



Научная статья

УДК 75.054:7.03(470+571)“191”

DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.03.015



Трощинский Андрей Владимирович

*Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова,
Москва, Российская Федерация
troshinski28@gmail.com*

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению нескольких малоизвестных эскизов театральных занавесов и панно, выполненных учащимися Императорского Строгановского училища в начале XX века для русской сцены. Цель исследования — выявление стилистических и иконографических связей между визуальным языком лубка и ранней сценографией строгановцев. Отмечена такая особенность творчества молодых художников, как их приверженность русскому стилю, выраженная в интерпретации произведений национальной старины: иконописи и народного лубка. Применение формально-стилевого анализа, иконографического и культурно-исторического методов позволило проследить изменение стилистики театральных эскизов строгановцев: от академического интереса к национальной старине к балаганному гротеску и протокубистической стилизации. Определено, что эволюция была обусловлена процессами острой демократизации культуры, распространением авангардных веяний, набравших силу в предреволюционный период, а также происходившими переменами в технике сцены, усовершенствованием декоративно-постановочной стороны театра. В рамках исследования в научный оборот вводится пласт нового фактологического и изобразительного материала, связанного с деятельностью декоративно-театральной мастерской Императорского Строгановского училища 1910-х годов.

Ключевые слова: театрально-декорационное искусство, театральные эскизы, русская сценография, театральный занавес, декоративно-театральная мастерская Строгановского училища, русский лубок

Для цитирования: Трощинский А.В. Образы народных лубочных картинок в театральных эскизах учащихся Императорского Строгановского училища 1910-х годов // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 3 (42). С. 288–299. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.03.015>.
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1334>.

Original article

Images of folk paintings in theatrical sketches by students of the Imperial Stroganov School of 1910s

Andrey V. Troschinskiy

Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, Moscow, Russian Federation
troshinski28@gmail.com

Abstract. This article examines several little-known sketches for theatre curtains and panels created by students of the Imperial Stroganov School in the early 20th century for the Russian stage. The aim of the study is to identify stylistic and iconographic links between the visual language of popular prints and the early scenography of the Stroganov School. A distinctive feature of the young artists' work is their commitment to the Russian style, expressed in their interpretation of national antiquity — namely, iconography and lubok folk prints. The application of formal-stylistic analysis, as well as iconographic and cultural-historical methods, makes it possible to trace the stylistic changes in the Stroganov School's theatrical sketches: from an academic interest in national antiquity to a circus grotesque and proto-Cubist stylisation. It is determined that this evolution was conditioned by processes of acute cultural democratization, the spread of avant-garde trends that gained momentum in the pre-revolutionary period, as well as changes in stage technology and the refinement of theatre set design. As part of the study, a layer of new factual and pictorial material related to the activities of the decorative and theatrical workshop of the Imperial Stroganov School in the 1910s is introduced into scientific circulation.

Keywords: theatrical and decorative art, Russian scenography, theatrical sketches, stage curtains, decorative and theatrical workshop of the Stroganov School, Russian lubok

For citation: Troschinskiy, A.V. (2026) 'Images of folk paintings in theatrical sketches by students of the Imperial Stroganov School of 1910s', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 288–299. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.03.015. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1334>. (In Russ.)

Введение

Взаимосвязь русского театрального искусства и лубка — комплексная проблема, которую в своих трудах разрабатывали многие выдающиеся отечественные театроведы, сценографы, историки искусства и филологи. Исследования строились в основном на поиске истоков театральной образности, ярмарочных зрелищ, кукольных театров (вертепа) и сценического авангарда начала XX века.

Основные труды, освещающие исторические вехи театрально-декорационного искусства рубежа XIX–XX веков, принадлежат таким исследователям, как М.Н. Пожарская [1], В.В. Ванслов [2], М.В. Давыдова [3], Ф.Я. Сыркина [4], Е.М. Костина [4; 5], Р.И. Власова [6] и другие. Преимущественно влияние примитивов и лубка рассматривалось

как мощный импульс творчества русских футуристов и авангардистов (труды Д.В. Сарабьянова [7] и А.Д. Сарабьянова, А.В. Повелихиной и Е.Ф. Ковтун [8], Г.Ф. Коваленко и других). В их работах комплексно рассмотрено становление новой эстетики, включая обращение к народному примитиву, лубку, вывеске, детскому творчеству; ими прослежено, как лубочный гротеск трансформировался в футуристических и кубистических декорациях.

Крупный американский исследователь Дж.Э. Боулт в своих публикациях, посвященных русскому театрально-декорационному искусству конца XIX – начала XX века, рассматривает народное искусство, русский фольклор, сказку и лубок в качестве мощного источника вдохновения для художников театра, особо подчеркивая, что «подлинные эксперименты и нововведения

в декорациях и костюмах были осуществлены русскими, а не западными художниками» [9, с. 26].

