

Глава I

Формирование художественного мировоззрения 1880-1917 годы

■ Род иконописцев Холоповых

В последние два десятилетия в российской науке возобновился интерес к изучению генеалогии. Исторический аспект ее функционирования связан с обоснованием прав на престол и сословные привилегии. Сегодня основное внимание уделяется ее мировоззренческому аспекту и духовной составляющей. По своей сути генеалогия признает ценность каждого жившего или живущего на земле человека. Через нее проходит трансформация индивидуального сознания в общественное, имеющее конечным итогом формирование духовной культуры человечества. Соотношение индивидуального и общественного сознания в генеалогии понимается как соотношение биографии и истории.

С другой стороны, интерес к генеалогии способствовал преодолению в сознании российских граждан того разрыва в родовой памяти, к которому привел изменившийся в 1917 году социальный строй страны. В постсоветский период возрождена генеалогия дворянского и духовного сословий, которая была закрытой темой в годы советской власти. Отчасти это оживление объясняется сохранностью клировых (церковных) ведомостей, являющихся основным источником восстановления генеалогического дерева рода. Новацией последних лет является обращение к генеалогии крестьянских родов. Инициатива в этом вопросе проявлена исследователями Европейского Севера: крестьяне здесь имели статус государственных, их статистический учет велся на основе посемейных списков, в то время как помещичьи крестьяне числились за владельцем.

Однако в крестьянской генеалогии вследствие однообразия сельскохозяйственного труда сложно выделить что-либо оригинальное. Поэтому наиболее интересными для исследователей стали маргинальные группы, не вышедшие по своему социальному статусу из крестьянской среды, но занимавшиеся иной деятельностью. Наиболее распространенным занятием подобного рода было отходничество. Сравнительно недавно обратили внимание на другие виды деятельности коми крестьян, не связанные с сельским хозяйством, в том числе оформление церквей.



Вид на Набережную улицу. Усть-Сысольск, конец XIX – начало XX веков. Из фондов Национального музея Республики Коми



Викентий Павлович Холопов. Начало XX века. Из архива Д. Г. Холоповой



Родные А. В. Холопова. Слева направо, верхний ряд: сестра Анна Викентьевна Холопова, сестра Клавдия Викентьевна Жеребцова, второй ряд: племянник Игорь Бызов, невестка Мария Феоктистовна, племянник Виталий Холопов, мать Мария Афанасьевна, внизу: племянница Анна Холопова. 1915 год. Из архива Г. Н. Климовой

Условия жизни, природная, социальная и культурная среда Коми края достоверно и впечатляюще описаны ученым-социологом П. А. Сорокиным, выделившим в жизни коми деревни роль и значение церкви. «Сельская церковь служила и театром, и концертным залом. В ней прихожане активно участвовали в постановке бессмертной литургической трагедии божественного сотворения мира, в драме торжественного отпевания покойника, в радостных церемониях прощения или венчания, в таинствах исповеди, причастия, отпущения грехов, в праздничных шествиях, вроде пасхального Крестного хода. В церкви они наслаждались волнующей музыкой, слушали возвышенные стихи, читаемые нараспев молящимися, и участвовали в других культовых действиях»¹.

В качестве дополнительного приработка в крае было распространено выполнение заказов на изготовление, золочение или серебрение икон, канделябров, другой церковной утвари, изготовление риз, малярные и декорационные работы в церквях. Из среды народных умельцев постепенно формировались настоящие мастера, достигавшие самобытным путем высокого кустарного профессионализма. Свои умения, высоко почитаемые в народной среде, они, как правило, стремились передать по наследству. Одной из талантливых семей мастеров иконного дела народа коми были Холоповы.

Иконописные традиции Холоповых восходят к XVIII веку: именно тогда одним из представителей рода была написана икона «Спас Нерукотворный» для Троицкого собора в Усть-Сысольске. К сожалению, имя этого человека не сохранилось в веках, потомки вспоминают его как отца Зотея. Сам Зотей тоже писал иконы, своему ремеслу обучил сына Павла.

Павел Зотеевич был первым из рода Холоповых, вписанным в архивные документы. Он упоминается как житель деревни Кочпон Выльгортской волости Усть-Сысольского уезда Вологодской губернии, 1825 года рождения². Семейные предания рассказывают, что он также унаследовал мастерство иконописи от отца и деда, какое-то время был послушником в монастыре, где обучился грамоте, чтобы читать духовные книги на русском и греческом языках.

Среди детей П. З. Холопова было трое сыновей: Викентий (1852-1912), Алексей (1858-1888) и Степан (1862-1896).

Более всего сведений в источниках и литературе содержится о Викентии Павловиче Холопове, который стал продолжателем семейного дела. Так, документы позволяют определить его социальный статус: в одном из прошений он удостоверял, что «как государственный крестьянин на никакой государственной и общественной службах не состоял»³.

Как выяснила исследователь Н. Е. Плаксина, В. П. Холопов входил в иконописный цех Великоустюжской ремесленной управы и имел атtestat на

право самоличного занятия ремеслом. В 1880-е – 1890-е годы им был выполнен ряд работ по оформлению церквей и написанию икон, среди которых: Покровская церковь Усть-Сысольска, Троицкая церковь в с. Позтыкерос, церковь Преображения Господня в с. Аныб Усть-Сысольского уезда и др. По имущественному положению он считался за-житочным, в 1900 году его заработка иконописцем составил 250 руб., он имел надел земли размером 2 и 7/8 десятин, в семье было шесть мужчин и четыре женщины, нанимали пять работников. В хозяйстве была лошадь, пять коров, несколько голов мелкого скота. Посевной материал составлял 7 пудов озимых и 15 пудов яровых⁴.

В. П. Холопов был старшим и самым обеспеченным из братьев. О среднем брате известно, что у Алексея Павловича и его жены Евдокии Васильевны были дети, из которых в Посемейные списки оказались включенными сын и две дочери. Младший брат, Степан Павлович, был женат дважды: первая жена, Наталья, родив трех сыновей, умерла, не дожив и до 30 лет, во втором браке, с женой Анной Харитоновной, у него была дочь.

В. П. Холопов имел большую семью. Он был женат на Марии Афанасьевне (1852-1943), которая родила восемь детей: Клавдию, Василия, Александра, Анну, Николая, Ивана, Александру и Ольгу.

Александр Викентьевич Холопов родился 1 апреля (ст. ст.) 1880 года, о чем свидетельствует запись в метрической книге Усть-Сысольского Троицкого собора за 1879-1882 годы. Обряд крещения был проведен 2 апреля 1880 года, крестными были записаны мещанин Иван Афанасьевич Осипов и Александра Павловна, жена Михаила Федоровича Холопова, крестьянина Кочпонской деревни⁵.

О братьях и сестрах А. В. Холопова сохранился ряд биографических сведений.

Василий Викентьевич Холопов (1878-1936) был по профессии фельдшером, имел жену Елизавету Васильевну, старшим из детей в семье был Виталий.

Николай Викентьевич Холопов (1889-1969) учительствовал, был женат на Марии Феоктистовне и имел пять детей: Анну, Виталия, Леонида, Галину и Алевтину. В Усть-Сысольске его называли «местным Мичуриным» – он с успехом выращивал теплолюбивые сельскохозяйственные культуры в условиях северного климата.

Иван Викентьевич Холопов (1892-1950) в 1913 году окончил Вологодскую духовную семинарию, недолго учительствовал в Кочпонской церковно-приходской школе, затем с декабря 1913 года преподавал чистописание и черчение в Усть-Сысольском духовном училище. В 1915 году женился на Марии Николаевне Одинцовой, в 1916 году у них родился первенец Викентий, позже Иван уехал из отчего дома, приобрел профессию ветеринара, работал в селах Ижме и Усть-Куломе⁶.

Дочери В. П. Холопова были замужем: Клавдия Викентьевна Жеребцова (1875-1953), Анна Викентьевна Холопова (1883-1945), Александра Викентьевна Бызова (1895-1926), Ольга Викентьевна Комлина (1897-?).

Всем детям Викентий Павлович стремился дать образование.

Согласно сложившейся системе просвещения, образование в России состояло из низшего, среднего и высшего звеньев. Учебные заведения соответствовали административно-территориальной структуре страны: столица – губерния – уезд. Практически уделом уезда на протяжении всего XIX века оставалось начальное образование от одного до трех лет обучения, и только к началу XX века в уездных городах стали открываться учебные заведения среднего звена (со сроком обучения от 4 до 7 лет). С другой стороны, образование было либо духовным – если учебное заведение было подведомственно Синоду, либо светским – если учебное заведение подчинялось Министерству просвещения.

С 1872 года в Усть-Сысольске действовало духовное училище, переведенное из г. Яренск Вологодской губернии в связи с происшедшим там пожаром, оно давало четырехклассное образование. Выпускники училища имели право преподавать в церковно-приходских школах – основных учебных заведениях начального звена в Кomi крае. В системе светского образования еще в 1840 году было создано уездное училище, в 1885 оно было преобразовано

в двухклассное городское училище на основании Положения 1872 года о городских училищах. Позже, в 1896 году, оно стало трёхклассным, в 1905 – четырехклассным, с 1912 – высшим начальным училищем. Кроме того, с 1870 года существовала женская прогимназия, в 1912 году преобразованная в гимназию. Тогда же была создана мужская гимназия. Для получения дальнейшего образования уроженцы Коми края уезжали преимущественно в Тотьму, Вологду, где были духовные семинарии, или в Петербург.

Александр Холопов поступил учиться в городское училище, которое в те годы было двухклассным. В 1891 году, окончив его, он получил свидетельство следующего образца: «Усть-Сысольский уездный училищный совет сим удостоверяет, что А. В. Холопов, сын крестьянина Усть-Сысольского уезда, Выльгортской волости, деревни Кочпонской, родившийся 1 апреля 1880 года, успешно окончил курс учения в Усть-Сысольском городском приходском училище, а потому имеет право на льготу, установленную пунктом 4 статьи 56 устава о воинской повинности»⁷.

На основании действовавшего Устава о воинской повинности от 1874 года устанавливались льготы прохождения службы для лиц, окончивших разные учебные заведения, о чем и шла речь в статье 56. Льготный срок службы зависел от разряда учебного заведения, выпускники учебных заведений 4 разряда, к которому были отнесены начальные народные училища, состояли четыре года на действительной службе и одиннадцать лет в запасе.

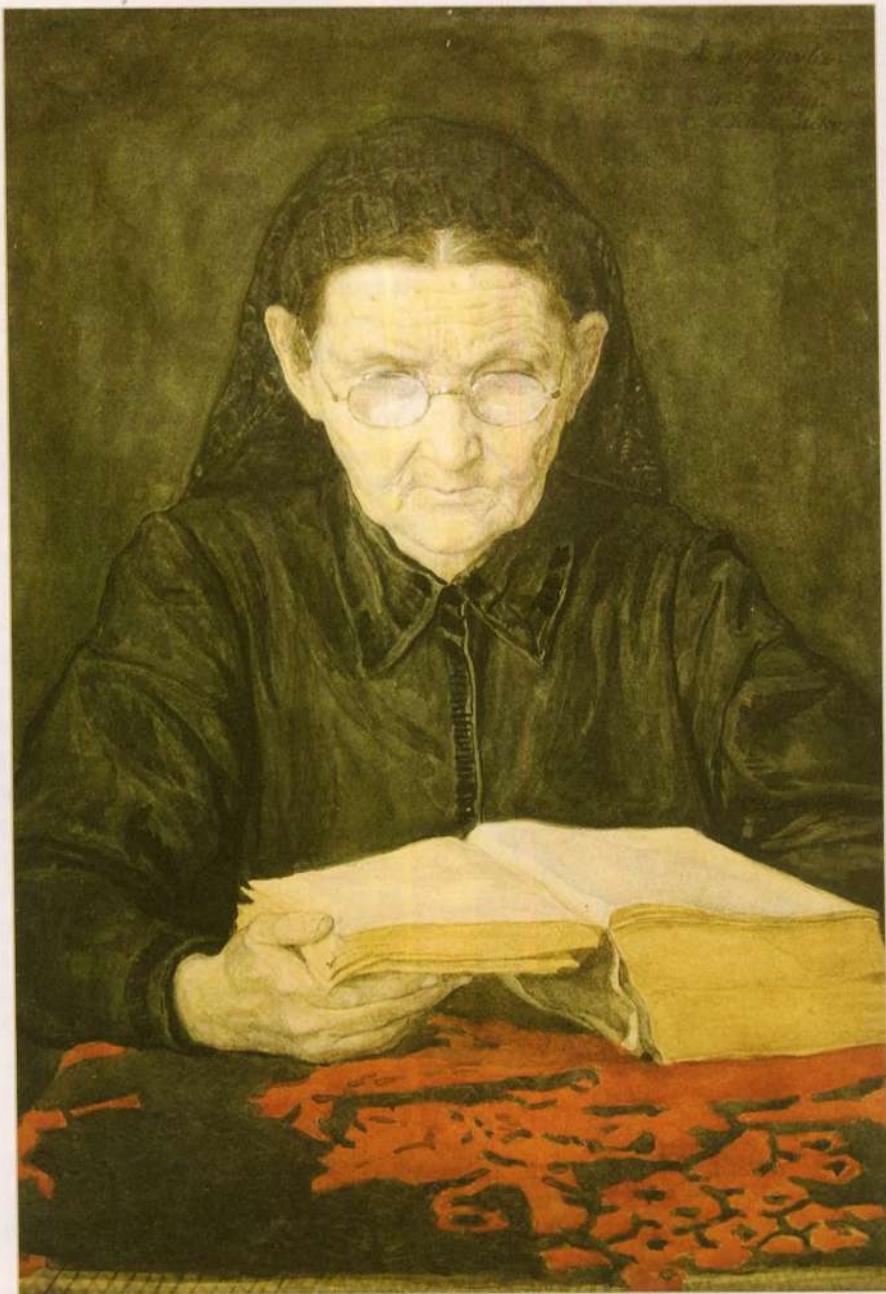
Из всех детей Викентия Павловича Александр проявлял особое усердие к писанию икон. Первые навыки он получил в домашней обстановке, в семейной иконописной мастерской. После окончания училища вместе с отцом побывал в Соловецком монастыре, где к азам мастерства, полученным в домашней обстановке, прибавились умения, увиденные у соловецких иконописцев. Именно к этому периоду относится самая ранняя работа А. В. Холопова, хранящаяся в Национальной галерее Республики Коми, – «Голова старика» (1893). Рисунок, выполненный им в тринадцатилетнем возрасте, представляет один из иконографических образов и поражает легкостью исполнения, свидетельствующей о несомненном таланте автора.

Семейные традиции оказались на выборе рода занятий, ставших основой всего дальнейшего жизненного пути А. В. Холопова. Чтобы получить возможность обучения вне уезда, государственный крестьянин был обязан иметь разрешение сельского общества. Увольнительный приговор крестьянской общины был первоочередным шагом отправки Александра в Москву. 26 июня 1897 года состоялся общественный сход крестьян деревни Кочпон, на котором была выслушана словесная просьба В. П. Холопова об увольнении из общества сына его Александра для поступления в Училище живописи, ваяния и зодчества, состоящее при Московском художественном обществе. Сход (286 человек от 556 проживавших) постановил: «Уволить (и увольняем) крестьянского сына Александра Викентьевича Холопова из нашего общества для поступления в вышеуказанное училище»⁸.

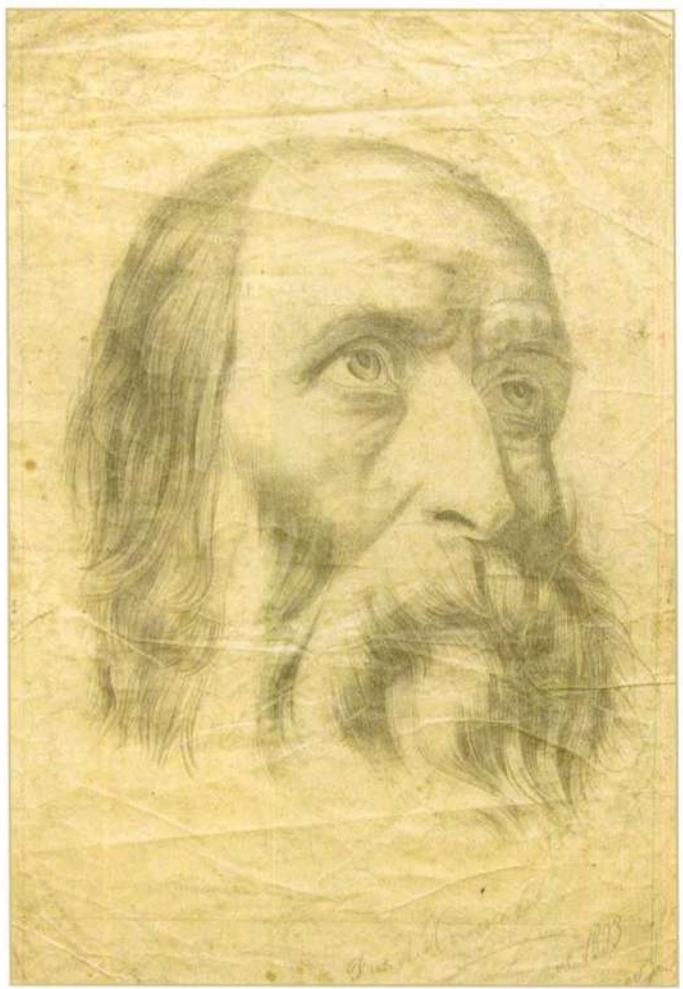
В материалах личного дела А. В. Холопова сохранилось прошение его отца вправление Училища живописи, ваяния и зодчества: «Прилагая при сем документы моего сына Александра в подлинниках и копиях: 1) метрическое свидетельство за № 118/120, 2) свидетельство об окончании курса в Усть-Сысольском приходском училище за № Совета училища 869/157, 3) увольнительный приговор Сретенского общества от 26 июня за № 14, честь имею просить Правление Училища допустить его к приемным экзаменам ...»⁹.

По воспоминаниям А. А. Шмидт, дочери А. В. Холопова, отправке деревенского паренька в Москву содействовали политсырьльные, находившиеся в то время в Усть-Сысольске. Они посоветовали Викентию Павловичу отправить талантливого мальчика учиться, связав его дальнейшую судьбу с семьей Новодворских, которые первоначально приютили его у себя.

Успешно пройдя вступительные испытания летом 1897 года, А. Холопов поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ).



Портрет Александры Павловны Хлоповой. Каталог, 50



Голова старика. Каталог, 66

Таким образом, истоки художественного творчества А. В. Холопова восходят к его роду, представители которого на протяжении нескольких поколений занимались иконописью. Все представители его рода относились к государственным крестьянам, однако с течением времени выделились из общего фона крестьянской общины, приобретая маргинальный характер. Не выходя за рамки привычного крестьянского уклада жизни, они все больше времени уделяли традиционному для семьи занятию.

Отхожий промысел давал дополнительный заработок, который постепенно повышал уровень состоятельности членов рода. Особенность ситуации заключалась в том, что повышение имущественного достатка было основано на умениях и навыках, требовавших особого таланта. Талант рисовальщика является уделом избранных, в то же время он часто передается по наследству.

Дальнейшее развитие промысла было связано с необходимостью огранки таланта. Одним из условий становилось получение профессионального образования, что напрямую зависело от материального состояния рода, которое накапливалось постепенно. В условиях Коми края на рубеже XIX-XX веков появилась семья иконописцев, которая смогла выучить одного из своих членов. Получив диплом, он автоматически исключался из податного сословия, становился разночинцем.

Таким образом, на примере рода Холоповых мы видим, что такое крестьянское династическое пристрастие, как иконопись стало основой формирования такого слоя разночинцев, как художественная интеллигенция, раскрывая одну из составляющих процесса эволюции классов и сословий в России в конце XIX – начале XX веков.

■ На учебу в Москву

Возможность получения специализированного художественного образования для представителей народов царской России, выходцев из социальных низов предоставляло Московское училище живописи, ваяния и зодчества – одно из самых демократичных образовательных учреждений второй половины XIX – начала XX веков.

Училище было создано в 1843 году на базе основанного ранее натурного класса художника Е. И. Маковского. В 1865 году к нему было присоединено Архитектурное училище при Московской дворцовой конторе, после чего

учебное заведение получило свое название – Московское училище живописи, ваяния и зодчества Московского художественного общества.

Училище считалось наиболее демократичным учебным заведением художественного профиля как по условиям приема, так и по качеству самого преподавания. По правилам приема существовал довольно низкий образовательный ценз – умение свободно читать и писать по-русски, знание первых четырех арифметических действий и краткого катехизиса. Подобные требования создавали реальную возможность поступления в училище представителям демократических слоев населения, выходцам с окраинных территорий России, провинциальных глубинок. В конце XIX века в России еще сохранился взгляд на профессию художника как недостойную для представителей привилегированных сословий, которые стремились дать иное образование своим детям. Доступность получения образования являлась тем преимуществом, которое позволяло привлечь настоящие таланты из народной среды.

Либерализация общественной жизни и реформы, проведенные в России в 1860-1880-е годы, затронули и систему профессионального образования. По мнению исследователей, именно в эти годы училище достигло наивысшего расцвета. Н. А. Дмитриева основывает его подъем на мировоззренческих аспектах критического реализма и системе обучения, которая была выработана преподавателем училища, профессором живописи В. Г. Перовым в 1871-1882 годах. Перову удалось наладить такой процесс обучения, который сочетал овладение техническими азами искусства с формированием художественного мировоззрения, связанного с кругом демократических идей и борьбой за реализм в искусстве¹⁰.

В 1896 году была проведена реформа, которая во многом приравняла программу преподавания в училище к Императорской Академии художеств, однако статус училища при этом официально не был изменен, и оно осталось учебным заведением, дававшим общее и специальное художественное образование.

В результате преобразований в училище было учреждено два отделения: научное, дававшее общее среднее образование, и художественное, на котором готовили живописцев, скульпторов и архитекторов. Для научного отделения была намечена довольно широкая программа обучения, в которую входили математика, словесность, история, география, физика, химия, иностранные языки, а из специальных предметов – рисование («оригинальный класс»), черчение, начальная перспектива. Учащихся, успешно окончивших общеобразовательное отделение, без экзаменов переводили на художественное. В свою очередь, те, кто имел среднее образование и знал основы рисования, могли сразу поступить на художественное отделение или в старшие классы общеобразовательного. Курс обучения занимал 8 лет для живописцев и скульпторов и 10 лет – для архитекторов.

Окончив два класса городского училища и имея только домашнюю подготовку по рисованию, Холопов был принят в первый класс научного и в первый начальный класс живописного отделения¹¹.

Живописное отделение делилось на четыре класса: «головной», «фигурный», «натурный» и «класс портрета, жанра, пейзажа и изучения животных». Система обучения азам мастерства была поэтапной, связанной с переводом из класса в класс, в которых учащиеся последовательно обучались умению рисовать классические маски, головы, античные фигуры, натурщиков. После натурного класса, в котором студенты учились три года: два – живописи и один – графике, можно было посещать мастерские. Из научных дисциплин в художественном отделении преподавались история искусств, перспектива, анатомия, всеобщая история, русская история, археология, эстетика.

Живопись считалась сильнейшим направлением в училище. С конца 1990-х годов в училище стали преподавать В. А. Серов, И. И. Левитан, В. Н. Бакшеев, С. В. Иванов, А. М. Васнецов, К. А. Коровин – ярчайшие мастера в истории русского изобразительного искусства конца XIX – начала XX веков. Преподаватели поощряли увлечение учени-



Александр Холопов. 1897 год
© Российский государственный архив
литературы и искусства



Вера Новодворская. 1897 год
© Российский государственный архив
литературы и искусства

ков новыми веяниями, шедшими из Европы. О том, как они овладевали ими, свидетельствуют ежегодные ученические выставки, проводимые в училище. В 1890-е годы на них преобладали импрессионистские работы, в 1900-е – выполненные в стиле символизма, несколько позже – футуризма.