Практически все исследователи отмечают, что большинство выдающихся театральных мастеров того периода были «блестящими любителями» [9, с. 21], которые не получили специального образования театрального декоратора или сценографа, а также и то, что в России рубежа XIX–XX веков декорационной «школы в традиционном смысле слова не было» [3, с. 20].

Между тем попытка организации «школы», в которой готовили художников-декораторов, была предпринята в Москве в 1908 году, когда в Императорском Строгановском училище (ИСУ) была основана декоративно-театральная мастерская, проработавшая вплоть до реорганизации училища после революции. В данном исследовании на основе малоизвестных графических эскизов учащихся Строгановского училища 1910-х годов предлагается проследить развитие ранней сценографии молодых художников-строгановцев, в частности представить и проанализировать художественное решение театральных занавесов, конструкция и оформление которых в тот период претерпевали существенные изменения, что до настоящего времени не находилось в поле пристального внимания исследователей.

Художественные особенности ранней сценографии учащихся Императорского Строгановского училища

В собрании Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства Российского государственного художественно-промышленного университета имени С.Г. Строганова (РГХПУ им. С.Г. Строганова) хранится несколько малоизвестных эскизов театральных занавесов, выполненных учащимися Императорского Строгановского училища в начале XX века для русской сцены. Помимо поисков новых форм и тем, театральные эскизы строгановцев объединяет стремление выражаться образно, посредством аллегорий с их потаенным смыслом, что было свойственно эпохе символизма. Именно символизм порождает «ту мощную антиклассическую тенденцию в художественной культуре, которая оказала существенное влияние на становление искусства XX века» [10, с. 256]. Одновременно главным направлением творчества молодых художников была приверженность русскому стилю, выраженная, прежде всего, в интерпретации ими произведений национальной старины — древнерусских памятников архитектуры, иконописи и народного лубка.

Представленные работы выполнены как учебное задание декоративно-театральной мастерской, которая была открыта и начала работу в стенах Императорского Строгановского училища

в 1908–1909 учебном году. Ее организация тесно связана с реформами в области оформления театральных постановок, выдвижением художника на одно из главнейших мест как сорежиссера и художественного постановщика пьесы, а также с огромным интересом к театру и русской музыкальной культуре, который испытывала прогрессивная художественная общественность и учащаяся молодежь в тот период. Ряд преподавателей Строгановского училища 1910-х годов, таких как Ф.Ф. Федоровский, В.Е. Егоров, Н.А. Андреев, К.А. Коровин, Ф.О. Шехтель, В.А. Симов, А.С. Янов, имели непосредственное отношение к ведущим московским театрам, являясь практикующими театральными сценографами.

Серьезный интерес к театральному искусству у строгановцев пробуждается раньше, еще во второй половине 1890-х годов, когда директором училища назначается Н.В. Глоба — выдающийся организатор и руководитель, остро чувствующий дух времени и необходимость перемен в художественном образовании [11, с. 21–42]. Именно благодаря Н.В. Глобе в стенах Строгановки собирается весь цвет русского искусства. По его приглашению в 1898 году преподавать новую дисциплину «Стилизация цветов» приглашается М.А. Врубель — выдающийся живописец, график и театральный художник; приходит преподавать К.А. Коровин; в 1907 году действительным членом Совета Строгановского училища и одним из учредителей и участников Художественно-промышленного общества при его музее становится Савва Иванович Мамонтов (организатор Русской частной оперы в Москве).

Эскизы театральных занавесов, выполненные учащимися Строгановского училища в 1910-х годах, представляют собой декоративные вышитые или расписные полотна для подъемно-опускных конструкций. Это задание иллюстрирует пристальный интерес к оформлению сцены, связанный с усовершенствованием декоративно-постановочной стороны театра в то время.

Все графические работы строгановцев имеют композицию с акцентированным центром, то есть задуманные полотна занавесов не предназначены для антрактно-раздвижных конструкций, которые чаще использовались в драматических театрах (новатором в их художественном решении стал в 1898 году Московский художественный театр, а самым ярким примером — занавес «Чайка» Ф.О. Шехтеля 1902 года). Скорее всего, данные работы были выполнены для оперных постановок, для которых более характерными были подъемно-опускные конструкции занавесов. Отчеты Строгановского училища свидетельствуют о том, что учебные задания декоративно-театральной мастерской того времени были связаны, преимущественно,

1. В.П. Киселёв.

Эскиз занавеса.

Москва, Императорское
Строгановское училище.
1910.

Бумага, акварель.

44 × 70.

Музей РГХПУ

имени С.Г. Строганова,

КП 7666



с оформлением русских опер (макеты к ним демонстрировались на Всероссийской выставке в Киеве в 1913 году). Это одноактная опера Н.А. Римского-Корсакова «Кашей Бессмертный» (сад Черномора, сад Кашеевны), «Жизнь за Царя» М.И. Глинки (Ипатьевский монастырь), «Князь Игорь» А.П. Бородина (Развалины Путивля), «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова (посад царя Берендея), «Сон на Волге» А.С. Аренского (Торговая площадь), «Хованщина» М.П. Мусоргского (Скит) [12, с. 263]. Судя по сохранившимся в собрании музея РГХПУ имени С.Г. Строганова другим эскизам, к учебным заданиям можно отнести разработку костюмов и сценографии к операм «Руслан и Людмила» М.И. Глинки [13, с. 74–75], «Садко», «Сказка о Царе Салтане» и «Золотой петушок» Н.А. Римского-Корсакова.

Русская культура, как уже отмечалось, переживала в тот период свой небывалый расцвет, а благодаря деятельности таких выдающихся организаторов, как С.П. Дягилев, отечественные музыкальные постановки выходят и добиваются признания на мировых театральных площадках — в 1908 году состоялось первое успешное представление оперы «Борис Годунов» в рамках Русских сезонов в Париже, в 1909 — первый балетный сезон с его главным хореографическим номером — «Половецкими плясками» А.П. Бородина в декорациях Н.К. Рериха, ставшими прологом триумфа русского искусства за рубежом. Всё это не могло не вдохновлять молодых художников.

Наиболее ранний из строгановских эскизов занавесов выполнен в 1910 году Виктором Киселёвым¹, учащимся V класса Императорского

¹ Автор эскиза — Виктор Петрович Киселёв (1895–1984) — стал впоследствии известным художником [15]. В 1912 году он окончил Императорское Строгановское училище, затем продолжил свое образование в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1913–1917). В 1920-х годах он, будучи убежденным конструктивистом и представителем «производственного искусства», обращается к новой сценографии: в Театре Мейерхольда им были оформлены спектакли «Мистерия-буфф» (совместно с А.М. Лавинским и В.Л. Храковским, 1921) и «Ревизор» (1926). В 1926–1927 годах заведовал монтажной частью Государственного театра имени Вс. Мейерхольда. Был членом художественного совета МХАТа Второго (1927–1928). Оформил спектакли: «Последняя жертва» А.Н. Островского в Театре имени М.Н. Ермоловой (1932), «Васса Железнова» М. Горького в Центральном театре Красной Армии (1936) и другие. В 1928–1929 годах состоял членом Общества московских художников, был председателем Московской ассоциации художников-декораторов (1929–1932). Позднее работал в Мастерской монументальной живописи Академии архитектуры СССР. Произведения Киселёва представлены в Государственном центральном театральном музее имени А.А. Бахрушина.



2. С.В. Виноградов.

Эскиз занавеса.

Москва, Императорское
Строгановское училище.
1916.

Бумага, акварель.

53 × 71.

Музей РГХПУ

им. С.Г. Строганова,

КП 7663

Строгановского училища (КП 7666, ил. 1). Полотно имеет выраженный полукруглый композиционный центр с изображением восседающего на троне царя (великого князя), окруженного коленопреклоненными фигурами бояр слева и справа. За троном — русское воинство на фоне стилизованных теремов. Колорит занавеса холодный, сдержанного серо-голубого цвета. По краям вверх тянутся растительные побеги, увенчивающиеся в верхних углах огромными сказочными солнцами-цветами, решенными также в серо-голубой гамме, но более темного оттенка. Центр занавеса — светлый, он обрисован красными контурными линиями, как и его нижняя нарядная кайма, которую отделяет от основного полотнища стилизованный бордюр бегущих завитков-волн. Нижняя часть — сказочно нарядная, отсылающая нас к русскому рисованному лубку. На ней изображены бодающиеся козы (скоморошьи представления нередко сопровождалась выступлениями медведя и козы), цветочная корзинка, птички в фигурных облачках-резервах, схожие с теми, что встречаются на русском

рисованном лубке начала XIX века («Древо разума», «Календарь-месяцеслов», Государственный исторический музей) [14, с. 102–107]. Такое обобщенное художественное решение занавеса, имеющее отсылки к народному изобразительному искусству, могло по своему замыслу и тематике сопровождать целый ряд русских опер, как со сказочным сюжетом («Сказка о царе Салтане», «Садко», «Золотой петушок»), так и с историческим, с центральной фигурой великого князя или царя-самодержца («Князь Игорь», «Борис Годунов», «Жизнь за царя» и другие).

Композиционно работе Киселёва близок эскиз Сергея Виноградова (тезки Сергея Арсеньевича Виноградова — преподавателя Императорского Строгановского училища), также ученика V класса, выполненный позже, в 1916 году (КП 7663, ил. 2). Изобразительная часть занавеса также сосредоточена ближе к нижнему краю и в качестве каймы занимает примерно одну треть полотна. По своему сюжету его композиция напоминает предыдущий эскиз — с центральной фигурой