В 1900 году, окончив живописное отделение, А. В. Холопов остался в училище для получения диплома по архитектуре.

Из преподавателей архитектурного отделения особо следует выделить Л. М. Браиловского (1867-1937), который в 1898 году получил профессорское место в училище.

А. Холопов занимался у Л. М. Браиловского. Об этом свидетельствует факт, что он сопровождал профессора в его летней поездке в Новгород в 1903 году. Как видно из запроса отца студента в контору Московского училища живописи, ваяния и зодчества, Викентий Павлович высказывал беспокойство по поводу отсутствия писем от сына после его поездки с профессором¹². Поездка была предпринята в связи с заданием Академии художеств на копирование росписей церкви Спаса-на-Нередице для проведения реставрационных работ. Созданные акварели не только копировали фрески, но и содержали архитектурную планировку храма, давали исчерпывающее представление о первоначальной системе Спасо-Нередицкой росписи. Впоследствии они не единожды использовались при дальнейших реставрациях храма (в 1941 году он был разрушен полностью, в настоящее время восстановлены архитектурный облик церкви, и росписи). Таким образом, сопровождая профессора в период летних пленэров, А. Холопов участвовал в крупнейших искусствоведческих и реставрационных работах того времени.

Как архитектор, Л. М. Браиловский строил мало. Он активно участвовал в конкурсах, его проектам присуждались призовые места, но многие из них оставались невоплощеными. Причина этого может лежать в различиях между традиционализмом проектирования общественных зданий в России и западноевропейскими веяниями в творчестве Л. М. Браиловского. К тому же он покинул страну для трехлетней стажировки, поэтому, чтобы влиться в архитектурную практику, ему не хватило налаженных связей в финансовых кругах после возвращения. Среди осуществленных, упомянутых в литературе проектов архитектора – здание театра в Днепропетровске (совместно с И. В. Жолтовским), виллы в Крыму и на Кавказе (в том числе и для художника К. А. Коровина), памятники на могилах А. П. Чехову в Москве и композитору В. С. Калинникову в Ялте.

В советские годы творчество Л. М. Браиловского замалчивалось. Прежде всего, вне сферы интереса исследователей находилась эпоха модерна, кроме того, он эмигрировал за границу – после 1917 года жил в Константинополе, Белграде, с 1924 года – в Риме.

В настоящее время архитектор считается одним из интереснейших мастеров русского модерна. По мнению М. В. Нащокиной, Л. М. Браиловский остался верен западноевропейской пластике. Новаторство архитектора, принятое в русском обществе и оказавшее влияние на развитие искусства, воплотилось в такой специфической сфере, как создание надгробий. До начала XX века в России отдавали предпочтение традиционным архитектурным формам почтения памяти: часовням, крестам, эклектическим скульптурным композициям в русском стиле. Именно с работ Л. М. Браиловского в русском обществе появилась «мода» на надгробия в стиле модерн¹³.

Еще одним призванием Л. М. Браиловского стали акварели на архитектурные темы. Славу хорошего акварелиста мастер получил, еще присыпая отчетные работы о заграничной командировке. По возвращении в Россию он увлекся русскими древностями. В 1900-е годы предпринял поездки по старинным русским городам, среди которых исследователи его творчества называют Ростов, Сузdalь, Ярославль, уже упомянутый Новгород. Целью поездок было изучение фресковой живописи, им были сделаны рисунки, обмеры, кроме того, он возвращался и с архитектурными пейзажами, изображающими старинные постройки.

Его интерес к древнерусской архитектуре был в духе того времени: искусство модерна, пришедшее в Россию с Запада, трансформировалось на русской почве, привело к рождению «неорусского стиля», новой модификации национально-романтического направления в отечественной архитектуре, которое, по сути, представляет собой пре-ломление сквозь призму модерна приемов и форм древнерусского зодчества.

Проникшийся духом модерна, Л. М. Браиловский оказывал большое влияние на студентов.

Среди поступивших в Московское училище живописи, ваяния и зодчества в один год с Александром Холоповым – имена художников, определивших ряд новых направлений в русском изобразительном искусстве первой половины XX века.

Однокурсники А. В. Холопова стали зacinателями голуборозовского движения, оставившего значительный след в российском изобразительном искусстве начала XX века. Среди них – Павел Кузнецов¹⁴, собравший кружок единомышленников, а также его участники: Петр Уткин¹⁵, Сергей Судейкин¹⁶, Владимир Половинкин¹⁷, Анатолий Арапов¹⁸, который, как и Александр Холопов, закончил архитектурное отделение училища.

Со студенческих времен другом А. Холопова стал К. Петров-Водкин. Уроженец волжского города Хвалынска, он также был выходцем из социальных низов, приобретшим в годы учебы в городском училище первые опыты иконописи. Талант будущего художника был замечен приехавшим в Хвалынск архитектором Р. Ф. Мельцером, который помог ему поступить в Центральное училище технического рисования барона Штиглица. Однако, неудовлетворенный направлением этой школы, Петров-Водкин в 1897 году перешел в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, окончил его в 1904 году, занимался в мастерской В. А. Серова. Упоминание об Александре Холопове есть в его повести «Пространство Эвклида»¹⁹.

В автобиографической повести М. С. Сарьяна²⁰, поступившего в училище в том же 1897 году, есть интересные воспоминания о формах, которые принимали западные влияния в училище. Так, все ученики разделились на два лагеря: сторонников передвижников и поклонников французов. Первые из них посещали Третьяковскую галерею, вторые – Щукинское и Морозовское собрания²¹.

Еще одна сторона студенческой жизни – взаимоотношения учащихся архитектурного и живописного отделений – подмечена К. Петровым-Водкиным: «Архитекторы работали в верхнем этаже. Они отличались костюмами и развязностью в обращении с нами. «Мастерами резиновых шин» звали их живописцы: будут-де побрызгивать они нас, пеших, грязью. Действительно, со второго курса они пристраивались к делу, курили «Зефир» и обедали в «Баварии». «Черт меня побери, не перейти ли мне на архитектуру?» – скажет иной раз поколебленный живописью товарищ.

«Иди (имя рек)! Курятник губернатору выстроишь, медаль заработаешь, на купчихе женишься...» – ответит ему товарищ. Перебежчики фронта бывали, но живописцы зло клеймили таких ренегатов, за резиновую шину продавших живопись»²².

Истоки такого отношения студентов в какой-то мере связаны с популярностью и значимостью различных видов изобразительного искусства в современном им мире. Архитектура всегда считалась одним из ведущих искусств, однако в XIX веке она постепенно уступила лидирующие позиции живописи, а во второй половине столетия, в эпоху расцвета реализма, именно живопись стала оплотом выражения имеющих наибольшее значение для искусства того периода мировоспринимающих начал – содержательности и народности. Литературоцентризм, характерный для второй половины XIX века, отодвинул на второй план не только прикладное искусство (отношение к нему как к ремеслу попросту исключило его из разряда настоящего, «чистого» искусства), но и архитектуру, также не подпадавшую под категорию содержательных и демократичных искусств.

В конце XIX века сформировались новые взгляды на социальную миссию искусства. Наступила эпоха модерна, характеризовавшаяся своим творческим методом, художественным языком, имевшая собственный взгляд на социальную значимость различных видов изобразительного искусства. Одной из особенностей модерна стал универсализм, смешавший ранее привычную иерархию отдельных жанров и отдельных видов изобразительного искусства. Художники начали работать в разных видах искусства. Если для зодчего и в более ранние времена был характерен подобный универсализм: архитекторы, наряду с проектированием зданий, изначально занимались и интерьером, и проектированием мебели, предметов прикладного искусства, то в эпоху модерна подобной работой занимались и мастера, получившие собственно художественное образование. Для конца XIX – начала XX веков типична фигура художника, занятого в прикладном, монументальном искусстве, архитектуре, сценографии, промышленной и рекламной графике, оформлении книги.

В конце XIX – начале XX веков в русском изобразительном искусстве, в рамках модерна, начинает складываться неорусский стиль, обращенный к переосмыслинию культурных традиций прошлого. Один из исследователей архитектурного наследия России, Е. И. Кириченко определила специфической особенностью нового стиля обращение к древнерусскому и народному искусству, но не на основе подражания и узнаваемости, а как результат его переосмыслиния, выливающийся в построение собственного мира художника. Именно этот собственный, построенный автором мир и определяет творчество художника начала XX века.

В данный период архитектура вновь становится матерью всех искусств, поскольку архитектурность, как свойство, выражаемое в построении того, чего не существует в реальной природе, становится присуща всем видам искусства. В новом стиле были выражены новые цели и задачи, поставленные перед изобразительным искусством, прежде всего «художественное преобразование среды», а также значимость субъективной деятельности художника в благотворно-преобразующем воздействии искусства и красоты на человека и общество в целом и веру в это воздействие²³.

Инициаторами, подвижниками и зачинателями неорусского стиля в русском изобразительном искусстве стали члены Абрамцевского кружка, сплотившиеся вокруг русского промышленника и мецената С. И. Мамонтова в его подмосковном имении. Идеи Абрамцевского кружка витали в мастерских МУЖВЗ, частыми посетителями Абрамцево были не только преподаватели училища, в том числе К. А. Коровин, В. А. Серов, А. М. Васнецов и др., но и ученики, среди которых была В. Новодворская.

Вера Дмитриевна Новодворская (в замужестве Холопова) родилась 4 августа 1882 года в Смоленской губернии, в дворянской семье Дмитрия Ивановича и Анны Владимировны Новодворских, православного вероисповедания,

окончила Тверскую Мариинскую женскую гимназию и поступила в 1897 году в Московское училище живописи, ваяния и зодчества «по наукам вольнослушательницей, а по искусству в начальный класс», местожительство имела «Арбатской части 1-ого участка Трубниковский переулок, дом Соловьевой, кв. 16»²⁴. Вера была младшим ребенком в семье и единственной, кто связал свою профессию с изобразительным искусством.

Александр Холопов, приехавший в Москву с сопроводительным письмом к Новодворским, первый год жил у них. Знакомство с Верой переросло в дружбу, позже молодые люди соединили свои сердца брачными узами. Обряд венчания был проведен 14 мая 1904 года членом Московской Духовной Консистории протоиереем Сергеем Сергеевичем Модестовым в Ермоловской церкви на Садовой улице²⁵.

В материалах личного дела В. Д. Новодворской сохранились документы за 1902 год, свидетельствующие, что она принимала участие в работах, организованных С. Морозовым. Ее отец, Д. И. Новодворский, обратился в канцелярию училища с прошением выдать дочери вид на жительство, пояснив, что ранее подобный документ не был вос требован, так как дочь проживала с родителями. Несколько днями позже было написано прошение самой Верой о выдаче метрического свидетельства, с просьбой отправить его по адресу: станция Орехово Нижегородской железной дороги на имя Саввы Морозова²⁶.

Еще одним лидером, притягивавшим взоры учеников училища, в первую очередь архитектурного отделения, стал И. А. Фомин (1872-1936). Отчисленный из Академии художеств за участие в студенческих волнениях, он уехал продолжать образование в Париж, откуда вернулся в Москву в 1899 году. Архитектор заявил о себе как стороннике модерна, благодаря первым проектам вошел в круг крупной промышленной буржуазии и владельцев строительных фирм. Покровительство заказчиков позволило ему организовать и провести зимой 1902-1903 годов международную выставку «Архитектура и художественная промышленность нового стиля», которая стала ярким событием в художественной жизни России и положила начало широкому распространению модерна. Однако увлечение архитектора европейским модерном оказалось скоротечным. После выставки он вскоре заинтересовался национальным стилем, сделал «поворот к русским теремам, лампадкам и птицам Сирина»²⁷.

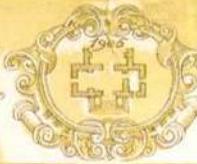
Можно предположить, что 1903-1904 годы были переломными в выборе направления, по которому развилось дальнейшее творчество архитектора. Об этом свидетельствует речь И. А. Фомина, произнесенная на открытии Архитектурно-художественного общества в 1903 году. Оратор выступал от лица молодежи, с восторгом принявшей модерн. «Я восхищаюсь старым, но повторять – нет!!! Мы молоды, сильны, нам надо создавать свое... Новое, которое пойдет в разрез со старым... Да! Нам тяжело! Нас не любят, нас бранят со всех сторон! Всегда всех новаторов в области искусства клеймили декадентами. Но подумайте, это они – «декаденты»: они идут назад. А мы вперед!!! <...> Долой старое!! Да здравствуют молодые силы! Да здравствует новый стиль!!!»²⁸.

Буквально через несколько месяцев, в 1904 году, И. А. Фомин выступил в журнале «Мир искусства» с программным заявлением в защитуalexандровского ампира, что означало поворот в его творчестве к ретроспективе и борьбу за лидерство в неоклассике.

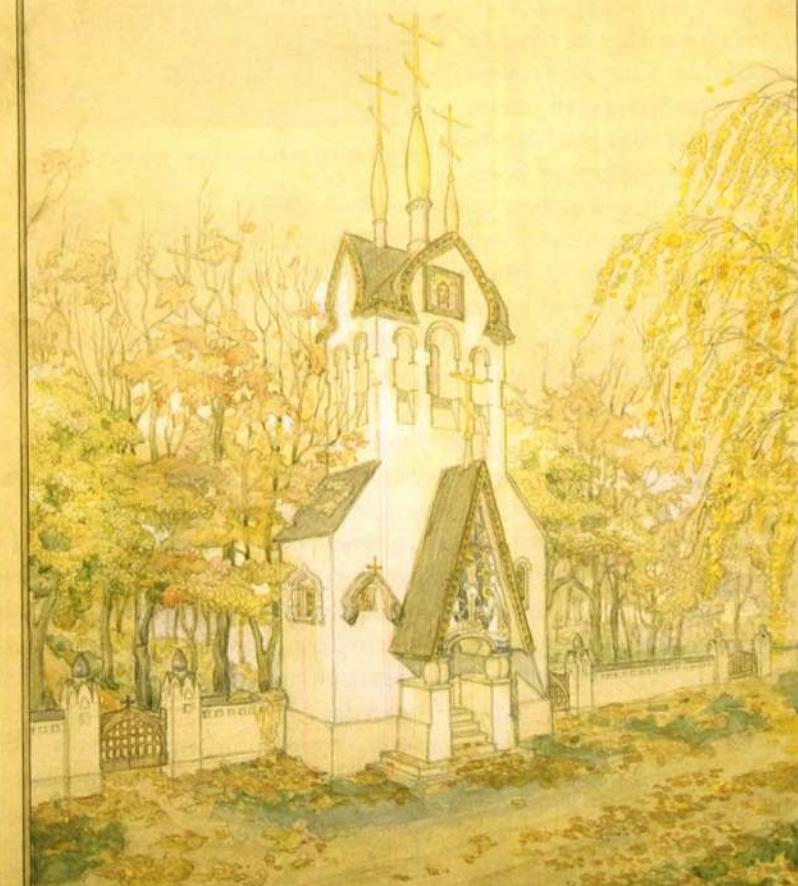


Архитектурный мотив. Каталог, 67

Колокольни иконы
Юровской губернии,
в селе



Е. Г. Арсеньевой, въ
Елецкаго уѣзда,
Василеевском.



Александр Халоповъ

Проект колокольни в имени Е. Г. Арсеньевой. Каталог, I

По мнению историков архитектуры, модерн в России в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве лишь очень короткое время просуществовал как чистое стилистическое направление. Практически сразу он стал смешиваться с другими стилями, а смешанные варианты по своему художественному уровню редко поднимались выше среднего уровня эклектики. Только симбиоз модерна и «неорусского стиля» позволил выйти на высокий художественный уровень.

Просуществовав в России совсем недолго, модерн, тем не менее, стал ярким периодом в развитии архитектуры и изобразительного искусства, законодательницей «моды» модерна стала Москва, и училище живописи, ваяния и зодчества сыграло не последнюю роль в ее распространении.

О влиянии новых веяний на творчество А. Холопова свидетельствуют три сохранившиеся работы: «Женский портрет», «Архитектурный мотив» и «Проект колокольни в имении Е. Г. Арсеньевой».

«Женский портрет» – учебная работа, выполненная на тонкой деревянной пластине путем вырезания и выжигания изображения. Такая техника исполнения работы не была привычной для автора – об этом свидетельствуют неровности в характерной для автора четкости линий. Предположение, что работа могла служить доской для последующего оттиска ксилографии, не подтверждается как характером наклона насечек, так и авторской надписью, не подразумевающей зеркального отражения рисунка на листе. Под изображением стоит авторская подпись: «11.V[Х-?] 1902 Москва А. Холопов». На работе изображена молодая женщина, внешнее сходство позволяет предположить, что моделью для художника стала В. Новодворская. В манере автора ощущимы веяния модерна – изысканность, салонность, эмоциональность, присутствие растительного орнамента.

Значительное развитие художественных навыков студента отражает другая работа, «Архитектурный мотив», – зарисовка городского пейзажа, выполненная на листе малого формата тушью и пером, изображающая один из московских храмов. На рисунке показаны центральный купол, два боковых, свод нижнего яруса, фасад с порталом, украшающие фасад закомары, декоративный аркатурный пояс²⁹. Рисунок, выполненный легкими росчерками, не только выявляет архитектурные особенности храма, но и передает ощущение пространства, света, воздуха, а также эмоционально-духовное состояние писавшего. Данная работа представляет А. Холопова, прежде всего, как талантливого рисовальщика.

Наибольший интерес представляет третья работа – «Проект колокольни в имении Е. Г. Арсеньевой», выполненная в 1905 году. На графическом листе изображен общий вид колокольни и план. В верхней части листа, рядом с планом, подписан год создания работы, а в названии уточнено место – Орловская губерния Елецкий уезд село Васильевское.

Елецкий уезд занимает особое место в русской литературе – он упоминается в произведениях А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, Н. С. Лескова, А. П. Чехова, К. Г. Паустовского, с ним неразрывно связано творчество И. А. Бунина и М. М. Пришвина. К истории русской православной культуры относится Елецкий Знаменский монастырь, основанный в 1629 году.

Именно поэтому следует подробнее остановиться на истории возникновения работы А. В. Холопова «Проект колокольни в имении Е. Г. Арсеньевой». Село Васильевское относилось к Дрезгаловской волости Елецкого уезда и находилось на расстоянии 220 верст от Орла и 20 верст от Ельца. В настоящее время это с. Васильевка Краснинского района Липецкой области.

Имена владельцев Васильевских земель восходят к прадеду М. Ю. Лермонтова по материнской линии – Василию Васильевичу Арсеньеву (1731-?), имевшему одиннадцать детей. Второй сын В. В. Арсеньева, Михаил Васильевич (1768-1810), был дедом М. Ю. Лермонтова. После бракосочетания в 1794 году с Елизаветой Алексеевной Столыпиной (1773-1845) он уехал из Васильевского, купив на приданое жены имение в Тарханах.

После смерти старших Арсеньевых в 1811 году хозяином Васильевского стал участник военных походов 1805-1810 годов подполковник Григорий Васильевич (1777-1851). У исследователей жизни и творчества М. Ю. Лермонтова нет сомнений, что поэт неоднократно бывал в Васильевском, в гостях у двоюродного деда.

Позже имение унаследовал сын Г. В. Арсеньева полковник Василий Григорьевич (1822-1871), гласный от землевладельцев в уездной земской управе. Последней владелицей имения стала его сестра Елизавета Григорьевна Арсеньева (1825 – после 1915), чье имя и вписано А. Холоповым в проект колокольни.

Е. Г. Арсеньева прожила в родовом имении более 90 лет, осталась в девицах и вошла в историю Елецкого уезда как попечительница местного училища. Так, в архивных документах сохранились сведения, что в 1877 году по почину и на средства помещицы Е. Г. Арсеньевой было открыто Васильевско-Арсеньевское земское одноклассное училище. Училище посещали дети из близлежащих деревень Васильевки, Михайловки, Николаевки, Знаменской, Колодезки, Дмитровки. При школе имелись учебные пособия: счёты, кубический ящик, меры длины, глобус – всего на сумму 15 рублей. Учебниками учащиеся пользовались бесплатно. При училище существовала библиотека, учреждённая Е. Г. Арсеньевой на свои средства, включавшая 118 названий, 126 томов³⁰.

Архитектурные особенности проекта отражают сочетание традиционной культовой архитектуры с новыми направлениями. Колокольня в своем основании имеет крест с короткими лучами (рукавами): два из них создают дополнительные объемы внутренних помещений, один является месторасположением крыльца. Четвертый луч на плане не имеет внешней границы, и по эскизу проекта эта часть здания также не просматривается. Здание двухярусное: нижний ярус по бокам завершается двухскатной крышей, средняя его часть переходит в звонницу, заканчивающуюся крестовым сводом. Поскольку своды цилиндрические, фасады здания завершаются закомарами. Для них архитектор выбрал одну из самых красивых форм – килевидную. Над крышей здания возвышаются три креста на куполах вытянутой луковичнообразной формы. Вход в колокольню выполнен в виде крыльца с высокой двухскатной крышей, опирающейся на кубышчатые столбы и имеющей крест-навершие.

Формообразующая составляющая здания характеризуется простотой и лаконичностью и восходит к новгородскому средневековому зодчеству. Можно предположить, что влияние на А. Холопова оказала уже упомянутая поездка в Новгород.

В эволюции неорусского стиля храмовой архитектуры в отечественной историографии принятая точка зрения о более раннем обращении к приемам и формам московско-суздальского зодчества и более позднем – к новгородо-псковским образцам. Исследователи петербургской архитектуры самый ранний образец, восходящий к новгородо-псковской традиции, относят к 1906-1907 годам (храм Знамения Пресвятой Богородицы старообрядцев Поморского согласия, выполненный по проекту Д. А. Крыжановского)³¹.

Рассмотренный проект колокольни А. В. Холопова был выполнен в 1905 году, когда еще не существовало воплощенных проектов зданий подобного типа – именно в Петербурге были построены первые из них. Таким образом, обращение к новгородским образцам, сделанное под впечатлением знакомства А. Холопова с оригиналами новгородского зодчества, явилось достаточно свежей мыслью, которая в те годы обдумывалась передовыми архитектурными кругами и которая сделала работу ученика Московского училища живописи, ваяния и зодчества интересной, новой и соразмерной духу времени.

«Живость» в проект вносит убранство экsterьера. «Праздничность» фасадам придают кокошники, повторяющие форму закомар и служащие навершиями над иконографическими образами. Присутствие росписей на фасаде здания – проявление новых стилеобразующих тенденций, отличающих архитектуру модерна. Центральными являются две: Спас Нерукотворный под сводами и Распятие на фронтоне крыльца. По рисунку можно предположить, что автор

планировал мозаичные майоликовые панно. Такие панно приобретали популярность в начале века. Одно из наиболее известных было выполнено в 1904 году К. С. Петровым-Водкиным и находится на фасаде Ортопедического института в Петербурге.

Среди элементов декора экsterьера здания можно также выделить наличники окон, стилизованные под терем, оконные проемы на звоннице с арочным завершением, по своей форме напоминающие крест.

Стилеобразующая составляющая проекта также ориентирована на новые веяния в искусстве. Однако можно заметить незавершенную целостность архитектурного образа, выраженную в сочетании элементов древнерусского декора, росписей на фасаде, усложненных форм проемов на звоннице.

Опираясь на трактовку творчества в архитектуре модерна как умении «сочинять» здание, можно сказать, что А. В. Холоповым была предпринята попытка «сочинения» культового сооружения. Это «сочинение» явилось во многом ученическим, стесненным в проявлении творческого «я» архитектора вследствие еще только формирующегося его мастерства и профессиональных навыков. Профессиональное мировоззрение архитектора складывалось под влиянием новых веяний в архитектуре и искусстве, нашедших выражение в эпохе модерна.