царя (великого князя), восседающего на троне. Но общий замысел приобретает более игровой, «потешный» характер — самодержца на троне окружают уже не коленопреклоненные бояре и воинство, а скоморохи-шуты, дурачащиеся, трубящие в дудки и бьющие в бубны или трещотки. Кайму венчают личины солнц с заостренными вытянутыми лучами, вторящими своей формой трубам скоморохов («солнце» и «луна» не редки на рисунках строгановцев и вновь отсылают нас к народной картинке; самой выразительной в их числе является ксилография «Солнце и знаки зодиака» начала XVIII века из коллекции Д.А. Ровинского, копирующая рисунок росписи палаты деревянного дворца царя Алексея Михайловича в Коломенском [16, с. 38; 17, с. 32]). Верхняя, большая часть полотнища сдержанного серого цвета контрастирует с нижней, яркой желто-оранжевой полосой сюжетной каймы. Завеса словно поднимается, приоткрывая зрителю разудалое, смеховое выступление скоморохов перед великим князем или царем. Всё ее основное поле изукрашено травным узорочьем, с огромными фантастическими деревьями-цветами по краям, напоминающими своими «кронами» гигантские хризантемы. В то же время художественное решение верха занавеса имеет много общего с мотивами русской набойки, в изучение и возрождение которой внес большой вклад еще один представитель Строгановской школы — Н.Н. Соболев, автор опубликованной в 1912 году книги «Набойка в России» [18], а также основатель и руководитель набивной мастерской Императорского Строгановского училища.

В эскизах панно или театральных декораций ученицы Зои Зиссер 1910-х годов заметно обращение автора к иконографии русской иконы и рисованного лубка, имевшего тесную связь с иконописью (КП 7656, КП 7657, КП 7370; ил. 3–5). Стилизованное розовое строение «терема», стоящего на островке-горке среди стада пасущихся на цветущем лугу белых овец, или белокаменный архитектурный ансамбль за крепостной стеной с рядом стилизованных елей на переднем плане вполне могли быть декорациями к «Сказанию о невидимом граде Китеже и деде Февронии» или «Сказке о царе Салтане».

Рисунки строгановцев иллюстрируют обращение молодых художников к народной изобразительной традиции, иконописи и, в особенности, лубку, который в тот период приобретает популярность не только благодаря своей оригинальности и художественным достоинствам, но и иносказательности, скрытым смыслом, некогда заключавшихся в этих «летучих листках» и привлекавших

внимание многих коллекционировавших их художников. Известно, что на русский лубок опирался И.Я. Билибин при постановке «Золотого петушка» (1909) и в своей редакции сценографии оперы «Руслан и Людмила» (1913); А.Н. Бенуа, оформивший балет И.Ф. Стравинского «Петрушка» (1911); в работах М.Ф. Ларионова и Н.С. Гончаровой 1910-х годов, прежде всего для театра, неизменно читается обращение к русской народной живописи, лубочной графике и иконописи (постановки «Полуночное солнце» (1915), «Кикимора» (1916) в декорациях М. Ларионова; «Золотой петушок» (1914) — Н. Гончаровой; «Русские сказки» (1917–1918) — М. Ларионова и Н. Гончаровой для Русских сезонов С.П. Дягилева).

Для московской сценографии стилиобразующей вехой могла стать первая постановка оперы Н.А. Римского-Корсакова «Золотой петушок» в 1909 году в театре Солодовникова, оформленная И.Я. Билибиным. «Совсем по-иному, — пишет М.В. Давыдова, — проявлялись изобразительные приемы в музыке “Золотого петушка” с его мощным симфонизмом аляповато-лубочных красок, с их балаганно-скоморошечьими интонациями в характеристике Додонова царства» [3, с. 15].

Обращение художников-сценографов к русскому традиционному, народному искусству было связано со взлетом пристального интереса к лубку и оживленным его коллекционированием в тот период. Известно, что «большими коллекциями лубка обладали Билибин, Богоявленский, Кульбинин, Ларионов, Морозов, Оршанский, Пошехонцев, Судейкин, Чехонин, Видов, Враский» [16, с. 15], а также Кандинский — и многие из перечисленных имели непосредственное отношение к театральному искусству. Отметим, что и сама музыка А.П. Бородина, Н.А. Римского-Корсакова, И.Ф. Стравинского и других русских композиторов в немалой степени была вдохновлена фольклором и народными песнопениями, непосредственно заимствовала и интерпретировала их.

Что касается лубочной графики, то первым научным изданием справедливо считается книга Д.А. Ровинского «Русские народные картинки», вышедшая в 1881, а затем переизданная в 1900 году, содержащая большое количество воспроизведений русского лубка, собранного автором [19]². Книга остается и в наши дни важным источником сведений об этой области народного творчества (и она имела в библиотеке Императорского Строгановского училища). В 1900-х годах в публицистике, на страницах художественных журналов и газет всё чаще начинают звучать голоса «с теоретическим оправданием архаического и народного искусства» [8, с. 72].

² Первое издание — 1881 г.; находилось в библиотеке Императорского Строгановского училища, ныне — в библиотеке РГХПУ им. С.Г. Строганова.



3. **З.П. Зиссер.**

Эскиз декоративного панно (театральной декорации?).

Москва, Императорское Строгановское училище. 1910-е.