Как видно из воспоминаний А. А. Шмидт, строительство маленькой часовни в имении помещицы Арсеньевой стало первым заказом, который получил отец.

Следует также отметить, что А. В. Холопов выполнил ряд работ для Усть-Сысольска. С 1898 по 1901 год летнюю практику он проходил дома, помогая отцу в иконописной мастерской. В 1899 году было принято решение продолжить расписывать интерьеры Стефановского храма. Построенный в 1856-1881 годы и ставший самым большим не только в городе, но и во всем Кomi крае, храм обустраивался и в последующие годы. В данном случае речь шла о верхней церкви двухэтажного сооружения: нижний ярус ее иконостаса был уже выполнен, предполагалось расписать два верхних. Варианты А. В. Холопова, поданные на конкурс для отбора мастера, были признаны лучшими. После утверждения его образцов Вологдой последовало оформление договора, но заключен он был с отцом, который имел

Я пишу тебе о нашем иконостасе в дер. Колпаке и звонице, и какие рисунки имею вспомогать для.

В 1899 году я поступил в Московские им. Ильинские, Варнен и Земства на живописное отделение, избрав специальностью Иконописный земляничев. В консерватории времи нахождения там пригодил и рисунок с целью заранее бывшего на земляничевом учении, и наложил отцу, склонившемуся начать работать в области иконописи с 11 лет.

В 1899 году решил бросить иконопись из-за враждебности императора к иконописи. Был вынужден уйти из Степановского храма. Для этой цели были выписаны образцы работ Петербургских иконописных художников. В то же время я представил образец своих работ.

Это получившие образцы были посыпаны в ящике на разсмотрение, после чего отобраны и приставлены к обширному образцу моих работ, благодаря чему я был избран наставником иконописца работой для иконостаса Степановского храма, для верхней двух ярусов, иначе.

В 1900 году моего несовершеннолетия Головар был зачислен на имя отца - меня с ученовским, тоже все работы будущего хранителя и. Занятие до конца было диктовано в 1899 году сыном после моего отъезда для продолжения учения в Москву. Договорен о сумме, равной пятьсот рублей (также теперь не помню).

Весной 1900 году окончил земляничев отделение Училища Ильинских, Варнен и Земства со званием иконописца, принял поиски Землинов на работу и приступил к земляничевым работам для Степановского храма.

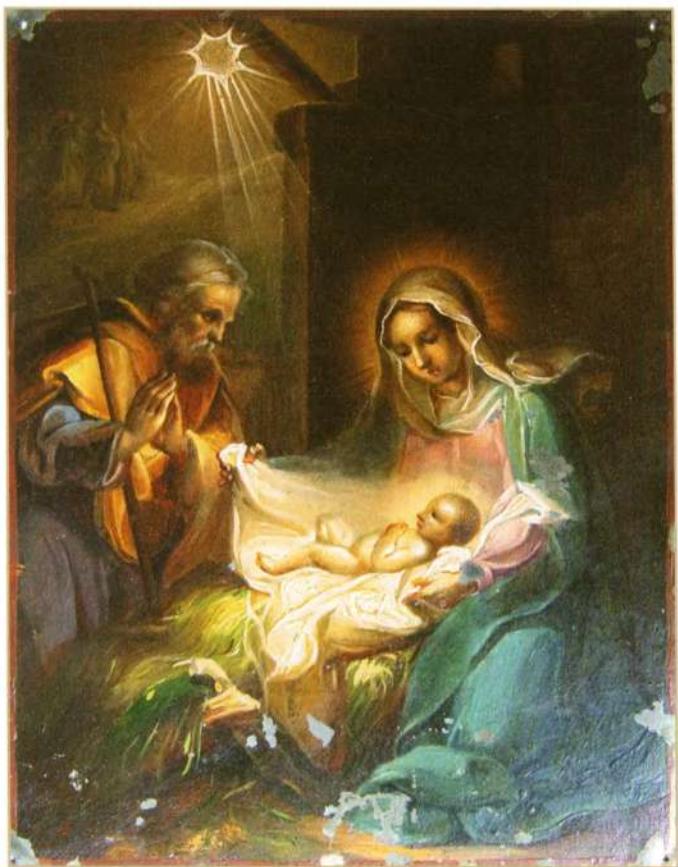
После этого, после этого приезда, в 18-летии, служил пажом в дер. Колпак. В течение 3-х лет был первым пажом нации для святой иконостасами, совершил так же и все начатые моими земляничевыми работами.

После пажара, наша семья переехала в город, поселилась в доме Киселева на Степановской, лицо надир, там где Красная площадь, где я заново начал работать в течение 2-х лет под руководством новому работе - то, что называем по договору.

Это были гравийные работы и чтобы представить ее, мне приходилось работать по 12 и 14 часов в сутки, следовательно, о ханжеских и склонных к природе земляничев.

По представлению земляничевым работам лично отцом было воздушно-водоносно перед хранением в здании, появившим договорной суммы для начала постройки дома в дер. Колпаке, выстроено староверами.

Письмо А. В. Холопова брату Н. В. Холопову от 3 октября 1926 года. Фрагмент с описанием работы по оформлению иконостаса Стефановского собора. Из архива Г. Н. Климовой



Рождество Христово. Каталог, 126

высказать мнение, что она может быть отнесена к раннему периоду его творчества.

Все вышеназванные работы были выполнены, когда А. В. Холопов числился учеником Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Бурные революционные события отразились на жизни училища: в 1905 году выпуска не было. Документы личного дела содержат запись, что в 1906 году он получил малую серебряную медаль, а в мае этого же года ему было выдано свидетельство об окончании училища со званием «неклассного художника-архитектора, имеющего право воспроизводить постройки»³².

Система званий выпускников художественных учебных заведений в России, действовавшая в начале XX века, была приведена в соответствии с чинами государственной службы, что давало возможность представителям не-привилегированных сословий получать чиновничьи привилегии. Существовали звания неклассного художника (художника-архитектора) и классного художника. Звание неклассного художника освобождало от податного состояния. Классные художники были разделены на три степени, дававшие право на чины X, XII и XIV классов³³. Московское училище живописи, ваяния и зодчества имело право давать своим ученикам звания неклассного художника и

допуск к письму такого вида. Позже, вспоминая эту ситуацию в письме к брату Н. В. Холопову, Александр Викентьевич уточнял, что самостоятельно выполнил весь заказ.

Работа была начата весной 1900 года, а через месяц незавершенные живописные полотна были уничтожены пожаром; тогда выгорела практически вся деревня Кочпон, в том числе и отчий дом с иконописной мастерской. Обремененному условиями договора, в крайне тяжелых условиях, А. В. Холопову пришлось работать по 12-14 часов в сутки. Выполнив половину заказа в 1900 году, он завершил его осенью 1901 года, а все полученные средства отдал на строительство нового дома. Стремясь помочь отцу, художник брался и за другие заказы. Так, в 1901 году он написал портрет Иоанна Кронштадтского для усть-сысольского Народного дома, в 1902 году – две иконы для Стефановского храма. След вышеназванных работ затерялся во времени, можно предположить, что их уничтожили вместе с храмом, который был разрушен в 1932 году.

Что касается иконописного наследия архитектора и художника, то в коллекции его произведений в Национальной галерее Республики Коми есть только одна икона, «Рождество Христово». Небольшого размера, написанная маслом по металлу, она в настоящее время нуждается в реставрации, в связи с многочисленными утратами красочного слоя. Сопоставление данной работы с другими произведениями автора дает основание

классного художника 3-й степени. Присвоение более высоких званий оставалось прерогативой Академии художеств. Александр Холопов, завершив свое образование в Московском училище, получил среднее образование, освобождение от податного состояния и возможность устроиться на работу помощником архитектора.

Супруге Александра Викентьевича Вере Дмитриевне в 1907 году было выдано свидетельство, что она прошла по рисованию и живописи курс начального, головного и фигурного классов, в 1903-1904 учебном году была переведена в натурный класс, из которого выбыла 10 апреля 1907 года³⁴.

Весной 1907 года А. В. Холопов обратился в училище с просьбой выдать документы для поступления в Императорскую Академию художеств.

Таким образом, годы учебы А. В. Холопова пришлись на период преобразований в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, когда на смену прежнему преподавательскому составу, ориентированному на реалистические традиции, пришли более молодые художники, имевшие новый взгляд на развитие искусства и архитектуры. Многие из них стали преподавать сразу после возвращения из пенсионерских поездок по Европе. Увлеченные западноевропейским модерном, они ориентировали и учеников на новые эталоны в искусстве.

Особой, национальной модификацией модерна стал неорусский стиль, в котором была достигнута наивысшая художественная образность в понимании задач, стоявших перед русским искусством начала XX века. Зародившись в Подмосковье, в Абрамцево, он практически сразу был воспринят преподавателями и учениками училища. Обращение к древнерусским формам и мотивам стимулировало художественную мысль, поднимало ее до философского и мировоззренческого обобщения ценности русского пути. Знаменательно, что проект, выполненный А. В. Холоповым в период учебы в училище, был опосредованно связан с М. Ю. Лермонтовым, выразившим в свое время общеноциональную русскую идею.

Концентрация духовной составляющей, определившая на непродолжительное время лидирующие позиции Москвы в развитии архитектуры и изобразительного искусства, способствовала появлению среди выпускников училища ярких имен художников, ставших выразителями новых веяний в русском изобразительном искусстве и обусловивших основные направления его развития в первой половине XX века. А. В. Холопов был прекрасным рисовальщиком, в училище его талант получил дальнейшее развитие.

Обучение в училище определило следующий выбор жизненного пути молодого человека. Отправленный отцом на учебу с целью подготовки преемника и продолжателя семейного ремесла, он не вернулся обратно, в ремесленную иконописную мастерскую. Не оправдавший надежд отца и не имевший какой-либо другой материальной поддержки, он был вынужден рассчитывать только на свои силы. Основным фактором в подобной ситуации мог быть более стабильный заработок архитекторов. Стремление к стабильности материального положения определялось также его социальными корнями, психологией крестьянского рода, к которому он принадлежал.

Безусловно, на выбор А. В. Холопова работать на архитектурном поприще оказали влияние профессор Л. М. Бравиловский, увлекший ученика красотой архитектуры и преклонением перед древнерусским зодчеством, лидер прогрессивно настроенной молодежи И. А. Фомин, олицетворявший стремление нового поколения сказать свое слово в архитектуре, которое должно было ниспровергнуть старые стили.

В любом случае, решение А. В. Холопова кардинально удаляло его от привычного уклада жизни крестьянского сословия, образа мыслей, понимания стоящих перед человеком жизненных задач.

■ Императорская Академия художеств

Переезд и поступление А. В. Холопова в Императорскую Академию художеств проходило в сложный исторический период. Демократические устремления, нашедшие выражение в ходе первой русской революции, сменились временем реакции. За два месяца до поступления, 3 июня 1907 года, произошло окончательное подавление революции, приведшее к ограничению демократических начал в системе образования, спаду социальной активности преподавательских кадров и студенчества. Однако в конечном итоге процесс демократизации образования в России, начавшийся в конце XIX века, не был нарушен.

Прежде чем говорить об обучении А. В. Холопова в Высшем художественном училище при Императорской Академии художеств, кратко обрисуем состояние высшей школы в стране.

Период с конца XIX века по 1917 год был самым плодотворным в истории отечественного высшего образования, несмотря на сословно-бюрократические препоны его развитию, порожденные самодержавием. К 1917 году высшая школа Российской империи объединяла 124 учебных заведения. Студенты, завершив образование, вливались в ряды профессиональной интеллигенции, которая генетически была связана с капиталистическим укладом экономики и перспективами формирования буржуазных основ политического устройства государства. Развитие капитализма привело к появлению и росту количества общественно-частных учреждений. Из 124 учебных заведений 65 были правительственные, 59 носили общественно-частный характер. С 1908 года неправительственная высшая школа стала играть приоритетную роль как в наращивании численности контингента студенчества, так и его сословной демократизации.

В начале XX века главным содержанием правительственной политики оставалось расчленение социальных функций дипломированных специалистов по принципу происхождения: дворянам и детям чиновников – государственное управление, представителям сословного демоса – сфера народнохозяйственной, капиталистической деятельности³⁵.

К началу XX века государственная система высшего образования для выходцев из низших слоев населения за- тронула и учреждения художественного профиля.

Во-первых, художественные училища, подобные Московскому, были открыты в Казани и Одессе (там также имелись архитектурные отделения). В губернских центрах (Киеве, Харькове, Тифлисе и др.) открывались школы художественных обществ. Большая их часть находилась в ведении Академии художеств, субсидировалась ею. Художественные училища выпускали учителей рисования и черчения разных градаций; их выпускники могли продолжить образование в Академии художеств. К обучению в Академии художеств допускались и женщины.

Во-вторых, конкуренцию системе академического образования стали составлять технические высшие учебные заведения. В 1882 году на базе строительного училища был создан Институт гражданских инженеров, выпускающий инженеров-архитекторов, инженеров-строителей, инженеров-механиков. Несмотря на то что институт не давал художественного образования, многие его выпускники сыграли значительную роль в развитии отечественного зодчества. Однако вершиной архитектурного образования в России в начале XX века все же оставалась Академия художеств.

Первым документом биографического характера, относящимся к петербургскому периоду А. В. Холопова, является личное дело, начатое 20 августа 1907 года в связи с поступлением в Императорскую Академию художеств. В прошении неклассного художника архитектуры А. В. Холопова в Совет преподавателей Высшего художественного училища при Императорской Академии художеств написано: «Желая продолжить художественное образование, имею честь покорнейше просить Совет преподавателей о принятии меня в число учащихся архитектурного отде-

ления Высшего художественного училища при Императорской Академии художеств. При сем прилагаю диплом об окончании Училища живописи, ваяния и зодчества и три фото. Свидетельство о благонадежности от полиции представляю лично»³⁶.

По условиям приема абитуриенты должны были иметь среднее образование и обладать профессиональной подготовкой. Для поступления на архитектурное отделение Академии художеств нужно было успешно сдать два экзамена: по рисованию и объединенный экзамен по математике и физике. В 1907 году приемные экзамены проводились с 25 августа по 10 сентября, прием прошений был ограничен 20 августа³⁷. Как видно из даты подачи заявления А. В. Холоповым, в последний день приема, у него были какие-то сомнения или причины, которые отодвинули решение данного вопроса на последний момент.

На протяжении XIX – начала XX веков считалось, что только архитектурное отделение Петербургской Академии художеств готовит настоящих зодчих в России. Из состава его выпускников формировалась архитектурная профессура, которая задавала тон, формируя современные стили, направления, формы. Сложившаяся в стенах Академии архитектурная школа имела свою структуру, требования, принципы организации. Исследователем В. Г. Лисовским выделено несколько основополагающих принципов ее организации.

Прежде всего, речь идет о воспитании в будущих зодчих высокой графической культуры, достигавшейся благодаря упорным занятиям рисунком и акварелью, а также в результате сознательного копирования и изучения выдающихся образцов архитектурной графики прошлого. Важность этого принципа не являлась самоцелью, а была средством воспитания «культуры детали», умения чувствовать пластику архитектурных форм, цвет и фактуру материала, привычки доводить замыслы до высокой степени совершенства. Во-вторых, итогом учебного процесса должно было стать воспитание высокой общехудожественной культуры, основанное на глубоком знании истории искусства вообще и истории архитектуры в частности. В-третьих, сохранялся традиционный синтетический характер подготовки будущих архитекторов, предполагавший большой объем работы и в смежных областях искусства³⁸. Следовательно, академическое образование достигалось упорным трудом на основе получения огромного объема знаний и навыков.

Курс обучения в академии делился на два этапа. Первые три года студенты занимались в общем архитектурном классе. Затем начинались занятия в индивидуальных мастерских ведущих профессоров Академии. Несмотря на то что предполагался двухгодичный срок занятий, многие студенты посещали их намного дольше. В первый год ученики интенсивно занимались композицией, выполняя ежемесячные задания профессора, при этом они освобождались от другой учебной работы. На протяжении второго года уже шла работа над выпускной программой, которая предварительно утверждалась Советом профессоров. Архитектурная школа Академии художеств в начале XX века являлась, прежде всего, оплотом ретроспективных направлений в русской архитектуре. Если ежемесячные задания чаще выполнялись в эклектической традиции – этому способствовала хорошая постановка на отделении «графического изучения памятников», что позволяло ученикам прекрасно ориентироваться в исторических стилях и достаточно свободно использовать их формы, то в выпускных программах чаще применялся монументализированный «академический классицизм», сохранивший очевидные связи с классическим прошлым.

Окончание архитектурного отделения сопровождалось защитой выпускного проекта (среди выпускных заданий: в 1898 году – строительство народного дома, в 1906 – зала для народных собраний, в 1914 – городской думы и др.), после которой выпускнику присуждалось звание архитектора-художника, дававшее при поступлении на службу право на чин X класса. Авторы лучших выпускных работ получали право на годичную пенсионерскую поездку за границу.

В общей структуре Высшего художественного училища архитектурное отделение существовало наравне с живописным и скульптурным. (Таблица 1).

Таблица 1.

Состав учащихся Высшего художественного училища в 1911 году:

Отделения училища	Учеников	Вольно-слушателей	Всего	В том числе женщин	В общих классах	В мастерских	Всего
Живописно-скульптурное	129	97	226	24	97	129	226
Архитектурное	149	—	149	5	121	28	149
Итого:	278	97	375	29	218	157	375

Составлено по: Число учащихся в Высшем художественном училище к 15 сентября 1911 г. // Художественно-педагогический журнал. 1911. № 22. С. 326-327.

Таким образом, студенты архитектурного отделения составляли почти 40% от общей численности учащихся. На отделении не было вольнослушателей, то есть к обучению допускались только окончившие средние учебные заведения. Количество женщин исчислялось единицами, немногим более 3% от общего количества, что намного меньше в сравнении с живописно-скульптурным отделением (более 10%). Большое количество посетителей общих классов отчасти объясняется большим сроком обучения архитекторов, а также тем, что окончание общих классов Академии художеств приравнивалось окончанию архитектурного отделения художественного училища и давало право работать помощниками архитекторов. Можно предположить, что ряд учащихся останавливался на этом и только часть продолжала учебу в мастерских, которые были завершающим этапом получения архитектурного образования в России. Анализ таблицы показывает, насколько сложно было выучиться на архитектора, и что только небольшое количество студентов получало звания архитекторов-художников.

В годы учёбы А. В. Холопова в Академии художеств мастерские вели три академика архитектуры. Александр Никанорович Померанцев (1849-1918) – мастер поздней эклектики, новатор в использовании новых строительных материалов и технологий, главный архитектор Всероссийской выставки 1896 года в Нижнем Новгороде, автор Верхних торговых рядов в Москве (в советские годы – ГУМ). Другим не менее известным преподавателем был Михаил Тимофеевич Преображенский (1854-1930) – автор проекта здания Московской городской Думы, один из учредителей Общества архитекторов-художников, исследователь древнерусского зодчества.

Безусловно, самым ярким, талантливым и разносторонним был Леонтий Николаевич Бенуа (1856-1928) – воспитанник архитектурной школы Петербургской Академии художеств, ставший со временем ее признанным лидером, профессор, ректор Высшего художественного училища в 1903-1905 и 1911-1918 годах. Бенуа по праву считается одним из ведущих зодчих России конца XIX – начала XX веков. Только в дореволюционном Петербурге по его проектам было построено более 40 зданий различного назначения, в числе которых комплексы зданий Певческой капеллы на Мойке и Института акушерства и гинекологии на стрелке Васильевского острова, выставочный комплекс Академии художеств («корпус Бенуа») и др. Ранние постройки Л. Н. Бенуа искусствоведы относят к эклектике, более поздние – к модерну, необарокко, неоклассицизму. Историки архитектуры считают его одним из тех, кто повернул архитектурную мысль от модерна к неоклассике. Эти новации нашли отражение в эволюции петербургской архитектуры от 1900-х к концу 1910-х годов и задали тон российской архитектурной практике.

В краткий период расцвета раннего модерна развитие творческого метода архитекторов шло в сторону освобождения от излишеств оригинальности, в сторону ясности композиционного строя. Если же рассматривать зодчество начала XX века как продолжение эпохи эклектики, то его развитие предстает как постепенный отход от прямолинейного рационализма ради усиления художественного начала. Причиной такой эволюции является «архитектурный генофонд» Петербурга, требовавший нового градостроительного мышления, основывавшегося на изучении ландшафта, ансамбля, города как целого.

В сохранении неповторимого исторического и архитектурного облика Петербурга и сказалась архитектурная и общественная деятельность Л. Н. Бенуа. Своими проектами, выступлениями, статьями, полемикой он участвовал в подготовке эпохи петербургского возрождения.

Педагогическая деятельность Л. Н. Бенуа была тесно связана с архитектурной школой Академии художеств. Успехи, достигнутые архитектурным отделением Высшего художественного училища, в значительной степени были связаны именно с новшествами, введенными профессором в учебные программы. Прежде всего, это создание трехгодичного общего архитектурного класса, в котором учащиеся занимались «графическим изучением памятников», усваивали основы композиционного мастерства и получали необходимую научно-техническую подготовку. Другим новшеством стала «синтетическая» подготовка выпускников, которая обеспечивалась постоянным творческим общением учеников разных отделений друг с другом, с педагогами разных специальностей. Ученики архитектурного отделения занимались лепкой, углубленно изучали графическую и акварельную техники, а будущих живописцев и скульпторов учили понимать язык архитектурных форм, знакомили со спецификой монументально-декоративного искусства. Благодаря настойчивости Л. Н. Бенуа при Высшем художественном училище были открыты мастерские декоративной живописи (1909) и монументальной живописи (1912).

Особую роль в системе академической подготовки Л. Н. Бенуа отводил рисунку: ученики обязаны были по вечерам заниматься в рисовальных классах, где работали по образцам архитектурных орнаментов и «антиков», а также в натурном классе, где изображали живуюнатуру. Не меньшее значение имела для архитекторов-художников и акварель – среди предложений Бенуа было учреждение специального акварельного класса, примененного лишь к требованиям архитектурного рисунка.

Из трех мастерских, действовавших на архитектурном отделении, мастерская Леонтия Николаевича была самой многочисленной. Располагалась она в доме, который архитектор построил для своей семьи в 1897-1898 годах (д. 20, 3 линия Васильевского острова). Через эту мастерскую, как писал сам руководитель, «прошло свыше двухсот архитекторов», «вышли все наиболее известные архитекторы» рубежа XIX – XX веков³⁹. Такой популярности способствовали как человеческие качества Бенуа – душевная теплота, мягкость, доброжелательность, так и высокий профессиональный авторитет, справедливо заслуженный им за многие годы творческой и общественной деятельности.

Именно в рамках школы Л. Н. Бенуа шло дальнейшее формирование профессиональных качеств первого коми архитектора и художника.

А. В. Холопов был принят в Высшее художественное училище учеником по архитектуре. Как выпускник Московского училища живописи, ваяния и зодчества, он был сразу определен в третий (высший) архитектурный класс, 13 сентября 1907 года допущен к испытательному проекту, после успешного выполнения которого стал заниматься в мастерской профессора-руководителя Л. Н. Бенуа. Известно также, что два учебных года, 1907-1908 и 1908-1909, он посещал рисовальный натурный класс⁴⁰.

Результаты занятий А. В. Холопова в мастерской Л. Н. Бенуа были представлены несколькими проектами. Как видно из каталога отчетной выставки Высшего художественного училища за 1909 год, в выставке приняли участие около 300 учащихся живописного, скульптурного и архитектурного отделений. Самое большое количество работ

по архитектурному отделению было представлено от мастерской Бенуа. В выставке участвовали семь его учеников, прежде всего, А. В. Холопов. Сведения о других экспонентах неравнозначны. Имена Б. Н. Гринева⁴¹, И. Я. Жижмора⁴², Ф. А. Форста⁴³ в настоящее время малоизвестны, в то время как А. Н. Тюпиков⁴⁴, Я. И. Филотей⁴⁵, В. И. Яковлев⁴⁶ стали практикующими зодчими, внесшими свой вклад в развитие архитектуры первой половины XX века.