Бумага, акварель, белила. 44 × 35.

Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова, КП 7656

4. **З.П. Зиссер.**

Эскиз декоративного панно (театральной декорации?).

Москва, Императорское Строгановское училище. 1910-е.

Бумага, акварель, белила. 44 × 36.

Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова, КП 7657

На практике оживлению интереса к лубку, вывеске и народному творчеству активно поспособствовала выставочная и публичная деятельность русских художников-авангардистов, и прежде всего М.Ф. Ларионова, который в 1911 году, в канун открытия Всероссийского съезда художников, выступает с призывом сохранять и охранять русскую старину и ее памятники. Его поддерживает Н.С. Гончарова, требуя запретить вывоз за границу икон, лубков и других памятников национального творчества, так как «значение этих произведений бесконечно велико для будущности русского искусства» [8, с. 72]. «Большое и серьезное искусство не может не быть национальным, — пишет Гончарова. — Лишая себя достояния прошлого, русское искусство подрезает себя под корень» [8, с. 72].

Именно Ларионов в феврале 1913 года организует первую выставку лубков, причем в стенах учебного заведения — в залах Московского училища живописи, ваяния и зодчества, находившегося неподалеку от школы Императорского Строгановского училища. Изданный каталог содержал 551 наименование выставленных образцов народных картинок, включая не только русские, но и восточные и западноевропейские лубки, а также подносы, медное литье и деревянную скульптуру, печатные пряники. Он сопровождался

вступительной статьей Ларионова, в которой автор отмечал: «Всё это лубок в широком смысле этого слова, всё это великое искусство» [8, с. 72].

М.Ф. Ларионову вторит С.К. Маковский, который замечает, что русские художники еще до недавнего времени «...почти ничего не знали о том, что в преданиях загадочного прошлого, в очертаниях крестьянской утвари, в затейливых изображениях и орнаментах, которыми испещрены пожелтевшие страницы старых церковных книг, — во всем своеобразном колорите народных обычаев, суеверий скрыты неисчерпаемые богатства форм и красок, драгоценные россыпи живописных образов <...> Пусть художник — археолог, но — до минуты творчества. Лишь бы с этой минуты он был поэтом! Тогда же все отступления от внешней правды, все самые неправдоподобные фантазии получают силу и убедительность...» [20, с. 143].

Следует подчеркнуть, что выставка, организованная М.Ф. Ларионовым, проходила в юбилейный год трехсотлетия Дома Романовых. Празднование сопровождалось театральными постановками (именно тогда за оперой «Жизнь за Царя» М.И. Глинки закрепляется значение официального символа русской монархии), премьерами, выставками, в которых принимало активное участие Императорское Строгановское училище,

5. **З.П. Зиссер.****Эскиз декоративного панно (театральной декорации?).**

Москва, Императорское Строгановское училище.
1910-е. Бумага, акварель, белила.

44 × 35.

Музей РГХПУ

им. С.Г. Строганова,
КП 7370

и где национальный, русский стиль был главенствующим. Задания декоративно-театральной мастерской начала 1910-х годов были приурочены к юбилейным празднованиям, а макеты и эскизы демонстрировались на Всероссийской торгово-промышленной выставке в Киеве, получив как уклады, так и одобрение критики. В то же время именно в 1913 году в рамках «Русских сезонов» в Париже состоялась премьера балета И.Ф. Стравинского «Весна священная» в декорациях Н.К. Рериха — мощное действо, где музыка, танец и сценография слились в единый образ языческой Руси. Балет вызвал за рубежом скандал и провалился, но он стал точкой отсчета новой эпохи в истории музыки, хореографии и театрального искусства в целом.

Без сомнения, смело можно утверждать, что учащиеся Строгановского училища держали руку на пульсе и были непосредственными участниками многих культурных событий, которые происходили как в Москве в тот период, так и за пределами старой столицы. Об этом свидетельствуют стилистические изменения, которые при внимательном рассмотрении можно уловить в графических эскизах строгановцев. Если сравнивать эскизы Киселёва (1910) и Виноградова (1916), то у последнего заметно усиливаются гротескные черты, в нем больше выражен дух ярмарочных, балаганных народных представлений, что было вызвано острой демократизацией культуры того времени, несомненным обращением автора к лубку и фольклору. К 1918 году образ трубадура-скомороха, шута становится еще более стилизованным на титульной странице художественно-литературного студенческого журнала строгановцев «Лель», оформленного Василием Комардёнковым³, и на его же афише «Былина» (КП 2903, КП 7732; ил. 6, 7) [22, с. 241].

Приплясывающий и трубящий в дудку, одетый в странную высокую шапку (колпак, напоминающий плетеный туесок на голове шута Парамошки с московского лубка 1766 года), «Лель» Комардёнкова имеет мало общего с персонажем «Снегурочки» Н.А. Римского-Корсакова, скорее, это лубочный народный «трибун».