Участники выставки показывали работы по четырем программам: церковь (варианты – храм, храм-памятник); музей; доходный дом (вариант – губернаторский дом); павильон над источником (больничный павильон). Некоторые участники разработали все проекты, А. В. Холопов показал проекты музея и павильона над источником⁴⁷.

Несмотря на ученический характер, выставки Академии художеств были заметным явлением в художественной жизни Петербурга. Помимо того что все участники и произведения были представлены в издаваемых каталогах, крупнейшие петербургские издания ежегодно включали информацию о них. Внимательно следили за успехами учеников Академии художеств журналы «Театр и искусство»⁴⁸, «Огонек»⁴⁹, «Аполлон» («Русская художественная летопись»)⁵⁰, заметки о выставках публиковали и на страницах газет «Новое время»⁵¹, «Санкт-Петербургские ведомости»⁵² и др.

Большая часть отзывов касалась работ живописно-скульптурного отделения. Нередко публикации сопровождались репродукциями понравившихся критикам произведений. Лишь изредка на страницы популярных изданий проникала информация об архитектурных программах. Даже известный художник и художественный критик А. А. Ростиславов (1860-1920) в многочисленных заметках о выставках Академии художеств 1910-х годов, подробно рассказывая о достойных живописных произведениях, ограничивался всего одним-двумя предложениями об архитектурных конкурсных программах⁵³. Звучали и критические оценки. Свое отношение к учебным работам по архитектуре неоднократно высказывал Г. К. Лукомский, в те годы еще ученик архитектурного отделения. По его мнению, проекты были малопригодны для требований современной жизни и сужали поле творческой деятельности молодых талантов⁵⁴.

Георгий Крексентьевич Лукомский (1884-1952) – архитектор по образованию, талантливый художник-график, критик и историк искусства. После окончания в 1903 году казанской художественной школы, получив звание техника по архитектуре и учителя рисования, он поступил на архитектурное отделение Академии художеств, где занимался без увлечения, с перерывами и получил диплом лишь в 1915 году. За годы учебы он стал известен в профессиональной среде как художник, изображавший памятники зодчества, среди читателей и ценителей искусства – как автор обзоров современной архитектуры и провинциальной старины. Его статьи отражали общий поворот от модерна к неоклассике.

Представление об архитектурных ученических работах А. В. Холопова дают проекты павильонов, выполненные им в те же годы.

Осенью 1911 года по поручению Товарищества Нарвской льнопрядильной мануфактуры Петербургское общество архитекторов-художников объявило конкурс проектов витрины-киоска для выставки льняных тканей. По итогам конкурса назначались премии в 150, 75 и 50 рублей⁵⁵.

Нарвская льнопрядильная мануфактура была основана в 1851 году крупнейшим российским финансистом и промышленником бароном А. Л. Штиглицом, но приносила малый доход. В начале XX века мануфактуру реорганизовали, что совпало с возросшим интересом на Западе к русскому сырью. Российские банкиры и фабриканты стали вкладывать капиталы в текстильное производство. Так, в 1910 году было создано Всероссийское общество льноФабрикантов, а в 1912 году во Франции состоялся международный съезд «льнянщиков», на котором была представлена и Россия. В условиях возросшей конкуренции часть льнообрабатывающих предприятий модернизировалась, улучшала качество производимого полотна, увеличивала обороты собственных продаж.

В это время и был заказан проект витрины-киоска для льняных тканей Нарвской льнопрядильной мануфактуры. Два проекта, одержавшие победу в конкурсе (один из которых принадлежал А. В. Холопову), были опубликованы в «Ежегоднике Общества архитекторов-художников» за 1912 год⁵⁶.

Оба проекта объединяют заданные условия: размеры витрины-киоска, достаточно значительные площади витринного остекления, макет фрегата на крыше сооружения, наличие на фасаде государственного герба Российской империи и названия предприятия. Вместе с тем архитектурное решение каждого варианта совершенно различно. Архитектурная мысль, положенная в основу проекта В. И. Дубенецкого, – простая, четкая, динамичная и функциональная. Опорные конструкции здания вынесены за закрытое помещение, цельные витринные стекла создают хорошую освещенность. Проект отличается кажущейся простотой решения и цельностью, отражает влияние новых, неоклассических, веяний на автора⁵⁷.

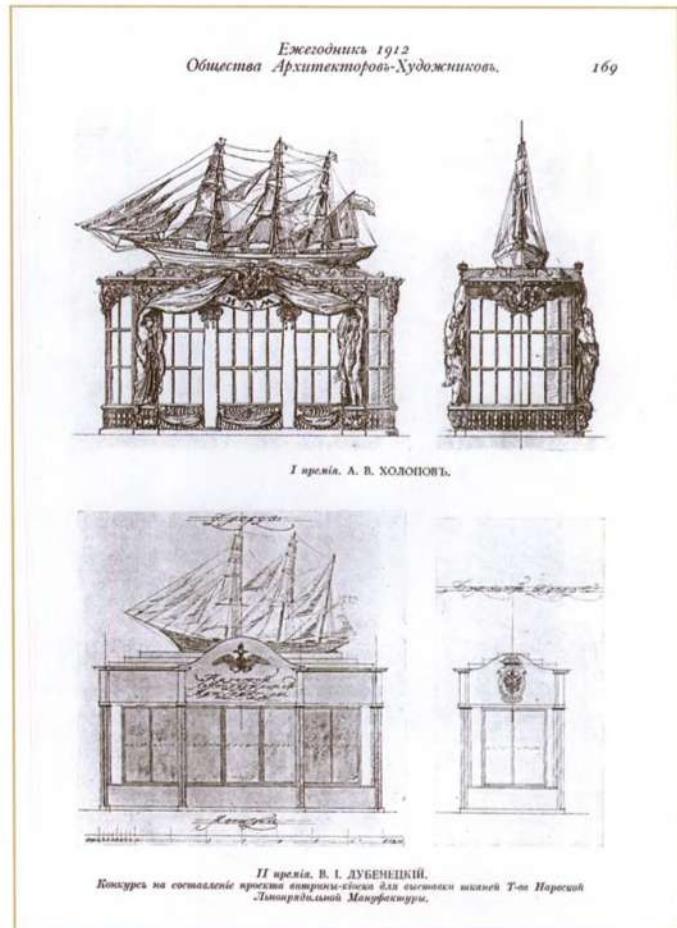
В проекте А. В. Холопова широко использованы классические мотивы: колонны ионического образца, скульптуры атлантов и кариатид, декор, имитирующий не только льняное полотно, но и морские волны, по которым «плывут» находящийся на крыше здания фрегат, витринные окна – составные, поделенные на прямоугольные части. Такое архитектурное решение дает четкую организацию пространства и дополнено обильным декором, выполненным в ретроспективных традициях.

Выбор жюри был сделан в пользу традиционализма, А. В. Холопов был награжден первой премией, что свидетельствовало о высоком профессионализме молодого человека.

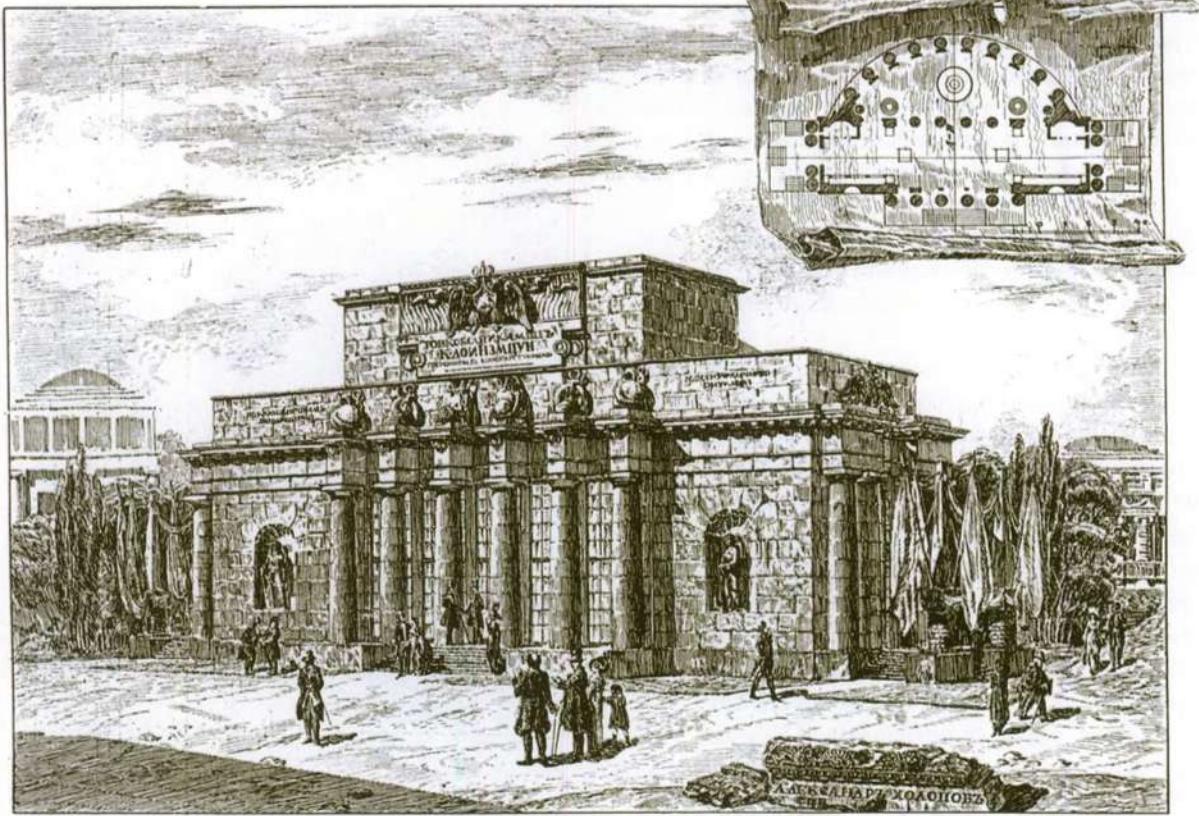
Проект киоска был не единственным в конкурсной практике А. В. Холопова. Опубликован эскиз еще одного проекта, выполненного им в период учебы у Л. Н. Бенуа, – выставочного павильона⁵⁸.

В конце XIX – начале XX веков выставочная деятельность приобрела в стране невиданный размах, охватив не только сферу творчества, но и промышленность, сельское хозяйство, кустарное производство. Россия стала участвовать в международных выставочных проектах, многие выставки принимали общероссийский характер, показывались они как в столице, так и в провинции.

Промышленные выставки находились в ведении Министерства торговли и промышленности. Выставки сельскохозяйственные, лесные, рыбопромышленные, охоты, кустарные и земельных улучшений состояли в ведении Главного управления землеустройства и земледелия. Все выставки подразделялись на правительственные (устраиваемые вышеназванными министерствами) и частные (устраиваемые различными научными и профессиональными обществами, коммерческими или промышленными учреждениями, земствами и отдельными лицами). Большое распространение получили Всероссийские мануфактурные и промышленно-художественные выставки.



Проекты витрины-киоска для Нарвской льнопрядильной мануфактуры А. В. Холопова и В. И. Дубенецкого, занявшие в конкурсе Петербургского общества архитекторов-художников I и II места



Проектъ выставочнаго павильона. А. В. ХОЛОПОВЪ, архит. С.П.Бургъ.

Ежегодникъ 1913
Общества Архитекторовъ-Художниковъ.

A. V. Холопов. Проект выставочного павильона

Признанным центром проведения Международных и Всероссийских выставок был Петербург. Только в 1913 году в столице состоялись четыре всероссийские выставки.

Всероссийские промышленные выставки стали социально-экономическим явлением, стимулировали развитие промышленности, сельского хозяйства, кустарного производства, а также содействовали нахождению новых рынков сбыта и оживлению торговли в целом. По мнению М. Ю. Лачаевой, сложившаяся на выставках система участия и поощрения превращала их в арену острой конкурентной борьбы и побуждала к усовершенствованию производства⁵⁹.

Тем не менее до сих пор не оценено влияние промышленно-художественных выставок на развитие архитектуры и строительства. Временные, специально построенные экспозиции по своей сути были уникальными архитектурными комплексами, где общее объемно-пространственное решение, архитектура павильонов, малых форм, ландшафта сливались в гармоническое единство. Исследователь Ю. А. Никитин считает, что выставки были местом, где часто проходило экспериментальное строительство с применением новых конструкций, использовались прогрессивные технологии, всевозможные изобретения⁶⁰.

К архитектурному обустройству выставок было приковано пристальное внимание современников. Устроители выставок приглашали к проектированию и возведению павильонов известных зодчих, устраивали конкурсы, в которых нередко участвовали проекты, созданные под влиянием стилевых новшеств, уже продемонстрированных на Всемирных выставках за рубежом. Журнал «Зодчий», внимательно следивший за развитием современной архитектуры, утверждал, что устройство подобных выставок создает «большое поле деятельности для архитектурной фантазии и работы», а строительство павильонов для богатых торговых домов, акционерных компаний и владельцев заводов стало часто встречающейся и прибыльной архитекторской практикой⁶¹.

В своем эскизе А. В. Холопов вписал проект выставочного павильона в окружающий ландшафт. Оформление эскиза оригинально: в верхней части листа расположен картуш, создающий иллюзию древнего манускрипта и содержащий план здания. В основе проекта – античная система ордеров, являвшаяся непреложным атрибутом академического обучения. Архитектором был выбран дорический ордер, самый ранний, отличающийся наиболее тяжелыми пропорциями и имеющий сравнительно простую капитель. Здание – полуокруглой формы, по внешнему контуру его окаймляют колонны, являющиеся основными несущими частями. Они также служат для выделения портала и двух боковых входов. В качестве декоративного оформления здания использована обработка поверхности стен квадровым рустом. Широко использована скульптура: скульптурные изображения венчают карнизы колонн, слева и справа от центрального входа в стене расположены две ниши, в которых также находятся мужская и женская скульптурные фигуры. Герб Российской империи (барельеф) повторен трижды и открывается взору любого посетителя павильона, подходящего к одному из его входов.

Таким образом, эскиз свидетельствует, что автор был приверженцем канонов академической школы. Сложность композиции сооружений, обилие декора, в том числе скульптуры и рельефа, опора на античные образцы являются теми пристрастиями, которые формировали индивидуальный творческий почерк архитектора.

Незначительное количество сохранившихся архитектурных проектов свидетельствует о сложностях, которые сопровождали А. В. Холопова во время учебы. Имея на руках диплом Московского училища живописи, ваяния и зодчества с правом производить постройки, А. В. Холопов в период учебы в Академии был вынужден работать, чтобы обеспечить семью. Это явилось причиной его временного отчисления из училища. В его личном деле есть запись от 28 апреля 1909 года об исключении из учеников Высшего художественного училища в связи с непосещением на основе решения Совета профессоров.

Обстоятельства исключения подробно объяснил сам А. В. Холопов в прошении о восстановлении в Академии: «Крайняя материальная нужда, заставившая меня в сентябре 1908 года поступить в помощники к архитектору Ф. И. Лидвалю на постройку 2 Санкт-Петербургского Общества Взаимного Кредита, не дала мне возможности регулярно посещать мастер-

скую профессора-руководителя Л. Н. Бенуа и исполнить обязательные работы академического курса. Вследствие непредставления с моей стороны в свое время уважительных причин я был уволен из числа учеников Высшего художественного училища. Так как увольнение меня из числа учащихся последовало из-за того, что работа для заработка отнимала у меня все время и являлась следствием моей материальной необеспеченности, а не небрежного отношения к занятиям в Академии, я покорнейше прошу Совет профессоров зачислить меня в число учеников Высшего художественного училища при Императорской Академии художеств в мастерскую профессора-руководителя Л. Н. Бенуа, где я числился до сего времени и разрешить окончить начатую в начале первого полугодия программу к осенней отчетной выставке»⁶².

Выполнение заказов, работа помощником архитектора были наиболее распространенным средством получения доходов для учеников Высшего художественного училища и нередко рассматривались в качестве уважительной причины. Совет профессоров удовлетворил просьбу, и 12 сентября 1909 года А. В. Холопов был вновь допущен к занятиям.

Ученики Высшего художественного училища в летний период должны были работать на пленэре, для чего получали отпускной билет, действовавший с середины мая до середины сентября. В отпускном билете А. В. Холопова сказано, что он «отправляется по России для художественных работ с натуры и снимания видов местностей». Аналогичные билеты выдавали с 1908 по 1912 год. К отпускному билету на 1911 год приложена записка о выдаче документов для представления на предмет отбывания воинской повинности. Отсрочки по исполнению воинской повинности Академия художеств ежегодно отсыпала в Усть-Сысольское уездное по воинской повинности присутствие. Кроме того, ежегодно А. В. Холопову выдавали свидетельство на право свободного проживания в Петербурге.

Эти документы личного дела расширяют сведения об обучении коми архитектора и художника в Академии. Какой-либо информации о выпускном проекте личное дело не содержит, только запись о том, что 22 мая 1913 года бывшему ученику А. Холопову были выданы документы⁶³. Проводя аналогию с другими архитекторами, закончившими Академию в 1913 году, можно предположить, что выпускным в тот год был проект железнодорожного вокзала.

Обучение было завершено, А. В. Холопов влился в когорту практикующих архитекторов.

Таким образом, в начале XX века звание архитектора-художника, присуждаемое Академией художеств за выпускной проект и дававшее право на самостоятельную работу, продолжало оставаться элитным. Образование, которое получали ее выпускники, наделяло их высочайшей профессиональной культурой, что обуславливало такую степень свободы творчества, которая и характеризует развитие архитектуры первых десятилетий XX века. Именно эту культуру впитал в себя А. В. Холопов, наравне с другими учениками Академии.

В стенах Академии художеств произошло осмысление новых требований к архитектуре. Ведущим профессорам, ярче всего это проявилось в профессиональной деятельности Л. Н. Бенуа, удалось направить развитие русской архитектуры по собственному пути. С одной стороны, новая архитектура включала в себя технические достижения человечества, с другой, не переходя на позиции цивилизации с характерной для нее тотальной индустриализацией, техногенным мышлением и отчуждением человека от природы, основывалась на гуманистическом мировоззрении с его пониманием гармонии природы, человека и общества. Именно Петербург, вырабатывая свой вариант ответа европейскому модерну, обратился к собственным истокам, обобщив их до идеи формирования нового пласта национальной культуры на основе собственной истории.

Понимание феномена неоклассицизма пронизывало деятельность не только профессоров, но и учеников Академии. Начавшись с обращения к Александровскому ампиру, олицетворявшему великую победу России в Отечественной войне 1812 года, стиль приобретал все более выраженные собственные очертания, основанные на принципах рационализма, классической строгости экстерьера и интерьера здания, научной организации внутреннего пространства, вспомогательных технических систем. Не все из учеников Академии постигли единство формо- и стилеобразующих принципов нового стиля, но основная идея непреходящего торжества красоты классики стала путеводной нитью для многих из них. Одним из таких архитекторов был А. В. Холопов.

■ Архитектурная и интерьерная практика, художественное проектирование мебели

В1900-е годы в архитектурном мире России сложилась ситуация, связанная с избытком архитектурно-строительных кадров, усилившая конкуренцию между специалистами в поиске и выполнении заказов. Увеличение социальной активности вступающих в жизнь архитекторов вылилось в организацию новых архитектурных обществ, одним из которых стало учрежденное в 1903 году Общество архитекторов-художников, объединившее в своих рядах выпускников Академии художеств, председателем которого стал П. Ю. Сюзор⁶⁴.

Общество архитекторов-художников широко рекламировало себя, в том числе на страницах издаваемых каталогов и проспектов.

Задачи общества трактовались следующим образом:

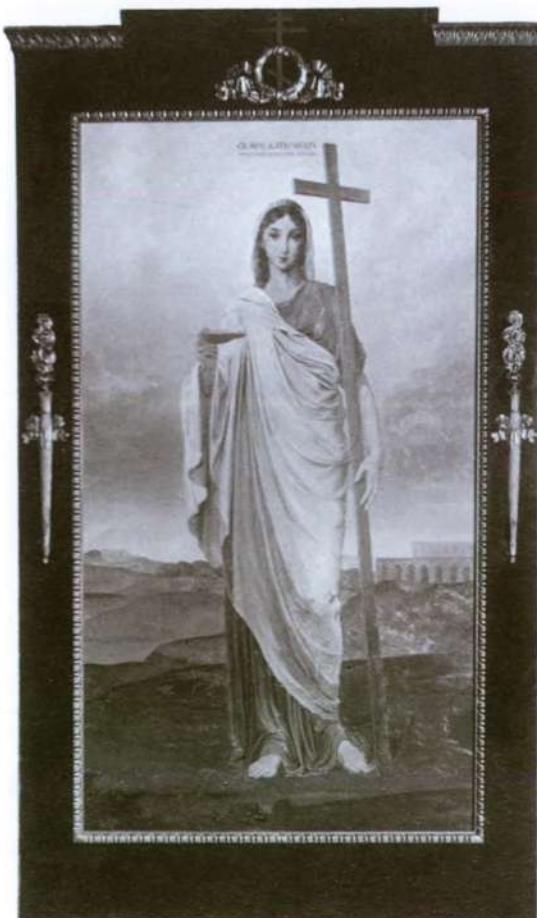
«1. Принимает на себя объявление конкурсов для составления проектов на всякого рода здания, как по поручению правительственные, городских, земских и других общественных организаций, так равно и частных лиц, при этом Общество содействует разработке условий программы, выбирает жюри (членов комиссии судей) для оценки представленных проектов, публикует самую программу и результаты конкурса;

2. Рекомендует архитекторов как для составления проектов на всевозможные постройки, так и для надзора за их осуществлением;

3. Указывает лиц, могущих занять постоянные должности по строительно-технической части во всех местах империи»⁶⁵.

Такое понимание собственных задач говорит о корпоративном характере общества. Свое предназначение члены общества видели в оказании помощи выпускникам Академии в вопросах их трудоустройства и обеспечения материального положения.

Ситуация на рынке труда Петербурга складывалась таким образом, что в большей степени в строительстве были вос требованы выпускники Института гражданских инженеров, образование которых более соответствовало этой сфере деятельности в сравнении с комплексной подготовкой выпускников Академии. Чтобы поддержать выпускников Академии, Общество архитекторов-художников сохранило за собой лидерство в рекламировании и разработке конкурсных проектных программ. Объявления печатали в «Архитектурно-художественном ежегоднике», в нем же публиковали лучшие из проектов. Материал в журнале подавался персонифицировано, что также работало на самих архитекторов.



Святая мученица Александра. Каталог, 128

В то же время, не имея известности, невозможно было получить проект, не имея средств для вложения, невозможно было его осуществить. Практически замкнутым этот круг становился для тех архитекторов, которые являлись представителями социальных низов, как А. В. Холопов. Выходом в подобной ситуации становилась работа на «патрона». «Патронат» использовали и архитекторы с именем для получения выгодных заказов. Для студентов архитектурного отделения Академии художеств такая работа считалась более правилом, нежели исключением.

Как сказано выше, прозанимавшись год в Академии художеств, А. В. Холопов поступил в помощники к архитектору Ф. И. Лидвалю, также выпускнику мастерской Л. Н. Бенуа.

Федор Иванович Лидваль (1870-1945) принадлежал к семье выходцев из Швеции, стал ведущим петербургским архитектором модерна и неоклассицизма. Первым построенным Ф. И. Лидвalem зданием считается дом на Каменноостровском проспекте (№ 1-3, 1899-1904). Проект был сделан для матери, однако в доме жил и сам зодчий.

Необычным и новым для Петербурга стало использование свободной пластики объемов, многообразных форм окон, тонкий подбор разнофактурных отделочных материалов; живописное богатство придавали изображения обитателей северных лесов. Все эти приемы не противоречили функциональной целесообразности здания. По сути, Ф. И. Лидваль представил в здании оригинальную версию скандинавского национального романтизма и стал ведущим архитектором шведской колонии в Петербурге.

Исследователи выделяют два периода творчества Ф. И. Лидвала: 1897-1907 и 1907-1918 годы. Вначале зодчий проявил себя мастером «северного» модерна, а с 1907 года обратился к неоклассике. Оба направления представляли собой мощные современные течения столичной культуры. «Северный» модерн, родоначальником и ведущим мастером которого и являлся Ф. И. Лидваль, подразумевал установку на самобытность северных территорий, основанную на романтическом обращении к традиционному искусству скандинавских стран, интересе к суровой природе Севера, восприятии идей современной скандинавской культуры. Второе течение – «петербургское возрождение» – заново открыло строгую красоту Старого Петербурга эпох барокко и классицизма, что послужило решающим толчком к развитию неоклассицизма, который также олицетворял причастность к общеевропейской культуре⁶⁶.



Святой великомученик и целитель Пантелеймон. Каталог, 129

Ко времени, когда А. В. Холопов стал помощником архитектора, Ф. И. Лидваль был не только известным петербургским зодчим, но и создателем одного из первых архитектурно-проектных бюро. Не имея звания архитектора императорского двора, он строил свою профессиональную деятельность на коммерческой основе. Его фирма преуспевала, имела постоянный штат сотрудников и выгодные заказы по разработке проектов строительства домов и отделке интерьеров. Сотрудники Ф. И. Лидвала прошли великолепную школу на объектах, возводимых по проектам архитектора. Как и Л. Н. Бенуа, Лидваль не навязывал догм и доктрин своим коллегам и помощникам, поэтому большинство из них впоследствии сумели проявить свою индивидуальность.

Большинство заказов Ф. И. Лидвала носили частный характер, одним из видов проектируемых им зданий стали петербургские банки. По мнению Г. К. Лукомского, в то время лучшие сооружения приходились «...не на правительственные или общественное строительство, а на частновладельческое. Банки прежде всего стоят в ряду этих зданий. По крайней мере, та обстановка, которую создают эти сферы для работы, кажется почти идеальною: объявляются конкурсы, и закрытые, и именные, выдаются огромные премии, и в конце концов дело сооружения все-таки поручается лучшим архитекторам»⁶⁷.

Одним из первых проектов Лидвала, выполненным для банковской сферы, стало здание 2-го Санкт-Петербургского общества взаимного кредита (ул. Садовая, д. 34).

Общество взаимного кредита было основано в 1885 году. Оно относилось к разряду негосударственных кредитных учреждений и отличалось тем, что, во-первых, хозяевами Общества были не кредиторы, а заемщики и, во-вторых, члены Общества были связаны круговой порукой, что позволяло организовать кредит на выгодных для заемщиков условиях. В 1904 году Общество приобрело доходный дом. Для перестройки дома был объявлен конкурс, итоги которого были подведены в 1907 году и опубликованы в журнале «Зодчий».

Всего на конкурс поступил 41 проект, 20 проектов отнесли к разработкам, заслуживающим внимания. Проект Ф. И. Лидвала занял второе место. Жюри дало следующую характеристику проекту: «Общую застройку участка и ясный прием плана следует признать удачными. Вход в банк по фасаду весьма парадный, вестибюль обширный и удобный. Лестница и вход в операционный зал хороши и удобны. Зал интересно обработанный, светлый, освещен с обеих боковых длинных сторон и сверху. Приемная и кабинет председателя скомпонованы удачно, размещены при зале, но несколько превосходят против заданных программой размеров. Комиссионное и учетное отделение поставлено удовлетворительно. Хорошо также скомпоновано помещение для безопасных ящиков, с примыкающими к ним комнатами. ...Фасад довольно интересный, но заслуживает меньшего внимания, чем композиция плана»⁶⁸.

В начале XX века в России существовали очень жесткие правила и нормы организации строительных работ, лимитировалось буквально все: высота здания, ширина тротуара, размеры лесов, освещение, высота и расположение забора, даже уборка строительного мусора. При строительстве строго соблюдалась схема взаимоотношений между заказчиком, архитектором и подрядчиками. Несмотря на итоги конкурса, именно заказчик выбирал архитектора и утверждал проект. Затем проект представляли Техническому комитету Петербургской городской управы.

После утверждения в городской управе проект рассыпал потенциальным подрядчикам. Каждый, в том числе автор, составлял свою подробную смету на предстоящие работы. Все сметы сводились воедино и анализировались. Таким образом выбирался основной подрядчик. Та же схема существовала и по отношению к более мелким подрядчикам и субподрядчикам. С каждым из них заключали подробный и обстоятельный с юридической точки зрения договор. Подход был сугубо индивидуальный. В договорах оговаривались цена работ, условия оплаты, обязательства сторон, иногда указывался тип и качество материала. Обычно от 5% до 15% суммы заказчик вы-

плачивал через год, эта сумма служила гарантией качества работ. За невыполнение условий договора предусматривалась неустойка⁶⁹.

Ф. И. Лидваль начал работу над проектом в 1904 году, представленный на конкурс вариант был разработан им в 1906, а утверждение проекта Техническим комитетом Петербургской городской управы состоялось в июне 1907 года. В решении Технического комитета сказано: «Постройку каменного четырех и частью трехэтажного с нежилым подвалом лицевого дома, согласно детальным чертежам, дозволить, с соблюдением общих правил, и с тем, чтобы высота лицевого дома не превышала ширины улицы, а ширина воротных проездов была не менее 4 с половиной аршин»⁷⁰.

Строительство здания началось летом 1907 года и осуществлялось два года. А. В. Холопов работал в качестве помощника Ф. И. Лидвала с сентября 1908 по весну 1909 года. Необходимость в дополнительном сотруднике, вероятно, возникла в связи с тем, что одновременно по проекту архитектора возводили Азовско-Донской коммерческий банк по Большой Морской улице и перестраивали гостиницу «Европейская».

Открытие нового помещения 2-го Общества взаимного кредита летом 1909 года стало неординарным событием в жизни столицы. Здание отличалось четким распределением внутреннего пространства: в лицевой части были расположены кабинеты управления, в средней – просторный двусветный операционный зал, в дворовой – служебные помещения и квартиры служащих. Современники подчеркивали незаурядность фасада. Выделение трех частей соответствовало внутренним функциональным зонам внутреннего пространства, центральная часть была обособлена огромной нишой с полуциркульным завершением. Исследователи относят здание к архитектурным памятникам стиля «модерн».

Таким образом, работа помощником Ф. И. Лидвала на строительстве здания банка, которое уже современниками было отнесено к неординарным, стала для студента Академии художеств школой обучения профессиональному мастерству, приобщением к новым архитектурным веяниям времени.

Одним из таких веяний стало внимание со стороны архитекторов, уделяемое интерьеру. Искусство нового стиля подразумевало единство внешнего и внутреннего вида здания. Стилистическое единство разных помещений отражалось в основных составляющих интерьера: его пространственно-планировочной структуре, архитектурном оформлении плоскостей (стен, потолков, полов) и предметной среде, представленной мебелью, осветительными приборами, предметами из керамики, фарфора, стекла, металла. Поэтому неудивительно, что в начале XX века работа над проектом здания включала в себя и разработку убранства его внутренних помещений.

К 1908 году относится и первый известный интерьерный проект А. В. Холопова – «Столовая». Представить столовую можно благодаря сохранившимся авторским эскизам. Это вытянутая в пропорциях комната, имевшая противоположные выходы в соседнее жилое помещение и зимний сад. Автор позиционировал себя как сторонник архитектурного оформления пространства. В стенах предусмотрены ниши, в которых находится мебель, в качестве декоративного элемента присутствуют колонны и рельефы с изображением венков, гирлянд и купидонов, а также небольшие панно на стенах. Внимание привлекает камин, расположенный в центральной нише, с живописной вертикальной росписью больших размеров в глубине. В интерьере богато использована малая пластика.

Намеченный в проекте столовой мотив живописного панно одной из ниш развернут в отдельном эскизе⁷¹. В центре изображения – сатир, сидящий на ступеньках подножия храма. Его поза (склоненная голова, обхваченные руками колени, поникшие плечи) свидетельствует о тяжелых раздумьях. Несмотря на то что сюжет восходит к античности, передан он посредством стилизации, с помощью которой автору удалось не только выразить общий дух античной культуры, но и привнести романтические ощущения восприятия великой эпохи.



Икона. Богоматерь с младенцем. Из частного собрания Г. Н. Климовой

Помимо разработки интерьеров для общественных зданий гражданской архитектуры, А. В. Холопова привлекала и культовая архитектура, что напрямую было связано с его происхождением и принадлежностью к роду иконописцев. Выше уже говорилось о его проекте колокольни в имении Е. Г. Арсеньевой, однако он также пытался создавать и интерьерные разработки для храмов. К ним можно отнести проекты киотов, выполненные также в 1908 году. Прежде всего, проекты включают само решение киота: выделение ниши, оформление ее колоннами и пилонами, а также росписи на библейские темы. Известно три росписи: «Распятие Христа», «Великомученик Пантелеимон» и «Святая Александра». Все три изображения однотипны: они предназначены для напольных киотов, имеют схожие размеры, композицию, пропорции, что свидетельствует о включении их в единый интерьер. Изображения святых на фоне пейзажа более соотносятся с европейской живописью на библейские темы, нежели с канонами древнерусского иконописного мастерства.

Индивидуальный почерк А. В. Холопова проявился и в иконе, сохранившейся у наследников художника. Это образ сидящей в кресле Богоматери с младенцем Иисусом. По сведениям владельцев иконы, она была написана художником для венчания сестры Ольги. Ориентация на лучшие образцы западноевропейской религиозной живописи, одухотворенность и в то же время приземленность созданных образов до реально живущих людей, особая звучность цветовой гаммы, виртуозность рисунка – все это составляющие мастерства А. В. Холопова, которое позволяет узнавать его работы в ряду других.

Возвращаясь к эскизам, можно предположить, что они были созданы для практического применения в интерьере. Однако на настоящий момент не установлено, для кого они были предназначены. В интерьерном решении, как правило, соединяются вкусы заказчика и мастерство художника. Рассмотренные интерьеры отличает «ампирность», насыщенность архитектурно-художественными элементами, в их классическое воплощение посредством стилизаций вторглись современные веяния и пристрастия.



Здание земского начального училища. В настоящее время – музей истории и культуры Сыктывдинского района Республики Коми.
Фото С. Е. Павлюшина

Следующей работой А. В. Холопова стало здание народного училища, построенное на родине архитектора – в с. Выльгорт Усть-Сысольского уезда Вологодской губернии. В 1913 году Усть-Сысольская земская управа ассигновала на строительство 21 834 рублей. Тогда же пригласили бригаду мастеров и плотников из Вятки. Активно участвовали в работах и жители села. Общее руководство осуществлял директор училища Никон Старовский. В январе 1914 года в новом здании уже начались занятия⁷².

Здание построено из отборного леса на кирпичном фундаменте. Планировочная структура здания Г-образная, коридорная. Композиция состоит из расположенных под прямым углом прямоугольных объемов резного крыльца с балконом и башенкой в углу. Опоры балкона украшены декоративными кронштейнами, опоры карниза над балконом имеют деревянные резные капители. В правой части фасада над тремя окнами находится фронтон со шпилем. Угловая башня имитирует форму завершения крепостной башни с шатровым

верхом. Стилистические особенности строения близки к национально-романтическому направлению в русской архитектуре⁷³. Сам факт строительства в волостном центре здания по индивидуальному проекту в начале XX века являлся уникальным – профессиональное проектирование, как правило, охватывало городские административные строения, а под нужды просвещения часто приспосабливали частные дома.

Здание сохранилось до настоящего времени, в последние годы в нем располагается музей истории и культуры Сыктывдинского района Республики Коми (с. Выльгорт, ул. Домны Каликовой, 58). Решением Совета Министров Коми АССР от 23 октября 1969 года № 420 здание поставлено на государственный учет как «Земское начальное училище» и является памятником архитектуры.

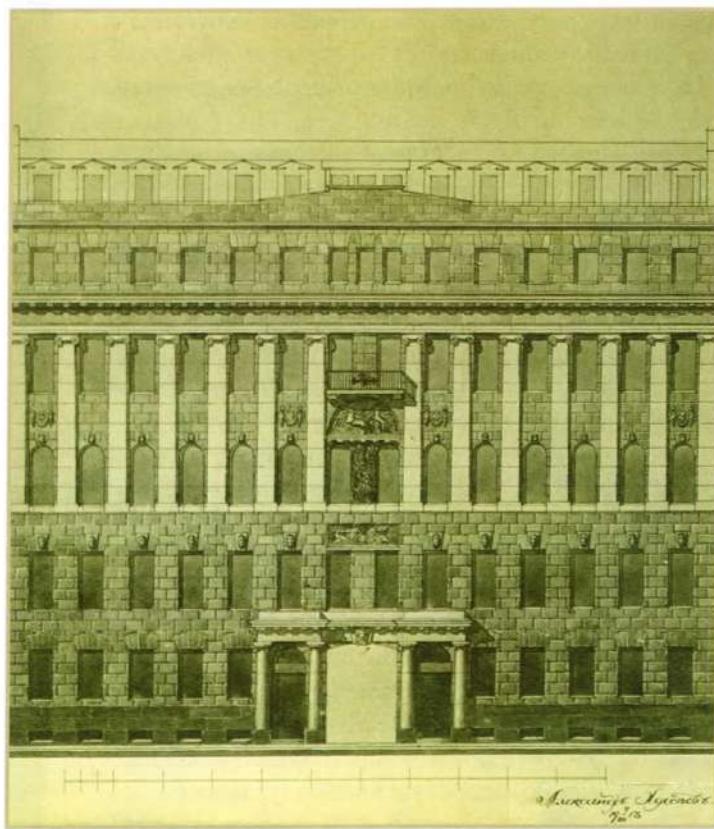
Другие попытки А. В. Холопова участвовать в проектировании и строительстве зданий представлены на фотографиях из собрания Национальной галереи.

На одном запечатлен проект фасада пятиэтажного каменного здания, выполненный архитектором в 1913 году. Внешний вид здания позволяет предположить, что это доходный дом.

В середине XIX – начале XX веков доходные дома как тип архитектурного сооружения занимали господствующее положение в застройке Петербурга. Они были, как правило, 5-6 этажными. На первом этаже размещались магазины, на втором – конторы, с третьего и до мансарды – сдававшиеся внаем квартиры. Декоративное архитектурное оформление получал лишь парадный фасад, выходивший на улицу. К концу XIX века сложилась внутренняя планировочная структура доходных домов, а также приемы фасадной композиции с характерным вертикальным членением, эркерами, витринами и пр.

Особенно активно в первые десятилетия XX века доходными домами застраивалась Петроградская сторона. В воспоминаниях А. А. Шмидт есть информация о том, что по проекту ее отца был построен дом в начале Большой Пушкарской улицы. Здание отличалось богатым декором фасада, включавшим колонны, крылатых грифонов, овальные ниши со статуями по бокам входных дверей, шпиль на крыше. В советский период был проведен капитальный ремонт сооружения, несколько изменивший его внешний вид.

К сожалению, предпринятые попытки поиска каких-либо сведений о реализованных проектах А. В. Холопова в домостроении в дореволюционном Петербурге не увенчались успехом. На настоящий момент не собраны аргументированные доказательства для того, чтобы сказать, что он является автором проекта одного из возведенных в столице зданий.



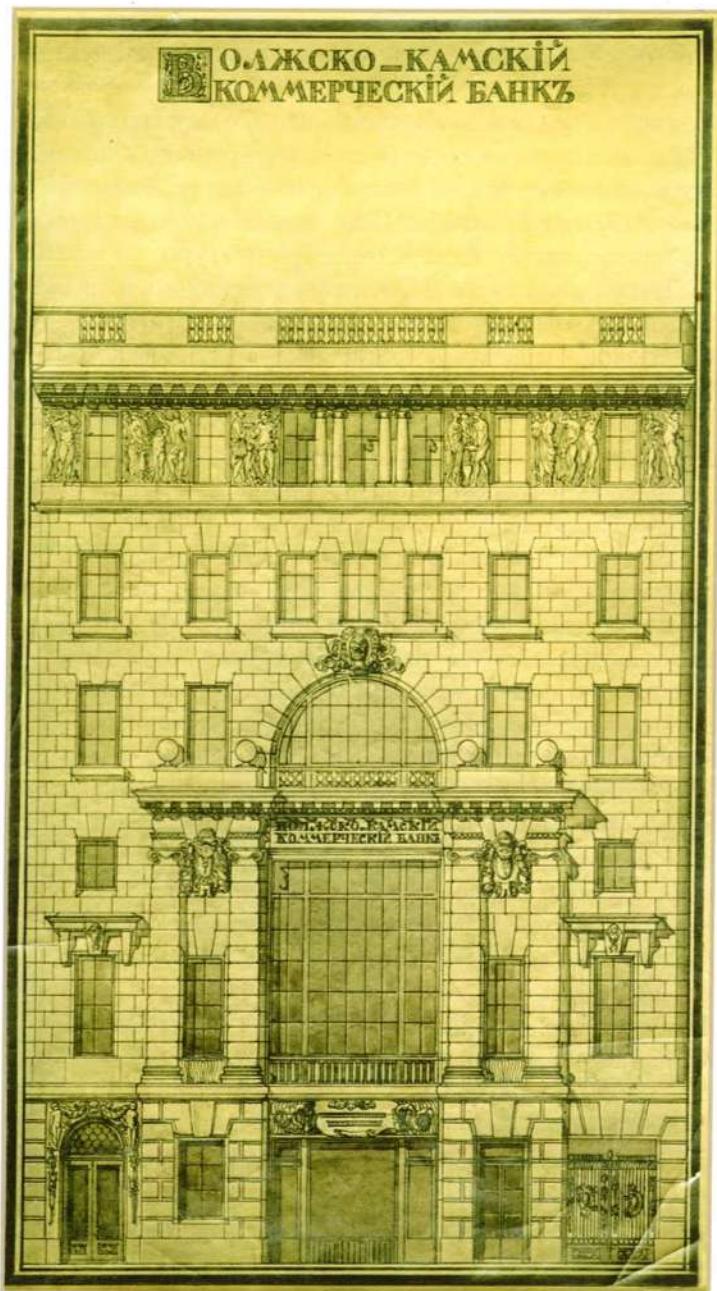
Проект здания с тилястрами. Фасад. Каталог, 130

Второе фото представляет проект фасада Волжско-Камского банка. Волжско-Камский банк считался одним из крупнейших в дореволюционной России; имел 20 провинциальных отделений, в том числе в Самаре, Нижнем Новгороде, Ростове-на-Дону, Симбирске, Ташкенте, Перми, Иркутске. В 1915 году был объявлен конкурс на строительство зданий для филиалов в Тифлисе и Киеве. Победу в конкурсе одержал проект Ф. И. Лидваля, выполненный им совместно с Г. А. Косяковым.

Вероятно, работа А. В. Холопова, датированная 1915 годом, также была подана на конкурс. Это проект 6-этажного здания, в декоративном оформлении фасада которого большая роль отведена окнам и центральному входу. Разнообразие, сочетание и оформление окон являются одним из индивидуальных приемов проектирования здания. Большинство окон имеет лучковое завершение, над боковыми окнами второго этажа имеются сандрики, над центральным многосоставным окном – карниз с парапетом. В оформлении входа автор смело использовал балюстрады и пилоны, ограждающие центральные окна, боковые ризалиты, рельефы. Венчает здание карниз с парапетом и балюстрадой, под которым на уровне шестого этажаpuщен фриз с полуколоннами и рельефными изображениями на античные темы в междуоконных простенках.

В экстерьере здания преобладает вертикальный ритм: он подчеркнут массивной рустовкой первого этажа, вытянутыми по вертикали оконными проемами, кажущимися более легкими на верхних этажах. Горизонтальный ритм выражен слабее, зато именно оконные формы являются средством выделения центрального входа, а использование привычных для архитектора пилястр оказалось подчиненным пластике здания. Сложившееся единство функциональной конструкции и декоративных элементов и придало зданию авторскую индивидуальность.

Таким образом, участие А. В. Холопова в строительстве здания 2-го Общества взаимного кредита



Проект Волжско-Камского коммерческого банка. Фасад. Каталог, 131

подвигло его на создание проекта здания Волжско-Камского банка. Ориентируясь на наработки своего прежнего руководителя, он попытался найти собственный архитектурный почерк.

Важным этапом в творчестве А. В. Холопова можно считать его участие в проекте Р. Ф. Мельцера по оформлению Дворцового моста. Источником, дающим право утверждать это, являются эскизы фигур к проекту Дворцового моста.

Роман Федорович Мельцер (1860-1943) в начале XX века получил известность как преуспевающий петербургский архитектор и интерьерный мастер, отвечающий самым изысканным вкусам. В 1887 году, окончив Академию художеств, он получил звание архитектора и классного художника первой степени. Р. Ф. Мельцер быстро вошел в круг известных петербургских архитекторов. То прочное и уверенное положение, которое он занимал, основывалось не только на его таланте и трудолюбии, но и на социальном положении. Р. Ф. Мельцер приходился сыном Фридриху Иоганну (Федору Андреевичу) Мельцеру – основателю одноименной фирмы и одного из крупнейших мебельных производств в Петербурге. В отличие от Ф. И. Лидваля, получившего первые заказы от представителей шведской колонии в Петербурге, Р. Ф. Мельцер вращался в среде крупных русских промышленников. Среди его постоянных заказчиков были члены императорской фамилии и представители наиболее обеспеченной части русского общества.

Ведущей формой здания в архитектурной практике Р. Ф. Мельцера стал особняк. Как и Ф. И. Лидваль, Р. Ф. Мельцер был сторонником «северного» модерна. Образцом подобной архитектуры стал его собственный особняк на Каменном острове (1901-1904). В художественных особенностях здания ощутимо влияние архитектуры финского романтизма, но суровость северной романтики в этом проекте преломилась в светлую лиричность и возвышенную сказочность, в конечном итоге подвигнув автора к созданию образа дома-терема⁷⁴. На рубеже 1900-1910-х годов в творчестве Р. Ф. Мельцера, как и в целом в архитектуре, стали нарастать ретроспективные тенденции.

Международный конкурс на проектирование Дворцового моста через Неву был объявлен в 1901 году в связи с необходимостью создания постоянного каменного моста взамен существовавшего наплавного. Сложность проекта заключалась в том, что мост должен был вписаться в исторически сложившуюся Невскую панораму. Поэтому проектирование продолжалось 14 лет, отразив развитие инженерной и архитектурной мысли, борьбу художественных концепций, столкновение интересов конкурирующих фирм начала XX века.

В конкурсе участвовали ведущие архитекторы и фирмы не только столицы, но и зарубежные. На первых этапах выделяли лучшие проекты, но решение комиссии не было окончательным. Конкурсные проекты отклоняли из-за недоработки конструктивного решения, несоответствия окружающей архитектурно-художественной среде. Журнал «Зодчий» в 1910 году объяснял причины отклонения проекта А. Н. Бенуа и М. С. Лялевича тем, что предложение изменить насыпь у биржи искасит «весь стройный план местности, обработанный еще Тома де Томоном»⁷⁵. Наконец, в 1911 году утвердили проект Общества коломенских заводов, составленный видным петербургским инженером А. П. Пшеницким.