Не исключено, что на решение В. Комардёнковым образа трубящего шута-скомороха могли



повлиять декорации и костюмы к опере «Снегурочка», разработанные для театра С.И. Зимина его преподавателем в Императорском Строгановском училище Ф.Ф. Федоровским (эскизы 1909 года; премьера состоялась осенью 1910 года). У девок-берендеек, берендейчиков и берендеев Федоровского необычные гротескные высокие шапки-колпаки, похожие на сахарные головы. Художником был найден интересный баланс между традиционной формой русского костюма и утрированно-театральной его стилизацией. На другом эскизе Федоровского 1913 года к опере П.И. Чайковского «Чародейка» с изображением разгулявшихся и пляшущих «русскую» гостей Кумы деревенские музыканты изображены в таких же высоких плетеных колпаках-туесках,

³ Автор эскизов — Василий Петрович Комардёнков (1897–1973) — живописец, график, художник театра и кино. Учился в Императорском Строгановском художественно-промышленном училище с 1912 по 1917 год. Основные работы в театре: 1918 год — дебютировал как самостоятельный театральный художник в спектакле «Евгений Онегин» П.И. Чайковского в Опере Московского Совета рабочих депутатов; 1922 год — оформление спектакля «Разрушители машин» Э. Толлера в Театре Революции; 1918–1925 годы — работа художником-декоратором в Московском Камерном театре А.Я. Таирова; 1926–1928 годы — оформление спектаклей в Театре революционной сатиры (Теревсате); 1927 год — создание эскизов костюмов и декораций к спектаклю «Сон в летнюю ночь» по пьесе У. Шекспира в Государственном драматическом театре имени И. Франко в Киеве. С 1945 по 1973 год преподавал в Московском высшем художественно-промышленном училище (бывшее Строгановское), был профессором кафедры живописи.

В.П. Комардёнков познакомился с Ф.Ф. Федоровским (выпускником Строгановского училища 1907 года) в 1914 году в пору его работы над «Орестеей» и стал помогать ему в подготовке декораций, как и другим молодым сценографам театра С.И. Зимина — И.А. Малютину, И.С. Федотову, которые тоже в прошлом были выпускниками училища [21, с. 20–33].



6. В.П. Комардёнков.
Титульная страница
художественно-
литературного
сборника «Лель»
(фрагмент).

Москва, Императорское
Строгановское училище.
1918.

Музей РГХПУ
им. С.Г. Строганова,
КП 2903

7. В.П. Комардёнков.
Эскиз афиши «Былина».

Бумага, акварель, белила.
62,5 × 44.

Москва, Императорское
Строгановское училище.
1917–1918.

Музей РГХПУ
им. С.Г. Строганова,
КП 7732

как и у лубочного шута Парамошки. «У него (Федоровского. — Прим. А. Т.) был свой, необычный, буквально фольклорный склад дарования, — пишет Е.М. Костина, — с декоративным узорочьем и, вместе с тем, тонкой поэтичностью» [5, с. 48]. В то же время исследователь отмечает несомненное превосходство графических эскизов Федоровского над финальной их реализацией в оперной постановке: они «...представляются значительно более интересными, а главное, поэтичными, чем то оформление, в котором шел спектакль на сцене. В этом, быть может, сказалась, с одной стороны, еще недостаточная опытность молодого художника, а с другой — характерные для того времени поиски новой и во что бы то ни стало оригинальной фактуры, умышленная стилизация любых видов искусства под народный примитив» [5, с. 23].

В эскизах Комардёнкова 1917–1918 годов этот «народный примитив» с его плоскостной декоративностью, яркостью цвета и гротесковыми чертами (даже неким «протокубизмом») заявляет о себе со всей определенностью. Интересен и выбор им главного персонажа — скомороха-шута.

Подчеркивающие природу народной смеховой традиции, юродства и скоморошничанья, высмеивавшего от лица простого народа пороки власть имущих и сильных мира сего, образы шутов и скоморохов оказались чрезвычайно созвучны революционному духу своего времени. Пользуясь симпатией в среде простого люда в разных странах, в том числе и на Руси, народные трибуны потешали своими дурацкими выходками зрителей на ярмарочных и деревенских праздниках. Сугубо русские персонажи, о которых повествуют отечественные лубочные картинки XVIII–XIX веков, — это Савоська и Парамошка, Ералаш, Фома с Ерёмой. При Петре I в народной гравюре на дереве придворным шутам авторы дают имена Гоноса и красноногого Фарноса, причем последний прижился в русском народном кукольном театре и стал известен под именем Петрушки [16, с. 160].

Образы скомороха-шута, а также Пьеро и Арлекина (перекочевывавшие из комедии дель арте, эстетизированные и несколько обрусевшие к началу XX века) становятся универсальными как для отечественного народного театра предреволюционного времени, так и символистского театра

(одну из ключевых ролей здесь сыграл В.Э. Мейерхольд, исполнивший роль Пьеро в поставленной им в 1906 году пьесе «Балаганчик» А.А. Блока в театре В.Ф. Комиссаржевской).