По распоряжению президента Академии художеств разработку архитектурного оформления моста поручили Р. Ф. Мельцеру. Стремясь угодить вкусам царя, придворный архитектор предложил пышное «многословное» и помпезное оформление. Предполагались перила сложного рисунка, декоративные карнизы с картушами, восемь фонарей с выкованным из железа декором. На широких опорах разводного пролета моста Мельцер задумал поставить четыре огромных фонаря-маяка, обильно украшенных скульптурой, орнаментами, картушами, императорскими орлами. Проект был утвержден царем, но многие архитекторы высказывались против размещения башнеобразных фонарей ввиду их колоссальных размеров: при разводе моста они поднимались бы над Невой выше Зимнего дворца. В итоге был выбран компромиссный вариант – на быках разводного пролета все-таки утвердили фонари увеличенного размера, но более низкие и без обильного скульптурного убранства⁷⁶.



Женская фигура (со свитком) к проекту Дворцового моста.
Эскиз. Каталог, 2

Первый проект оформления Дворцового моста был разработан Р. Ф. Мельцером в 1913, второй – в 1915 году. Работы А. В. Холопова относятся к 1914 году. Изображения античных женских скульптур предназначены для украшения моста: фигуры расположены на поднимающемся постаменте ступенчатой формы на фоне растительного орнамента, возможно, предполагалось их использование в парной композиции.

Приняв участие в одном из сложнейших проектов Петербурга начала XX века – архитектурно-художественном проектировании Дворцового моста Р. Ф. Мельцера, А. В. Холопов занимался оформлением самой спорной и индивидуальной части проекта – башен-фонарей на быках разводных пролетов. Но идея Р. Ф. Мельцера установить монументальные фонари не осуществилась даже в усеченном варианте. Первая мировая война задержала строительство. Мост был открыт в декабре 1916 года без архитектурного оформления. Завершили его отделку уже в годы Советской власти. На мосту установили литую чугунную решетку, выполненную по проекту архитектора Л. А. Носкова в традициях петербургского классицизма.

Понимая, что строить и проектировать здания и мосты в Петербурге практически невозможно, А. В. Холопов все более ориентировался на интерьерные работы, занявшись художественным проектированием мебели. Этот поворот не случаен.

В интерьере начала XX века мебели отводили особую роль. Если ранее проектированием мебели занимались технические рисовальщики, то с переходом к эпохе модерна им на смену пришли архитекторы и художники. На протяжении первого десятилетия XX века в России состоялись три выставки художественной промышленности, главными экспонатами на которых была мебель. В Москве состоялась «Выставка Нового стиля» (1902–1903), о которой уже шла речь выше, в Петербурге – «Современное искусство» (1903) и «Международная художественно-промышленная выставка мебели, декоративных работ и принадлежностей домашней обстановки» (1908). Восторг посетителей выставки 1908 года

вызывал Михайловский манеж, который был «...превращен в нечто великолепное, в место гуляния лучшей петербургской публики»⁷⁷. Экспонентом петербургских выставок была фирма «Ф. Мельцер».

В 1894 году Ф. А. Мельцер отошел от дел фирмы, оставив руководство жене и сыновьям Роману, архитектору и специалисту по интерьерам, Эрнесту, промышленному архитектору, и Федору, впоследствии получившему статус купца 1-й гильдии.

Сыновья реформировали производство. В фирме стали обращать больше внимания на архитектурный стиль интерьера, который стал учитывать все, что раньше казалось «мелочью». По специальным проектам создавали и мебель, и деревянные панели и двери, подбирали кожи для обивки стен, делали лепной орнамент, бронзовый декор, осветительное оборудование, каминны и многое другое. По сути, к заказу на отделку интерьера, полученному Р. Ф. Мельцером, подключалась вся фирма. Такой поворот способствовал процветанию фирмы и был уникальным явлением в русской архитектуре.

Э. Ф. Мельцер построил новые корпуса для фабрики на набережной реки Карповки; были созданы мастерские: рисовальная, изготавливавшая «все проекты, рисунки и шаблоны», скульптурная, выполнявшая модели и декоративную лепку, столярная, резная, токарная, лакировочная, бронзовая, слесарная, обойная, швейная, машинное отделение с деревообрабатывающими станками и библиотека. На производстве было занято до 400 человек. Фабрика стала единственным в своем роде крупным художественно-промышленным предприятием, которое все более ориентировалось на выполнение заказов по изготовлению полной обстановки и всех декоративных работ.

Процветание фирмы было связано и с присвоением ей статуса поставщика императорского двора. С 1894 года архитектору поручали отделять императорские резиденции, жилые комнаты для семьи Николая II в Александровском дворце Царского Села (в том числе знаменитую Кленовую гостиную), Новом дворце в Александрине, на берегу Финского залива, Ливадийском



Женская фигура к проекту Дворцового моста.
Эскиз. Каталог, 3



Сервант. Эскиз к проекту убранства столовой А. Я. Поммера.
Каталог, 38

дерева и украшали латунными тягами. На фирме ее изготавливали не только по индивидуальным заказам, но и серийно. В Петербурге ее можно было приобрести в двух магазинах «мельцеровской» мебели на Каменноостровском и Невском проспектах.

Около десяти лет Александр Холопов работал в рисовальной мастерской фирмы «Ф. Мельцер», дослужился до руководителя рисовально-чертежного отделения и был непосредственно подключен к работе над проектированием. В сохранившемся творческом наследии художника есть эскизы светильника, мебели, декора интерьера, декоративных тканей, выполненные с 1909 по 1918 год. Со временем, набираясь опыта, А. В. Холопов переходил от проектирования отдельных предметов мебели к созданию гарнитуров. Таков эскиз мебельного гарнитура для спальни, включающий шифоньер, трюмо, тумбочку и стул, выполненный им в 1918 году. Предназначенный для исполнения в светлом дереве, инкрустированный растительным орнаментом, он в своих основных формах наделен классической строгостью и вполне соответствует принципам рационального модерна.

В качестве примера из работы с творческим наследием А. В. Холопова можно привести графический лист с изображением эскиза буфета – единственным произведением в коллекции, не имеющим подписи. Научный поиск позволил идентифицировать эту работу с известным ранним интерьерным проектом И. А. Фомина для семьи Поммер, а также уточнить личность заказчика интерьера благодаря имеющимся на рисунке инициалам, прочитать слабо видимую, написанную карандашом в нижнем правом углу подпись автора интерьера, определить сам предмет мебели как сервант.

Проект интерьера квартиры крупного финансиста, директора Русского для внешней торговли банка Андрея Яковлевича Поммера (1851-1912) был выполнен И. А. Фоминым в 1907-1908 годах, в период учебы в Академии художеств. По мнению исследователей, это ранняя интерьерная работа И. А. Фомина, в которой четко прослежена эволюция автора от модерна к неоклассицизму. Внешний вид серванта, изображенного на эскизе (изящество формы, плавность контурных линий, использование декора, элементы отделки, цветовое решение), позволяют его отнести к мебели стиля модерн. Вместе с тем исполненный вариант серванта больше отвечает стилистике неоклассицизма, что подчеркивает уникальность хранящегося в Национальной галерее Республики Коми эскиза⁷⁹.

дворце под Ялтой, а также императорские комнаты и вестибюль в отдельном здании Витебского вокзала⁷⁸.

Соблюдение вкуса заказчика было одним из основных правил работы фирмы, ее продукция отличалась стилевой выдержанностью. Фирма ориентировалась на известные европейские образцы. Она занималась как выпуском эксклюзивной продукции, предназначенный для индивидуального интерьера, так и рассчитанной на покупателя. Так, большой популярностью у петербуржцев в первые десятилетия XX века пользовалась мебель в стиле «жакоб». Ее создатель – Жорж Жакоб, представитель династии французских мастеров художественной мебели, основываясь на классицистических традициях отца и деда, применил новый материал – латунь. Мебель стиля «жакоб» изготавливали из красного

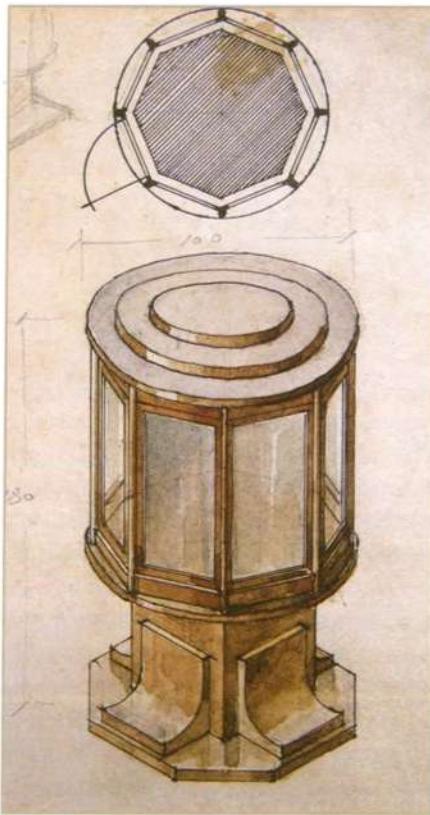
Возвращаясь к фирме Мельцеров, следует отметить, что в годы Первой мировой войны производство было перепрофилировано на выпуск продукции для фронта: телефонных и телеграфных аппаратов, ручных гранат и аэропланов. Более всего братьев интересовали гидроаэропланы. Эра самолетостроения только начиналась, это было интересное направление, с большой долей риска, но и хорошими коммерческими перспективами. В условиях войны особое значение придавали созданию морской авиации, поскольку Россия отставала от европейских держав. Военные и правительство поддерживали разработки и промышленное производство в этой области.

Вначале фирма выполняла заказы на воздушные винты, а затем взялась за строительство самолетов. В мае 1917 года на фабрику Мельцеров от Управления морской авиации поступил крупный заказ на производство 200 гидроаэропланов, что доказало конкурентные возможности предприятия на рынке производства самолетов. Выполнение заказа потребовало строительства новых производственных зданий.

Сотрудничество Холопова с Мельцерами продолжилось и в этой сфере. По проектам А. В. Холопова и под его наблюдением в 1916-1917 годах были построены ангары для гидроаэропланов Морского Министерства на Крестовском острове и гидроавиационный завод Э. Мельцера, расположенный около ст. Ланская. Сам архитектор придавал этим разработкам первостепенное значение. Так, позже, характеризуя собственную деятельность в Петрограде до революции, он прежде всего назвал эти проекты⁸⁰.

Революция 1917 года кардинально изменила судьбу патронов А. В. Холопова. Фабрикант Р. Ф. Мельцер эмигрировал осенью 1918 года, добрался до Берлина, при участии нескольких своих мастеров оборудовал мастерскую изящной мебели и различной утвари. В 1921 году он переехал в Нью-Йорк. Получив право проектировать и строить, он занялся профессиональной деятельностью, оставил след в архитектуре США⁸¹. В конце 1918 года, почти одновременно с Мельцером, выехал из России Ф. И. Лидваль. По воспоминаниям его дочери, архитектор, покидая Петроград навсегда, больше всего волновался, выплачено ли жалование служащим. В Швеции Ф. И. Лидваль оказался «эмигрантом в собственном Отечестве». Местные архитекторы не подпускали его к крупным заказам, и он с семьей периодически оказывался на грани нищеты⁸².

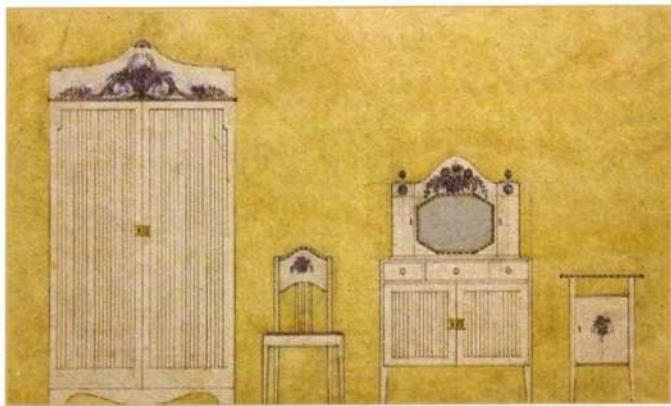
Итак, архитектурная жизнь Петербурга в предреволюционное десятилетие была яркой, насыщенной, стремительной. Прежде всего, это был период активнейшего строительства. К традиционным типам зданий добавлялись новые. В жилищном строительстве, как и прежде, основным типом возводимых зданий оставались доходные дома, но все больший интерес архитекторов вызывали особняки. Авторы проектов работали не только по заказам состоятельных горожан, но и строили для себя. В гражданском строительстве



Горка. Эскиз. Каталог, 39



Стол. Эскиз мебели для кабинета. Каталог, 40



Мебельный гарнитур. Эскиз. Каталог, 41

в 1913 году, А. В. Холопов через несколько лет вышел на уровень самостоятельного проектирования и руководства строительством зданий. Это была сфера промышленного производства, связанная со строительством гидроаэропланов, которым занимались братья Мельцеры.

Наблюдавшийся в начале XX века рост количества профессиональных кадров архитекторов в столице опережал темпы строительства: конкуренцию архитекторам-художникам составляли гражданские инженеры, что приводило к сложностям в трудоустройстве. В самом невыгодном положении оказывались те из выпускников Академии, кто по своему происхождению принадлежал к социальным низам. Для признания в архитектурной сфере надо было иметь практику строительства, которая была невозможна без финансовой поддержки. В этих условиях работала система «патроната», характерная и ранее для архитектурного дела, когда молодые специалисты шли в помощники к практикующим архитекторам. Будучи студентом Петербургской Академии художеств, А. В. Холопов работал у Ф. И. Лидваля на строительстве здания 2-ого Общества взаимного кредита, в последующие годы его профессиональная деятельность была тесно связана с проектами Р. Ф. Мельцера.

Рост конкуренции среди профессиональных кадров привел к повышению социальной активности, выражавшейся в организации Общества архитекторов-художников, сфера интересов которого ограничивалась корпоративными рамками и была направлена на материальную поддержку выпускников Академии. Одной из форм такой поддержки была организация архитектурных конкурсов, победители которых получали материальные вознаграждения вне зависимости от того, выберет ли их заказчик. Участие А. В. Холопова в конкурсах определяет те области, в которых он стремился работать: строительство общественных зданий (банки), домостроительство (доходные дома), малые архитектурные формы (выставочные киоски и павильоны).

Не имея возможности заниматься проектированием и строительством зданий в Петербурге, Холопов проявил себя еще в одной сфере, характерной для практики архитекторов начала XX века, – интерьере. Этому способствовал развитый в Московском училище живописи, ваяния и зодчества и Петербургской Академии художеств талант рисовальщика. А. В. Холопов был одним из тех, кто, создавая интерьер, продумывал его полностью: от пространственно-планировочной структуры помещения до отдельных элементов декора. Важное место в интерьере он отводил мебели, художественным проектированием которой занимался на протяжении более десяти лет. В то же время такая практика, напрямую зависимая от вкусов заказчика, тормозила развитие его собственного творческого потенциала архитектора.

силы лучших архитекторов были задействованы в банковской сфере. Здания банков и их филиалов были выгодными заказами не только с точки зрения материальных выплат, но и возможности претворения новых идей. Ряд возводимых общественных зданий имел культурное назначение – театры, музеи, клубы, народные дома. Технические достижения, новые подходы к строительству реализовывались в новой строительной технологии, проектировании и строительстве мостов, вокзалов, промышленных корпусов. В годы мировой войны поддержку правительства в виде государственных заказов получило военное производство, наращивание мощностей которого также приводило к строительству новых корпусов. Завершив образование в Академии художеств

■ Петербургский круг общения

Большую роль в формировании профессиональных навыков, получении интересных заказов, расширении кругозора А. В. Холопова играл круг его общения в столице, основанный на художественных пристрастиях, духовной близости, дружеских отношениях, единстве национального происхождения. Прежде всего, это была художественная среда, в которой поощрялись новации в живописи и архитектуре. В этой среде много спорили о перспективах развития художественной жизни.

Одной из форм выражения художественных пристрастий в начале XX века были художественные выставки, которые проводили различные объединения и группировки, численность которых росла с каждым годом, как и их непримиримость и словесная полемика⁸³.

Архитектурные проекты не так часто представляли на художественных выставках. Журнал «Зодчий» постоянно обращался к этой проблеме, пытаясь приобщить русских зодчих, особенно молодежь, к практике экспонирования архитектурных, интерьерных и прикладных работ, которая стала традиционной для европейских вернисажей. Характерен опубликованный в журнале эмоциональный отзыв после посещения выставки рисунков и эстампов Академии художеств: «С каждым годом зодчество завоевывает себе все больше места на выставках... У нас, увы, архитектура, архитектурный пейзаж, интерьеры и прикладное искусство, появляются только время от времени, и то как будто случайно. А между тем, среди русских архитекторов много талантливых рисовальщиков, но обыкновенно далее пенсионерских отчетов... они не идут. Практическая деятельность заставляет их забывать рисование, они часто как бы совестятся заниматься такими пустяками»⁸⁴.

Исключением из общей практики стал «Салон» С. К. Маковского (1877-1962), художественного критика и искусствоведа, сына известного живописца К. Е. Маковского. «Салон» состоялся в Петербурге в 1909 году, на экспозиции в самостоятельный раздел были выделены архитектурные работы зодчих.

Термин «салон», хорошо известный на Западе, стал использоваться в художественной жизни Петербурга только в начале XX века и обозначал публичную выставку-продажу произведений искусства. Термин берет свое начало от официальных выставок произведений изобразительного искусства в Париже, которые проводились по инициативе Королевской Академии живописи и скульптуры и одно время располагались в Квадратном зале Лувра (salon). С 1903 года в Париже стали проводиться Осенние салоны, которые и стали прообразом русских салонов.

Эстетические взгляды С. К. Маковского сформировались под влиянием «Мира искусства», первой художественной общественной организации, «открывшей» в России эпоху модерна. В 1907 году он стал одним из основателей иллюстрированного ежемесячника «Старые годы», в 1909 году – журнала «Аполлон». Организованный С. К. Маковским «Салон» стал первой выставкой, объединившей различные художественные направления и жанры.

Экспозиция «Салона» вошла в историю художественной жизни Петербурга начала XX века под названием выставки живописи, графики, скульптуры и архитектуры, устроенной в 1909 году в помещениях музея и «меньшиковских комнатах» первого Кадетского корпуса.

Общее оформление было выполнено в едином ключе и продолжало традиции журнала «Мир искусства». Залы были декорированы архитектором М. М. Успенским с помощью легких ажурных арочных конструкций, обтянутых тканями, и обставлены мебелью, изготовленной по его же эскизам. Благодаря поперечным перегородкам, которые разделяли комнаты и коридоры, каждому участнику был предоставлен отдельный уголок. Большая часть экспозиции была посвящена живописи. Успешнее всего были представлены «мирикусники» А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, И. Я. Билибин, А. П. Остроумова; новое общество художников, в недрах которого вырабатывалась эстетика неоклассицизма (работы А. А. Рылова, К. Ф. Богаевского). Московскую экспозицию демонстрировали известнейшие художники В. А. Серов,

В. М. Васнецов, К. Ф. Юон и творческая молодежь – С. Ю. Судейкин, Н. Н. Сапунов, Д. Д. Бурлюк. Новаторством поражали работы находившихся за границей авторов: П. П. Кончаловского, В. В. Кандинского, А. Г. Явленского. После заграничных поездок с африканскими и парижскими этюдами дебютировал К. С. Петров-Водкин, с архитектурными пейзажами – Г. К. Лукомский.

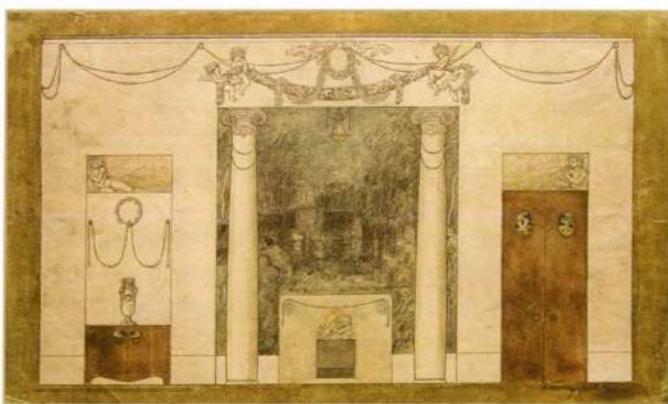
Большое внимание посетителей привлекали архитектурные проекты. Выполненный в «русском стиле» проект Военно-исторического музея В. А. Покровского вызвал противоречивые оценки – от обвинений в «пряничности» до самых высоких похвал. Притягивали взгляды и похожие на сказочные терема проекты особняков С. В. Малютина. Среди экспонентов выставки был И. А. Фомин⁸⁵.

Дебютантом стал А. В. Холопов, представивший три эскиза проекта столовой, которые вошли в изданный каталог выставки (всего в каталог были включены 478 произведений 81 автора)⁸⁶. Работы Холопова не прошли незамеченными. Г. К. Лукомский в журнале «Зодчий» так характеризовал его манеру: «беря за первоисточник строгий, холодный наполеоновский Empire и, добавляя его от себя ажурными деталями...», автор «дает красивые мотивы для внутренней обработки». Тем не менее «введение элементов наружной отделки во внутреннее убранство» Лукомский считал неправильным: «две колонны с очень тяжелыми капителями в нише (хороший мотив для наружного фасада) в небольшой сравнительно комнате – отягощают, являясь чуждым *intérieur*’у элементом»⁸⁷.

Опираясь на датировку произведений и приведенный отзыв, можно предположить, что в «Салоне» С. К. Маковского был представлен рассмотренный выше проект убранства столовой А. В. Холопова.

Представление о художественных пристрастиях Холопова дают его произведения. Три из них были опубликованы в «Архитектурно-художественном ежегоднике» за 1911 год – «Фронтиспис» и «Эскизы декораций»⁸⁸.