Выводы

Определенная «универсальность» трагикомических образов шутов, паяцев, как и скоморохов, с одной стороны, была органично связана с идеями зрелищности представления для народа, близка его смеховой и изобразительной культуре, а с другой — именно эти образы являлись ключевыми для эпохи символизма начала XX века с их противоречивостью и иносказательностью.

Влияние русского лубка на декорации Серебряного века проявилось в стремлении художников преодолеть каноны академической перспективы и привнести в театр принципы народной картинки: яркий колорит, экспрессию, гротеск и плоскостно-орнаментальную структуру. Этот синтез стал важнейшим этапом формирования новаторской отечественной сценографии. Следует отметить, что принципы лубка были переосмыслены

творчески: пространство декораций строилось не по правилам классической прямой перспективы, а уплощалось по образцу народных картинок. Нередко использовался яркий, открытый, локальный цвет без сложных полутонов, что позволяло декорациям «читаться» с больших расстояний. Особое внимание уделялось стилизации и орнаментальности: фокус смещался на узорчатость, упрощенные контуры, мотивы вышивки и аппликации, крестьянского быта и народного лубка.

Строгановцы, находясь на гребне всеобщего увлечения театром, были активно вовлечены в новаторские творческие проекты. Они использовали смелые художественные приемы, утверждая национальную самобытность отечественного искусства. С периодом 1910-х годов связаны многие коренные перемены в технике сцены и усовершенствования декоративно-постановочной стороны театра; происходят изменения в стилистике сценографии, в театре идут процессы демократизации, проявляются авангардные веяния, что находит отражение в работах декоративно-театральной мастерской учащихся Строгановского училища.

Список источников

1. Пожарская М.Н. Русское театрально-декорационное искусство конца XIX – начала XX века. М.: Искусство, 1970. 411 с., ил.
2. Ванслов В.В. Театрально-декорационное искусство. 1908–1917 // Пути развития русского искусства конца XIX – начала XX века. Живопись. Графика. Скульптура. Театрально-декорационное искусство / под ред. Н.И. Соколовой, В.В. Ванслова. М.: Искусство, 1972. С. 235–260.
3. Давыдова М.В. Художник в театре начала XX века. М.: Наука, 1999. 150 с., ил.
4. Сыркина Ф.Я., Костина Е.М. Русское театрально-декорационное искусство. М.: Искусство, 1978. 246 с., ил.
5. Костина Е.М. Фёдор Фёдорович Федоровский. М.: Советский художник, 1960. 242 с., ил.
6. Власова Р.И. Русское театрально-декорационное искусство начала XX века. Из наследия Петербургских мастеров. Л.: Художник РСФСР, 1984. 188 с., ил.
7. Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX века. М.: АСТ-Пресс, Галарт, 2001. 303 с., ил.
8. Русская живописная вывеска и художники авангарда / авт.-сост. А.В. Повелихина, Е.Ф. Ковтун. Л.: Аврора, 1989. 199 с., ил.
9. Боулт Д.Э. Художники русского театра. 1880–1930. М.: Искусство, 1991. 112 с., ил.
10. Гаврилин К.Н. Проблема архаизма в скульптуре русского символизма // Символизм как художественное направление. Взгляд из XXI века : сб. ст. / отв. ред.: Н.А. Хренов, И.Е. Светлов. М.: ГИИ, 2013. С. 256–267.
11. Астраханцева Т.Л. Н.В. Глоба — выдающийся деятель художественно-промышленного образования в России и в эмиграции. Возвращение на родину // Академик Императорской Академии художеств Н.В. Глоба и Строгановское училище / отв. ред. Т.Л. Астраханцева. М.: Индрик, 2012. С. 21–42.
12. Императорское Строгановское училище на Всероссийской выставке в Киеве // Известия общества преподавателей графических искусств. 1913. № 7. С. 252–263.
13. Гаврилин К.Н., Троцинский А.В. Сценография оперы М. Глинки «Руслан и Людмила»: от романтизма к символизму // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2025. № 3-1. С. 60–80.

14. Иткина Е.И. Русский рисованный лубок конца XVIII – начала XX века. Из собрания Государственного Исторического музея, Москва. М.: Русская книга, 1992. 256 с., ил.
15. Виктор Петрович Киселёв. Живопись. Театрально-декорационное искусство : каталог выставки / авт. вступ. ст. Д.В. Сарабьянов. М.: Советский художник, 1983. 24 с., ил.
16. Дюшартр П.-Л. Русские народные картинки и гравированные книжицы. 1629–1885 / пер. с фр. О.А. Павловой. М.: Центрполиграф, 2006. 414 с., ил.
17. Лубок. Русские народные картинки XVII–XVIII вв. / авт.-сост. Ю.М. Овсянников. М.: Советский художник, 1968. 128 с., ил.
18. Соболев Н.Н. Набойка в России : историко-археологическое исследование. М.: Типография товарищества И.Д. Сытина, 1912. 112 с., ил.
19. Ровинский Д.А. Русские народные картинки. Собрал и описал Д.А. Ровинский : в 2 т. СПб.: Издание Р. Голике, 1900. Т. 1. 288 стлб., 7 л. цв. ил.; Т. 2. 520 стлб., 8 л. цв. ил.
20. Маковский С.К. Силуэты русских художников. М.: Республика, 1999. 383 с., ил.
21. Комардёнков В.П. Дни минувшие. М.: Советский художник, 1972. 136 с., ил.
22. Зиновеева М.М., Трошинская А.В. Искусство Серебряного века в собрании музея МГХПА им. С.Г. Строганова. М.: Русский Мир, 2021. 448 с., ил.