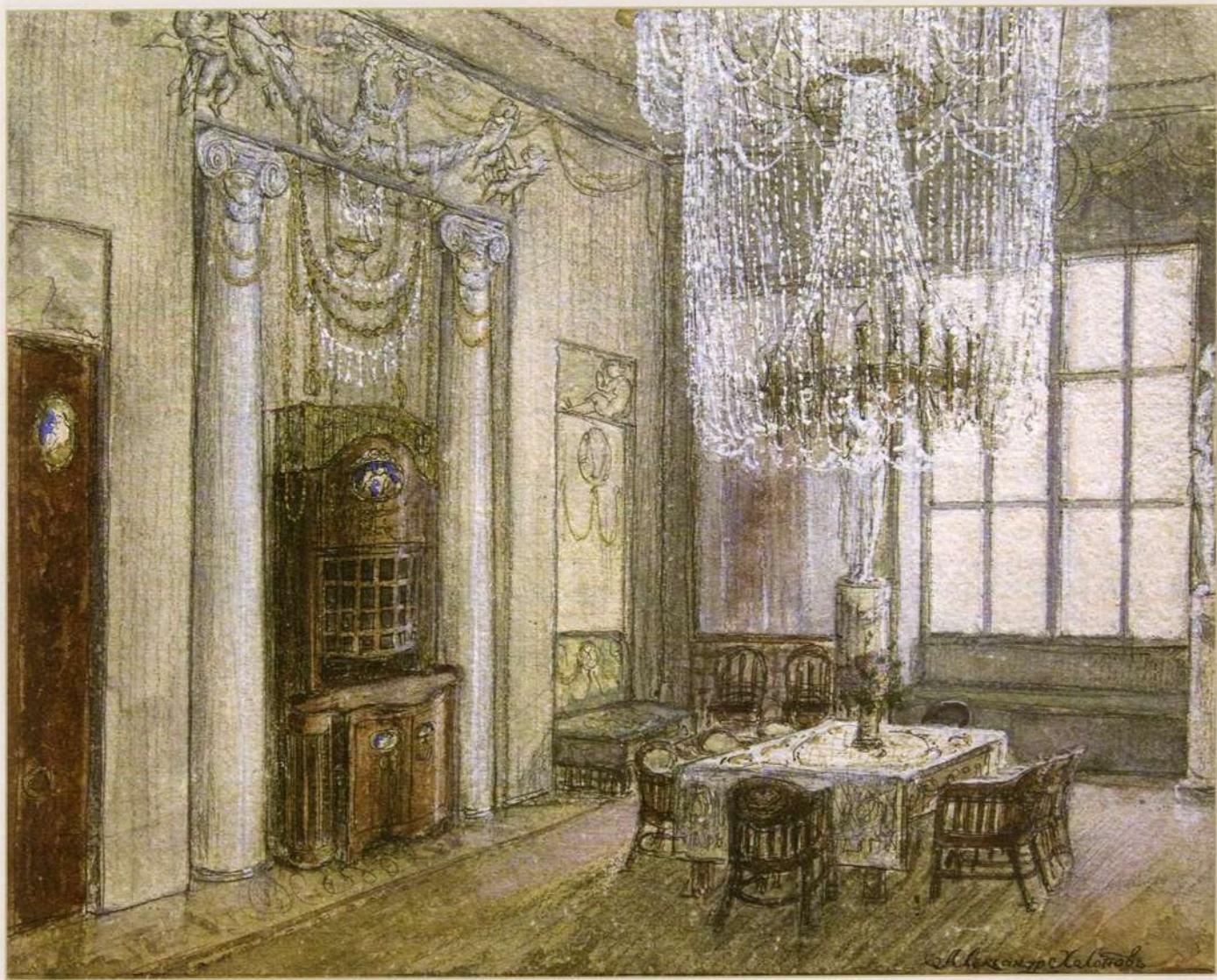
Фронтиспис – иллюстрация, размещенная на одном развороте с титульным листом или перед началом текста, своеобразный фасад издания. Изображение на фронтиспise, как правило, имеет обобщающий характер и относится ко всему изданию в целом. Наличие в художественном наследии А. В. Холопова фронтисписа свидетельствует, что художник был достаточно близок к издательскому делу и интересовался такой актуальной для мирикусников проблемой, как искусство книги. Испытывая влияние мирикуснических традиций, он считал книгу равноценной произведению искусства: изящно оформленное, насыщенное иллюстрациями издание должно передавать стиль литературного произведения через изобразительное искусство своего времени.



Столовая. Проект стены с камином и панно. Каталог, 26



Столовая. Проект стены с дверью. Каталог, 27



Столовая. Проект убранства. Каталог, 25

На «Фронтиспise» А. В. Холопова изображена сцена из комедии о Петрушке.

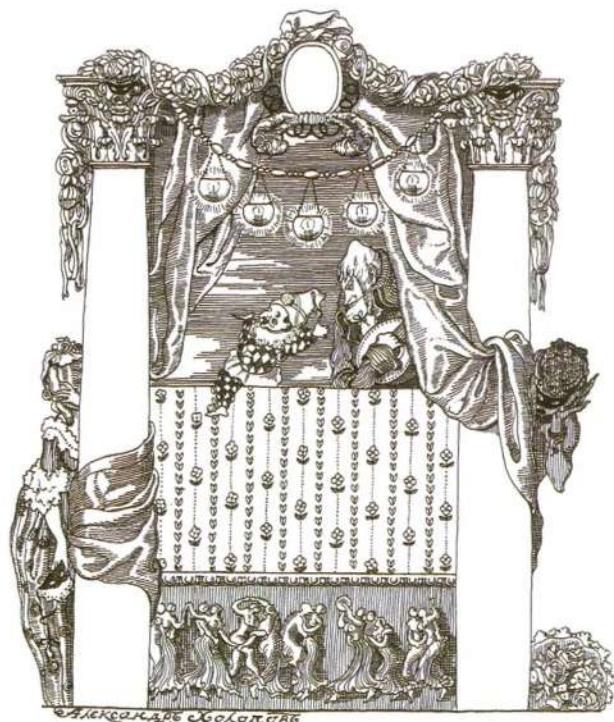
Кукла Петрушки в русском уличном театре появилась во второй половине XIX века. Ни у одного персонажа не было популярности, равной этой кукле: театральные уличные постановки, особенно в рабочих районах, собирали тысячные толпы зрителей. Представление разворачивалось по основным сюжетам: знакомство с героям, покупка лошади и испытание ее, лечение у доктора, обучение солдатской службе, показ невесты, финальная сцена с чертом. Поскольку куклы были перчаточными, в сценах участвовало только два героя, одним из которых был Петрушка. Уличные театральные представления были частым обычным зрелищем в Петербурге конца XIX – начала XX веков. Жители столицы Д. А. Засосов и В. И. Пызин вспоминали: «... захватывающее развлечение – «Петрушка». Два артиста – один с ящиком и ширмой, другой с гармошкой и барабаном. Первый расставляет ширму в виде замкнутого четырехугольника, залезает туда с ящиком, вынимает из него кукол, все время приговаривает разные шутки и прибаутки. Во рту у него особая свистулька, которая искажает звук человеческого голоса. Другой в это время играет на гармонике и заменяет собой чуть ли не целый оркестр. <...> Начинается представление. Петрушка – Арлекин в колпаке с бубенчиком – изображает героя, который никого и ничего не боится, всех побеждает, выходит из любого положения и остроумно отвечает на вопросы. <...> Вариации представлений были разнообразными. Все зависело от вдохновения, импровизации, настроения артистов»⁸⁹.

Для «Фронтиспisa» А. В. Холопов выбрал сцену с участием Петрушки и Музыканта. Данная идея, по-видимому, связана с общей канвой произведения: Музыкант не входил в сюжетные поединки Петрушки, его образ был в спектакле связующим, предваряющим ряд сцен.

С другой стороны, рисунок А. В. Холопова, представляя сцену спектакля балаганного театра, переносит его в театр настоящий, в котором присутствуют все его атрибуты: архитектурное убранство, драпировки, мотивы трагической и комической античных масок, древнегреческих дионисий, театральной интриги. Элементы стилизации, утонченность и живость образов, изысканность и многогранность рисунка – все это позволяет определить данную работу как выполненную в мирийско-искуснических традициях.

Общество «Мир искусства» стало первой художественной общественной организацией, «открывшей»

Ежегодникъ 1911
Общества Архитекторовъ-Художниковъ.



Фронтиспись. Рис. А. В. ХОЛОПОВЪ, художн.-архит. С.П.Бурга.

А. В. Холопов. Фронтиспись

в России эпохи модерна с ее многочисленными художественными объединениями и кружками, выражавшими и отстаивавшими свои взгляды на искусство. Выделяют два периода деятельности общества: ранний – 1898–1904 годы – и поздний – с 1910 по 1924 год. В первый период были изложены программные задачи общества, издавался журнал «Мир искусства», в рамках деятельности журнала устраивались выставки картин, организованные С. П. Дягилевым. После прекращения выхода журнала общество распалось и возродилось вновь в 1910 году в расширенном составе, сохранив общую направленность.

По своим масштабам «Мир искусства» явился общественным культурно-эстетическим движением, оказавшим значительное влияние на различные сферы искусства. Лидер и идеолог этого движения Александр Бенуа считал, что с идеями и вкусами «Мира искусства» конца XIX – начала XX веков «придется считаться вся кому, кто захочет проникнуть в самый смысл той эпохи». «Нас инстинктивно тянуло уйти от отсталости российской художественной жизни, избавиться от нашего провинциализма и приблизиться к культурному Западу, к чисто художественным исследованиям иностранных школ, подальше от литературы, от тенденциозности передвижников... подальше от нашего упадочного академизма», – вспоминал он позднее⁹⁰.

В общественно-политическом плане «Мир искусства» являлся своеобразной реакцией творческой интеллигенции России на чрезмерную публицистичность изобразительного искусства конца XIX – начала XX веков и политизацию всей культуры в целом. В истории русского искусства он стал поворотом к идеалам свободы творчества, к утверждению собственно эстетических критериев и приоритетов художественной индивидуальности. Движение охватило не только изобразительное искусство, но и литературу, музыку, театр.

Эскизы театральных декораций А. В. Холопова дополняют представление о его творчестве с точки зрения увлеченности театром и сценографией и подтверждают его мирикурнические настроения. Первый из них переносит действие спектакля во времена Древней Греции, создает ощущение пафоса и героики театрального представления, насыщен архитектурными элементами античного храма: колоннами, скульптурами, статуями – все внушительных размеров, олицетворение моши античных небожителей. Второй эскиз представляет дворцовый парк: две симметричные колоннады с боковыми арками организуют внутреннее пространство, в центре которого находится фонтан. Здесь архитектурные формы не довлеют над человеческим сознанием, кажется, что они созданы для того, чтобы своей красотой и изяществом радовать человеческий глаз. К сожалению, не названные автором театральные постановки в настоящее время не удалось уточнить.

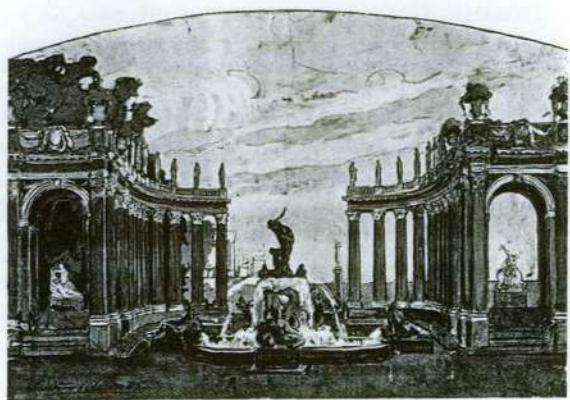
Впервые характеристику творчества А. В. Холопова, как близкого к мирикурникам, дала его дочь А. А. Шмидт⁹¹. Анализ приведенных работ доказывает ее правоту.

Как мы видим, образ жизни архитектора в Петербурге был весьма насыщенным, включал художественное творчество, участие в выставках, публикацию произведений, отзывы критиков. Не менее важными для полноценной характеристики являются условия проживания художника в столице.

В 1913 году А. В. Холопов зарегистрировался в качестве архитектора-художника в справочной службе Петербурга. Его имя появилось в ежегодном издании «Весь Петербург» – главной адресной книге города в разделе «художники и архитекторы», повторяясь во всех ежегодниках по 1917 год. Справочник позволяет установить место жительства архитектора в Петербурге в дореволюционные годы. Все годы семья проживала на Васильевском острове, они снимали квартиру по 9 линии, д. 54 (1913 год), по 5 линии, д. 64 (1914), по 14 линии, д. 21 (1915–1917)⁹².

Все указанные адреса представляли собой доходные дома, рассчитанные на сдачу жилых квартир, а на первом этаже – помещений под магазины. Под номером 54 по 9 линии располагался фасадный 7-этажный каменный дом с двумя 6-этажными флигелями, на втором, третьем и четвертом этажах которого были квартиры по 6 комнат, на пятом и шестом – по 4–3 комнаты, а в мансардной – четыре залы. В 1910 году годовая стоимость 6-комнатной квар-

Ежегодникъ 1911
Общества Архитекторовъ-Художниковъ.



Эскизы декораций. А. В. ХОЛОПОВЪ, художн.-архит. С.П.Бургъ

А. В. Холопов. Эскизы декораций.

тиры составляла 1800 руб., трехкомнатной – от 660 до 900 рублей. По всей видимости, семья молодого архитектора, не испытывавшая материального достатка, могла снимать одну-две комнаты в какой-либо из квартир.

В 1911 году за невозвращение долга Кредитному обществу дом был продан с публичных торгов, но вновь выставлен на продажу по той же причине в 1915 году. За это время подешевели квартиры: 7-комнатная квартира едва доходила до 1560 рублей, а стоимость 3-комнатной равнялась 460-516 рублям. К 1915 году не все квартиры оказались сданными: видимо, новый хозяин, пытаясь рассчитаться с долгом, ухудшил качество проживания жильцов⁹³. Прожив в этом доме около года, Холоповы переехали в д. 64 по 5 линии Васильевского острова.

По новому адресу находился «угловой 6-этажный дом с магазинами в первом этаже, с квартирами с хорошей отделкой в остальных этажах, и такие же 7-этажные флигеля по левой границе и поперек двора, а также 4-этажный флигель в углу второго двора, – все новой прочной постройки из надлежащего материала...»⁹⁴. Под аренду предлагалось 69 квартир: от двухкомнатных до пятикомнатных. Стоимость самой дешевой 2-комнатной квартиры равнялась 300 рублям годовой платы, самой дорогой 5-комнатной – 1320 рублям. Помимо комнат, квартиры включали в себя прихожую, кухню, ватерклозет, иногда людскую и ванную. Следует отметить, что наличие ванной в снимаемой квартире свидетельствовало о достатке семьи.

Переезды Холоповых в дома с более дорогими съемными квартирами говорят о некотором увеличении доходов главы семьи.

Потребность в неформальном интеллектуальном общении явилась основой формирования круга людей, с кем тесно общалась семья Холоповых. В первую очередь, это были представители художественной интелигенции.

В Петербурге продолжилась дружба А. В. Холопова с К. С. Петровым-Водкиным. В 1909 году, вернувшись после заграничных поездок, Кузьма Сергеевич дебюти-

ровал в «Салоне» С. К. Маковского, где были представлены и работы Холопова. В 1910 году Петров-Водкин вступил в «Мир искусства», пробыв его членом и участником выставок до распуска объединения. Современники считали, что «открытие» его таланта целиком принадлежит А. Н. Бенуа. Однако художник не был ограничен канонами мирикисников. Его творчество с самого начала воспринималось как самостоятельный феномен, а «Мир искусства» стал для него своеобразным трамплином.

Петров-Водкин часто бывал в гостях у Холоповых – об этом есть упоминание в его письмах⁹⁵, воспоминания о нем есть у дочери А. В. Холопова Ариадны Шмидт: «Он всегда с таким интересом расспрашивал меня обо всем и сам любил рассказывать. И чего он только не рассказывал! Не сказки, нет, он сам придумывал и рассказывал невероятные приключенческие повести. Это были рассказы о путешествиях по морям, о необитаемых островах, о таинственных явлениях в природе. Герои его повестей попадали в какие-то загадочные подземелья, встречались с фантастическими чудовищами, или их брали в плен дикиари...». Впоследствии эти истории были изложены Петровым-Водкиным в одном из первых опубликованных им произведений «Аойя. Приключения Андрюши и Кати в воздухе, под землей и на земле» (СПб.: Грядущий день, 1914)⁹⁶.

В 1915 году К. С. Петров-Водкин написал портрет Ариадны Холоповой в десятилетнем возрасте. В настоящее время работа находится в Вятском художественном музее им. В. М. и А. М. Васнецовых, музеем она была приобретена в 1919 году у И. Э. Грабаря. По мнению искусствоведов, в портрете можно увидеть «все характерные признаки живописи Петрова-Водкина тех лет: наклон головы в сочетании с античной маской фона, типичный для «сферической перспективы», холодную гамму красных, синих и желтых; тесное размещение в пределах холста укрупненной головы модели; подчеркнутую объемность формы». Сферическая перспектива позволила выделить первый план с изображением задумчивой девочки и дала почувствовать две пространственно-временные ипостаси: близкое и далекое, сегодняшнее и вечное⁹⁷.

Особые отношения на протяжении всей жизни связывали К. С. Петрова-Водкина с Р. Ф. Мельцером. Р. Ф. Мельцер, впервые познакомившись с будущим художником в Хвалынске в 1895 году, принял большое участие в его судьбе: до конца обучения Кузьма Сергеевич пользовался денежным пособием покровителя. Двоюродный брат К. С. Петрова-Водкина И. И. Трофимов, воспитывавшийся в семье художника, стал приемным сыном Р. Ф. Мельцера. В начале 1900-х годов он приехал в Петербург, окончил электротехнические курсы и начал работать в мастерской осветительного оборудования фабрики Мельцера. В 1918 году он эмигрировал вместе с Р. Ф. Мельцером.

Продолжительная дружба связывала семью Холоповых с Митрохиными. Дмитрий Исидорович Митрохин (1883-1973) – известный русский и советский график, иллюстратор, работавший преимущественно в станковой гравюре, офорте и литографии. С 1902 по 1904 год он учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, в 1908 году переехал в Петербург.

Через Холоповых Д. И. Митрохин познакомился с К. С. Петровым-Водкиным, творчеством которого восхищался еще со студенческих лет. «В год, когда Московскую школу живописи, ваяния и зодчества окончили Петров-Водкин, Мартирос Сарьян, Петр Уткин – я был туда принят по экзамену и в большом зале впервые увидел их полотна. Навсегда запомнил имена этих мастеров. И только гораздо позже, уже в Петербурге, – около 1912 года, пожалуй, – лично познакомился с Кузьмой Сергеевичем и Марией Федоровной у нашего общего друга, архитектора Холопова Александра Викентьевича», – вспоминал художник в одном из своих писем⁹⁸.

Особенно были дружны В. Д. Холопова-Новодворская и А. Я. Брускетти-Митрохина. Александра Яковлевна Брускетти (1872-1942) – скульптор, художник декоративно-прикладного искусства. Она получила образование в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1892-1901), где занималась скульптурой в мастерских П. П.

Трубецкого и С. М. Волнухина, живописью – у И. И. Репина, К. А. Коровина и В. А. Серова. С 1902 по 1905 год работала в керамической мастерской С. И. Мамонтова. В 1908 году переехала в Петербург, где работала в керамических мастерских школы Общества поощрения художеств, пробуя себя в разных материалах: фарфоре, фаянсе, майолике. Впервые в истории русского искусства выполнила в майолике станковый скульптурный портрет, запечатлев в нем В. Д. Новодворскую.

В годы жизни в Петербурге Вера Дмитриевна часто гостила у Митрохиных в Майоренгофе (Майори) на Рижском взморье. А. А. Шмидт писала, что в журнале «Лукоморье» публиковали «множество митрохинских виньеток и концовок, в некоторых рисунках я узнавала Брускетти и мою мать»⁹⁹. Есть в работах Д. И. Митрохина и изображение Ариадны¹⁰⁰.

Среди художников, бывавших в доме Холоповых, А. А. Шмидт также называла П. П. Кончаловского, но более близко ее родители были знакомы с семьей сестры художника. «У нас под Ленинградом есть деревня Батово, на станции Сиверская по Варшавской железной дороге, примерно в 15 км от станции. Там в дореволюционное время находились два имения князей Набоковых, отца и сына, и в имении сына Набокова работала управляющей этим имением некая Анна Максимовна Копанева. Была она какой-то родственницей Кончаловских. Мы же были очень близко знакомы с сестрой Петра Петровича Кончаловского, Еленой Петровной Ясиновской. Ее дети были моими друзьями детства. Я иногда ездила с ними к их родственнице, два раза я гостила там зимой, в 1913 и 1916...»¹⁰¹.

Воспоминания об Анне Максимовне Копаневой (1860-1939) есть у М. П. Кончаловского, сводного брата художника П. П. Кончаловского: «...я забыл упомянуть о приезде из Петрозаводска сестры моей матери – Анюты, <...> которая вследствие для всех нас стала близким и дорогим человеком. Она недолго погостила у нас, занималась шитьём и искала себе работу, <...> вскоре она получила очень хорошее место управляющей прекрасным имением Рукавишникова под Петербургом на Сиверской, где она прожила до самой революции. В дальнейшем с Сиверской и этим местечком у нас связано очень много воспоминаний и дорогих впечатлений до самого конца её в нём работы»¹⁰². Елена Петровна Ясиновская (1872-1935) – сестра П. П. Кончаловского, вышедшая замуж за скульптора Наума Петровича Ясиновского (1868-1938).

Еще один круг общения А. В. Холопова в Петербурге представляли уроженцы Коми края. По переписи 1897



Петров-Водкин К. С. Голова девушки. Портрет Рии. 1915. Х., м.
© Вятский художественный музей имени В. М. и А. М. Васнецовых

года в столице проживали 214 человек, которые показали себя как коми. Были среди них и представители интеллигенции.

Наиболее яркой личностью был Каллистрат Фалалеевич Жаков (1866-1926) – писатель, этнограф и философ, «зырянский Ломоносов». Приехав в 1889 году в столицу, он завершил образование на историко-филологическом факультете Петербургского университета. Его педагогическая деятельность была связана с Психоневрологическим институтом, где он получил звание профессора, преподавал философию. От института ученый много ездил, занимался научно-пропагандистской работой. Маршруты его лекций нередко включали Вологду, Тотьму, Устюг, Усть-Сысольск, Архангельск, Пермь, Вятку и др. Так, в 1907 году он прочитал в Усть-Сысольске лекции по истории зырянского края, останавливаясь на таких проблемах, как Биармия и скандинавские саги, Древняя Пермь и Стефан Пермский, родство перми с вогтями и последующие судьбы «пермского племени»¹⁰³.

Жаков стал известен и как писатель, его литературные произведения получили одобрение А. М. Горького; он не раз участвовал в экспедициях по Коми краю, обобщая свои исследования в научных трудах. На его квартире устраивались литературные вечера, на которых бывали писатели А. С. Грин, А. П. Чапыгин, В. Б. Шкловский, Янка Купала, редактор-издатель «Северного вестника» И. А. Шергин и др.¹⁰⁴

В 1907 году за помощью к К. Ф. Жакову обратился П. А. Сорокин (1889-1968), приехавший в Петербург для получения дальнейшего образования. Благодаря протекции Жакова он поступил на Черняевские курсы, позже – в Психоневрологический институт, откуда перешел на юридический факультет Петербургского университета, после окончания которого был оставлен на преподавательскую работу в университете. Научную деятельность П. А. Сорокин активно совмещал с общественной, принял участие в революции как сторонник партии социалистов-революционеров, после конфликта с большевистской властью был выдворен из СССР. Обращаясь к петербургскому периоду биографии П. А. Сорокина, исследователи А. В. Липский и П. П. Кротов называют А. В. Холопова среди его знакомых¹⁰⁵.

Через Сорокиных Холоповы познакомились с семьей будущего премьер-министра Временного правительства А. Ф. Керенского: жена П. А. Сорокина, Елена Сорокина-Барятинская, была подругой Ольги Керенской. В 1918 году Холоповы вывезут О. Л. Керенскую с детьми в Усть-Сысольск, спасая от голода в Петрограде.

На Высших Петербургских сельскохозяйственных курсах учился уроженец Усть-Сысольска Степан Осипович Латкин (1886-1927). Агроном по профессии, эсер по своим убеждениям, он возглавил в годы гражданской войны белогвардейское движение в Коми крае¹⁰⁶. О знакомстве художника и общественного деятеля говорит и имеющийся в Национальной галерее рисунок с изображением последнего¹⁰⁷.

Для написания достоверного портрета А. В. Холопова как представителя художественной интеллигенции недостаточно ограничиться его профессиональной деятельностью. Существенную роль играют детали, которые определяли условия его интеллектуального общения, круг людей, с которыми он участвовал в совместных акциях, как например выставках, или тех, кому были небезразличны волновавшие его проблемы художественного творчества, общественной жизни.

Период, на который пришлось формирование личности и профессионального облика А. В. Холопова, представляет собой предреволюционную эпоху в истории России, когда страна находилась в ожидании слома старых экономических и социальных отношений, что нашло отражение в сложных процессах художественной жизни. Общие процессы нарастания «левизны» в развитии изобразительного искусства не смогли уничтожить мирикурнического движения, которое к 1910-м годам все больше приобретало просветительскую направленность. Непреходящая красота канонов классики, необходимость сохранения памятников истории, культуры и искусства, просвещение са-

мых широких масс – эти основы мировоззрения мирикусников были близки А. В. Холопову, подпитывали его творчество.

Как многие представители разночинной интеллигенции, он, в силу устоев крестьянского уклада жизни, сохранял связи со своей землей, малой родиной. Процесс формирования коми интеллигенции был тесно связан с Петербургом. Первым из коми в столице «осел» К. Ф. Жаков, он оказал поддержку П. А. Сорокину, приехавшему в 1907 году на учебу (существует версия – по приглашению Жакова). Переехавший в Петербург одновременно с Сорокиным, Холопов поддерживал общение с ними. С Жаковым его объединяло место рождения (их деревни находились в предместьях Усть-Сысольска), с Сорокиным – родовые занятия (отцы занимались оформлением церквей и писанием икон). Стремление принести благо развитию родного края отличало их деятельность и служило источником жизненных сил.

Именно этот фактор стал определяющим в последующий период жизни А. В. Холопова.



Питирим Александрович Сорокин. 1917 год.
© Фонд Питирима Сорокина, Винчестер,
США

¹ Сорокин П.А. Долгий путь / П.А. Сорокин. Сыктывкар, 1991. С. 14.

² НА РК. Ф. 44. Оп. 1. Д. 16. Л. 322.

³ РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 2. Д. 1496. Л. 2.

⁴ Плаксина Н.Е. Иконописцы и иконостасные мастера в Коми крае (XVII – начало XX века) / Н.Е. Плаксина, Национальная галерея Республики Коми. Сыктывкар, 2010. С. 39, 113-115.

⁵ НА РК. Ф. 254. Оп. 1. Д. 708. Л. 137.

⁶ НА РК. Ф. 44. Оп. 1. Д. 122. Л. 369; Ф. 193. Оп. 1. Д. 234. Л. 99. Даты, относящиеся к периоду после 1917 г., уточнены на основе запроса в Управление ЗАГСа Республики Коми (НГРК. Текущий архив. Письмо № 05-29/1360 от 28.06.2010; №05-31/2846 от 14.11.2011).

⁷ РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 2. Д. 1496. Л. 6.

⁸ РГИА. Ф. 789. Оп. 13. Д. 139. 1907 г. Л. 7.

⁹ РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 2. Д. 1496. Л. 2.

¹⁰ Дмитриева Н.А. Московское училище живописи, ваяния и зодчества / Н. Дмитриева. М., 1951. С. 140.

¹¹ РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 2. Д. 1496. Л. 2.

¹² РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 2. Д. 1496. Л. 17.

¹³ Нащокина М.В. Сто архитекторов московского модерна. Творческие портреты / М. Нащокина. М., 2000. С. 49-50.

¹⁴ Кузнецов П.В. (1878-1968) – живописец, заслуженный деятель искусств РСФСР (1928). Учился в МУЖВЗ (1897-1903), в мастерской К.А. Коровина. Во время учёбы объединил вокруг себя тесный студенческий кружок будущих участников объединения «Голубая роза». В творчестве стремился найти образную аналогию литературному и музыкальному символизму. Участвовал в выставках обществ «Мир искусства», «Союз русских художников», «Золотое руно». В 1917-1918 гг. преподавал в Строгановском художественно-промышленном училище, в 1916-1929 гг. – в МУЖВЗ-Вхутемате, в 1945-1948 гг. – в МВХПУ.

¹⁵ Уткин П.С. (1877-1934) – живописец, график, художник-монументалист. Учился в МУЖВЗ (1897-1907) у И.И. Левитана, В.А. Серова, К.А. Коровина. Художник-символист. Участвовал в выставках «Алая роза» (1907, Саратов), «Голубая роза», «Салон Золотого Руна». С 1918 г. преподавал в рисовальном училище им. Боголюбова в Саратове и студии Пролеткульты.

¹⁶ Судейкин С.Ю. (1882-1946) – художник, представитель символизма. Занимался в МУЖВЗ (1897-1909), в 1909-1911 гг. учился в Петербургской Академии художеств у Д.Н. Кардовского. Был одним из организаторов выставки «Голубая роза» (1907), членом-учреди-

телем возрождённого «Мира искусства» (1910). Помещал графику в журналах «Весы», «Аполлон», «Сатирикон», «Новый Сатирикон». Исповедовал «иронический символизм», превращая свои картины в живописные лубки на темы искусства, фольклора, либо «прекрасной старины». Активно работал в театре, сотрудничал с В.Э. Мейерхольдом, с театрами: В.Ф. Комиссаржевской, Новым драматическим, Малым, Камерным. В 1912-1913 гг. принял участие в «Русских сезонах» С.П. Дягилева.

¹⁷ Имя В. Половинкина, который был общим любимцем курса, малоизвестно. После окончания училища он вернулся на родину, в одну из донских станиц, стал учителем рисования в гимназии, увлекся графикой, открыл свою мастерскую, в годы гражданской войны умер от тифа.

¹⁸ Арапов А.А. (1876-1949) – живописец, график и сценограф. Учился в МУЖВЗ (1897-1906). В годы учебы в училище серьёзно увлекся прикладным искусством, книгой, театром, участвовал в оформлении феерических гуляний народного театра «Скоморох», пытался организовать театр одних декораций. Зарекомендовал себя сторонником символизма: работы экспонировались на выставках «Голубая роза» (1907), «Венок» (1908); в 1920-е гг. прошел через увлечение конструктивизмом; с 1930-х работал в русле социалистического реализма. Большая часть профессиональной деятельности художника посвящена театру. С 1905 г. оформлял спектакли в театрах Москвы и Петербурга, после Октябрьской революции работал в театрах Киева, Харькова, Ростова-на-Дону, Баку, Свердловска, в 1921-1936 гг. – на московских и ленинградских киностудиях.

¹⁹ Петров-Водкин К.С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия / К. Петров-Водкин. Л., 1969. С. 350.

²⁰ Сарьян М.С. (1880-1972) – живописец, народный художник СССР (1960). Учился в МУЖВЗ (1897-1904) у В.А. Серова и К.А. Коровина. Принимал участие в выставках «Голубая роза», «Союз русских художников», «Мир искусства», «Четыре искусства». Для ранних произведений характерно сочетание сказочности восточных мотивов с музыкальностью композиционных ритмов и подчёркнутой декоративностью колорита. После 1917 г. главной темой стала жизнь и природа Армении. В творчестве испытывал влияние искусства П. Гогена, А. Матисса, воздействие импрессионизма.

²¹ Сарьян М.С. Из моей жизни / М. Сарьян. М., 1985. С. 40-44.

²² Петров-Водкин К.С. Указ. соч. С. 346-347.

²³ Кириченко Е.И. Русский стиль / Е.И. Кириченко. М., 1997. С. 221-232.

²⁴ РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 2. Д. 1484. Л. 2.

²⁵ РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 2. Д. 1484. Л. 3.

²⁶ РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 2. Д. 1484. Л. 5, 6.

²⁷ Нащокина М.В. Сто архитекторов московского модерна. Творческие портреты / М. Нащокина. М., 2000. С. 244-245.

²⁸ Цит. по кн.: Хан-Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда: в 2 кн. Книга 1. Проблемы формообразования. Мастера и течения / С.О. Хан-Магомедов. М., 1996. С. 25.

²⁹ Рисунок позволяет предположить, что храм выполнен в византийских традициях. Византийский стиль был принят в качестве канона православной архитектуры с самого момента зарождения русского государства, именно от него отталкивалось в своем развитии русское храмовое зодчество, формируя национальный стиль. В XIX веке произошел новый всплеск интереса к византийскому наследию, и к годам учёбы А. Холопова в училище именно такие храмы были «законодателями моды» в культовом строительстве. Ведущим архитектором, пользовавшимся особым расположением императорского двора, в 1830-1880-е гг. был К.А. Тон, а самым значительным культовым сооружением – храм Христа Спасителя в Москве.

³⁰ Село Васильевское [Электронный ресурс] // История Ельца. / В. Заусайлов. Разд.: Елецкий уезд.

Режим доступа: http://elets-history.ru/uezd_struktura/vezd_strvktvra.htm. Дата посещения: 24.11.2009.

³¹ Кириков Б.М. Архитектура Петербурга конца XIX - начала XX века. Эклектика. Модерн. Неоклассицизм / Б.М. Кириков. СПб., 2006. С. 309.

³² РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 2. Д. 1496. Л. 29, 32.

³³ Лейкина-Свирская В.Р. Русская интеллигенция в 1900-1917 годах / В.Р. Лейкина-Свирская. М., 1981. С. 150.

³⁴ РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 2. Д. 1484. Л. 7.

³⁵ Иванов А.Е. Высшая школа России в конце XIX - начале XX вв. / А.Е. Иванов. М., 1991. С. 391-392.

³⁶ РГИА. Ф. 789. Оп. 13. Д. 139. Л. 2.

³⁷ О приеме в Высшее художественное училище // Зодчий. 1907. № 28. С. 299. [Хроника]

³⁸ Лисовский В.Г. Архитектурная школа Академии художеств / В.Г. Лисовский. Л., 1981. С. 28.

³⁹ Лисовский В.Г. Л.Н. Бенуа – педагог / В. Лисовский // Краеведческие записки: исследования и материалы. СПб., 1985. Вып 3. С. 119.

⁴⁰ РГИА. Ф. 789. Оп. 13. Д. 139. Л. 19-20.

⁴¹ Гринев Б.Н. – архитектор; известно, что в 1920-е годы работал в Курске, в 1928 г. по его проекту была построена водонапорная башня – первое строение в городе, возведенное в технике железобетона. Башня сохранилась до наших дней.

⁴² Жижмор Илья Яковлевич (1879-?) – архитектор, поступил в Академию художеств в 1902 г., в 1913 г. получил звание архитектора-художника за проект вокзала для столичного города.

⁴³ Форст Федор-Фердинанд Александрович (Карлович, Иоганович, 1872-?) – архитектор, ученик Академии художеств с 1902 г.; в 1912 г. получил звание архитектора-художника за проект драматического театра для столичного города на 1200 человек.

⁴⁴ Тюпиков Александр Николаевич (1880-1954) – архитектор, ученик Академии художеств с 1903 г., в 1912 г. получил звание архитектора-художника за проект драматического театра для столичного города на 1200 человек. С 1933 г. член Союза архитекторов СССР. В 1913-1927 гг. работал архитектором в г. Дзержинск, с 1937 г. – в Нижнем Новгороде. Проектировал жилые и общественные здания, среди них – Дом-коммуна с клубом им. Ф.Э. Дзержинского, здание Горэнерго в Нижнем Новгороде и др.

⁴⁵ Филотей Яков Иванович (1875-?) – архитектор, сын священника, ученик Академии художеств с 1902 г., в 1913 г. получил звание архитектора-художника за проект железнодорожного вокзала. Участвовал в качестве архитектора в строительстве памятника в честь героев-моряков броненосца «Император Александр III», вступившего в бой в Цусимском сражении (возведен в 1908 г. у Никольского собора в Санкт-Петербурге, скульптор А.А. Обер); в 1911 г. вместе со скульптором И.А. Шуклиным создал памятник поэту И.С. Никитину в Воронеже. Владелец фирмы «Я.И. Филотей», одним из крупнейших заказов которой стало изготовление мраморных плит пола для вестибюля и парадной лестницы Соборной мечети Санкт-Петербурга в 1913 г.

⁴⁶ Яковлев Всеволод Иванович (1884-1950) – архитектор, искусствовед, музейный сотрудник; из семьи рабочих; в 1901 г. с отличием окончил Рисовальную школу Императорского общества поощрения художников; в 1904 г. поступил на архитектурное отделение Академии художеств, за проект драматического театра, ставшего его дипломной работой (1912), был премирован поездкой в Италию. С 1914 г. работал помощником архитектора по постройке воинских казарм в Петербурге и в Царском Селе, затем – госпиталей и санаториев на Черноморском побережье Кавказа. После революции был назначен директором Объединения дворцов и парков Детского Села и Павловска. В 1931-1933 гг., после ареста и освобождения, работал архитектором ГИПРОГОРА в Ленинграде.

⁴⁷ Каталог отчетной выставки Высшего художественного училища при Императорской Академии художеств. СПб., 1911. С. 27.

⁴⁸ Еженедельный иллюстрированный журнал «Театр и искусство» издавался с 1897 по 1918 гг. в Санкт-Петербурге, редактор А.П. Кутель.

⁴⁹ Журнал «Огонек» с 1899 г. выходил в Санкт-Петербурге как еженедельное иллюстрированное литературно-художественное приложение к газете «Биржевые ведомости», с 1902 г. стал самостоятельным изданием. Значительное место в нем занимали фотопортажи.

⁵⁰ Журнал «Аполлон» издавался в Санкт-Петербурге с 1909 по 1917 гг., в статьях рассматривались вопросы изобразительного искусства, музыки, театра и литературы; редактор-издатель С.К. Маковский; в 1911-1912 гг. два раза в месяц выходило приложение «Русская художественная летопись», которое с 1913 г. стало частью отдела хроники журнала.

⁵¹ Ежедневная газета, выходившая в Санкт-Петербурге двумя изданиями – утренним и вечерним; ее общественная и политическая направленность определялась взглядами известного издателя А.С. Суворина, позже – его сына М.А. Суворина; в 1914-1915 гг. при газете издавался журнал «Лукоморье».

⁵² Ежедневная Санкт-Петербургская газета, одна из старейших в России, имевшая в конце XIX – начале XX вв. ярко выраженную проправительственную ориентацию.

⁵³ Ростиславов А.А. Выставки и художественные дела // Русская художественная летопись. СПб., 1911. № 17. С. 262.

⁵⁴ Лукомский Г.К. Обзор Ежегодника архитекторов-художников за 1912 год / Г. Лукомский // Зодчий. 1913. С. 335.

⁵⁵ Общество архитекторов-художников. Конкурсы // Зодчий. 1911. С. 461.

⁵⁶ Конкурс на составление проекта витрины-киоска для выставки тканей Товарищества Нарвской Льнопрядильной Мануфактуры // Ежегодник Общества архитекторов-художников. СПб., 1912. С. 169.

⁵⁷ Дубенецкий Владимир Иосифович (1888-1932) – литовский архитектор и театральный художник, с 1906 по 1914 гг. учился в Высшем художественном училище при Императорской Академии художеств, занимался в мастерской Л.Н. Бенуа. Уже в годы учичества тяготел к неоклассицизму, что подтвердил своими дальнейшими работами. В 1912 г. в конкурсе на проект культурного центра на территории Тучкова буяна ему удалось обойти более известного представителя неоклассики И.А. Фомина.

⁵⁸ Холопов А.В. Проект выставочного павильона // Ежегодник Общества архитекторов-художников. СПб., 1913. С. 219.

- ⁵⁹ Лачаева М.Ю. Приглашается вся Россия... Всероссийские промышленные выставки (XIX – н. XX в.): Петербург, Москва, провинция / М.Ю. Лачаева. М., 1997.
- ⁶⁰ Никитин Ю.А. Выставочный Петербург. От экспозиционной залы до ЛенЭКСПО / Ю.А. Никитин. Череповец, 2003. С.20.
- ⁶¹ Зодчий. 1909, № 40. С. 389.
- ⁶² РГИА. Ф. 789. Оп. 13. Д. 139. Л. 20, 22.
- ⁶³ Там же. Л. 36.
- ⁶⁴ Сюзор П.Ю. (1844-1919) – архитектор, академик архитектуры, граф. В 1866 г. окончил Академию художеств. По его проектам построено более 80 зданий в Санкт-Петербурге (самое известное – Дом Зингера, в наст. время Дом книги). Принимал участие в издании журнала «Зодчий», организовывал архитектурные выставки, один из учредителей общества «Старый Петербург» и Музея старого Петербурга.
- ⁶⁵ Каталог архитектурно-художественной выставки, устроенной под покровительством е.и.в. Великой княгини Марии Павловны Обществом архитекторов-художников в залах Императорской Академии художеств одновременно с IV съездом русских зодчих. СПб., 1911. С. 22.
- ⁶⁶ Исаченко В.Г. Федор Лидваль / В.Г. Исаченко // Зодчие Санкт-Петербурга. XIX - начало XX века / сост. В.Г. Исаченко; под ред. Ю.В. Артемьевой, С.А. Прохватиловой. СПб., 2000. С. 705, 713; Лидваль И. Русская семейная хроника / публ. М.Г. Талалаев, послесл. Б.М. Кирикова // Невский архив: ист.-краевед. сб. М.-СПб., 1993. С.79.
- ⁶⁷ Лукомский Г.К. Современный Петербург. Очерк истории возникновения и развития классического строительства (1900-1915) / Г.К. Лукомский ; послесл. и comment. Б.М. Кирикова. Репр. изд. 1917 г. СПб., 2003. С. 21-22.
- ⁶⁸ Зодчий. 1907. № 32. С. 347.
- ⁶⁹ Старостина А. Дореволюционные интерьеры Ивана Фомина [Электронный ресурс] / А. Старостина // Архитектура России: российский архитектурный портал. Разд.: Публикации.
- Режим доступа: <http://www.archi.ru/files/publications/virtual/fomin/index.htm>. Дата посещения: 28.11.2010.
- ⁷⁰ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 9878. Л. 81.
- ⁷¹ Архитектурно-художественный ежегодник. СПб., 1909. С. 117.
- ⁷² Здание Выльгортской начальной школы – памятник архитектуры : буклет. Сыктывкар, 1988.
- ⁷³ Рошевская Л.П. Архитектура и строительство в Коми крае в конце XIX – начале XX веков: очерки истории / Л.П. Рошевская. Сыктывкар, 2005. С. 68.
- ⁷⁴ Калужинская И.Г. Роман Мельцер / И.Г. Калужинская // Зодчие Санкт-Петербурга. XIX - начало XX века / сост. В.Г. Исаченко; под ред. Ю.В. Артемьевой, С.А. Прохватиловой. СПб., 2000. С. 595-597.
- ⁷⁵ Зодчий. 1910. С.55.
- ⁷⁶ Пунин А.Л. Архитектура отечественных мостов / А.Л. Пунин. Л., 1982. С. 134-136.
- ⁷⁷ Международная художественно-промышленная выставка мебели, декоративных работ и принадлежностей домашней обстановки в Петербурге 1908 года.: альбом. СПб., 1908. С. 3.
- ⁷⁸ Калужинская И.Г. О фирме «Ф. Мельцер» и ее деятельности. // Петербургские чтения. Тезисы докладов научной конференции, посвященной 291-летию Санкт-Петербурга 23–24 мая 1994 г. СПб., 1994. С. 68.
- ⁷⁹ См. подробнее: Кочерган Л.И. Эскиз серванта для столовой / Л.И. Кочерган // Проблемы сохранения историко-культурных ценностей: сб. науч. тр. / отв. ред. - М.И. Бурлыкина. Сыктывкар, 2011. С. 40-47.
- ⁸⁰ НА РК. Ф. Р-235. Оп. 1. Д. 33. Л. 143.
- ⁸¹ Постельс Ф.Ф. Зодчие – выходцы из России: их роль и работы в Соединенных Штатах Северной Америки / публ., предисл. и прил. Б.М. Кирикова и Н.П. Копаневой // Краеведческие записки: исследования и материалы. СПб., 1995. Вып. 3. С 76-77.
- ⁸² Лидваль И. Мой папа Фредерик Лидваль. Русско-шведская семейная хроника / И. Лидваль // Санкт-Петербургская панорама. СПб., 1993. № 4. С.19.
- ⁸³ Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900-1910-х годов / Г.Ю. Стернин. М., 1988. С. 5.
- ⁸⁴ Зодчество и русские зодчие на художественных выставках // Зодчий. 1908. № 2. С. 13.
- ⁸⁵ Северюхин Д.Я. Старый художественный Петербург. Рынок и самоорганизация художников от начала XVIII века до 1932 года / Д.Я. Северюхин. СПб., 2008. С. 218-219.

- ⁸⁶ Каталог «Салона», выставки живописи, графики, скульптуры и архитектуры, устроенной в 1909 году в помещении музея и в «меньшиковских комнатах» Первого кадетского корпуса. СПб., 1909. С. 73.
- ⁸⁷ Лукомский Г.К. Архитектура на выставке «Салон» // Зодчий. 1909. № 7. С. 63.
- ⁸⁸ Архитектурно-художественный ежегодник. СПб., 1911. С. 115-116.
- ⁸⁹ Засосов Д.А., Пызин В.И. Из жизни Петербурга 1890-1910-х годов. Записки очевидцев / Д. Засосов, В. Пызин. Л., 1989. С. 151.
- ⁹⁰ Бенуа А.Н. Возникновение «Мира искусства» / А. Бенуа; послесл. Г.Ю. Стернина. Репр. изд. 1928 г. М., 1994. С. 7, 21.
- ⁹¹ Вятский художественный музей им. В.М. и А.М. Васнецовых. Текущий архив. Письмо А.А. Шмидт Т.В. Малышевой от 4 декабря 1974 года.
- ⁹² Весь Петербург на 1913 год. СПб., 1913. С. 677; Весь Петербург на 1914 год. СПб., 1914. С. 705, 876; Весь Петроград на 1915 год. СПб., 1915. С. 701, 790; Весь Петроград на 1916 год. СПб., 1916. С. 724, 823; Весь Петроград на 1917 год. СПб., 1917. С. 729, 870.
- ⁹³ ЦГИА СПб. Ф. 515. Оп. 1. Д. 5511а. Л. 149, 205, 206.
- ⁹⁴ ЦГИА СПб. Ф. 515. оп. 1. Д. 806а. Л. 4, 14-18.
- ⁹⁵ ГРМ. Отдел рукописей. Ф. 105. Оп. 1. Д. 3. Л. 77.
- ⁹⁶ Петров-Водкин К.С. Письма. Статьи. Выступления. Документы / К.С. Петров-Водкин; вступ. ст. Е.Н. Селизарова ; comment. Е. Н. Селизарова. М., 1991. С. 275.
- ⁹⁷ Русаков Ю.А. Петров-Водкин / Ю. Русаков. Л., 1975. С. 60.
- ⁹⁸ ГРМ. Отдел рукописей. Ф. 145. Оп. 2. Д. 814. Л. 18.
- ⁹⁹ Книга о Митрохине. Статьи. Письма. Воспоминания / сост. Л. В. Чага. Л., 1986. С. 368.
- ¹⁰⁰ Национальная галерея Республики Коми: альбом / авт. текста: Э.К. Поповцева, Н.Е. Плаксина; сост. кат. Н.Е. Плаксина. М., 2003. С. 44.
- ¹⁰¹ Вятский художественный музей им. В. М. и А. М. Васнецовых. Текущий архив. Письмо А.А. Шмидт Т.В. Малышевой от 4 декабря 1974 года.
- ¹⁰² Кончаловский М.П. Моя жизнь, встречи и впечатления [Электронный ресурс] / М. Кончаловский // Ассоциация «АнтЭра», Институт клинической медицины и социальной работы им. М.П. Кончаловского. Разд.: Библиотека.
- Режим доступа: <http://celenie.ru/konchalovsky.htm>. Дата посещения: 18.07.2009.
- ¹⁰³ Рощевская Л.П. Коми ученый К.Ф. Жаков / Л.П. Рощевская. Сыктывкар, 2003. С. 50.
- ¹⁰⁴ Сорокин П.А. Указ. соч. С. 274.
- ¹⁰⁵ Липский А.В., Кротов П.П Зырянский след в биографии Питирима Сорокина / А.В. Липский, П.П. Кротов // Социологические исследования. 1990. № 2. С. 129.
- ¹⁰⁶ В романе Г.А. Федорова «Когда наступает рассвет», написанном на документальных источниках, одним из персонажей является придворный архитектор Космортов, прообразом которого послужил А. В. Холопов. Космортов в романе - друг Степана Осиповича Латкина (Федоров Г.А. Когда наступает рассвет. Сыктывкар, 1987. С. 366.).
- ¹⁰⁷ Атрибуция работы впервые была озвучена научным сотрудником Национальной галереи Республики Коми Н.Ж. Беляевой в 2003 г.