References

1. Pozharskaya, M.N. (1970) *Russian theatrical and decorative art of the late 19th – early 20th centuries*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
2. Vanslov, V.V. (1972) 'Theatrical and decorative art. 1908–1917', in Sokolova, N.I. and Vanslov, V.V. (eds.) *Ways of development of Russian art of the late 19th – early 20th centuries. Painting. Graphic arts. Sculpture. Theatrical and decorative art*. Moscow: Iskusstvo, pp. 235–260. (In Russ.)
3. Davydova, M.V. (1999) *The artist in the theatre of the early 20th century*. Moscow: Nauka. (In Russ.)
4. Syrkina, F.Ya. and Kostina, E.M. (1978) *Russian theatrical and decorative art*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
5. Kostina, E.M. (1960) *Fedor Fedorovich Fedorovsky*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
6. Vlasova, R.I. (1984) *Russian theatrical and decorative art of the early 20th century. From the heritage of Saint Petersburg masters*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
7. Sarabyanov, D.V. (2001) *History of Russian art of the late 19th – early 20th centuries*. Moscow: AST-Press, Galart. (In Russ.)
8. Povelikhina, A.V. and Kovtun, E.F. (comps.) (1989) *Russian pictorial shop signs and avant-garde artists*. Leningrad: Aurora. (In Russ.)
9. Bowlit, J. (1991) *Artists of the Russian theatre, 1880–1930*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
10. Gavrilin, K.N. (2013) 'The problem of archaism in the sculpture of Russian symbolism', in Khrenov, N.A. and Svetlov, I.E. (eds.) *Symbolism as an artistic movement. A view from the 21st century* [Collection of articles]. Moscow: State Institute for Art Studies, pp. 256–267. (In Russ.)
11. Astrakhantseva, T.L. (2012) 'N.V. Globa — an outstanding figure of art and industrial education in Russia and in emigration. Return to the homeland', in Astrakhantseva, T.L. (ed.) *Academician of the Imperial Academy of Arts N.V. Globa and the Stroganov School*. Moscow: Indrik, pp. 21–42. (In Russ.)
12. Anon. (1913) 'Imperial Stroganov School at the All-Russian Exhibition in Kiev', *Proceedings of the Society of Graphic Arts Teachers*, (7), pp. 252–263. (In Russ.)
13. Gavrilin, K.N. and Troshchinskiy, A.V. (2025) 'Scenography of M. Glinka's opera "Ruslan and Lyudmila": from romanticism to symbolism', *Decorative art and environment. Herald of the RGHPU*, (3-1), pp. 60–80. (In Russ.)
14. Itkina, E.I. (1992) *Lubok Russian popular prints from the late 18th – early 20th centuries. From the collection of the State Historical Museum, Moscow*. Moscow: Russkaya kniga. (In Russ.)
15. Sarabyanov, D.V. (intro.) (1983) *Viktor Petrovich Kiselev. Painting. Theatrical and decorative art* [Exhibition catalogue]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
16. Duchartre, P.-L. (2006) *Russian popular prints and engraved booklets. 1629–1885*. Transl. from French by O.A. Pavlova. Moscow: Tsentrpoligraf. (In Russ.)
17. Ovsiannikov, Yu.M. (comp.) (1968) *Lubok. Russian popular prints of the 17th–18th centuries*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
18. Sobolev, N.N. (1912) *Block printing in Russia: a historical and archaeological study*. Moscow: Tipografiya tovarishchestva I.D. Sytina. (In Russ.)

19. Rovinskiy, D.A. (1900) *Russian popular prints*: in 2 vols. Saint Petersburg: R. Golike Publ. (In Russ.)
20. Makovskiy, S.K. (1999) *Silhouettes of Russian artists*. Moscow: Respublika. (In Russ.)
21. Komardenkov, V.P. (1972) *Days gone by*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
22. Zinoveeva, M.M. and Troshchinskaya, A.V. (2021) *The art of the Silver Age in the collection of the Stroganov Academy Museum*. Moscow: Russkiy Mir. (In Russ.)

Информация об авторе

Трощинский Андрей Владимирович, аспирант, Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова, Москва, Российская Федерация, troshinski28@gmail.com.

Information about the author

Andrey Vladimirovich Troschinskiy, Post-graduate student, Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, Moscow, Russian Federation, troshinski28@gmail.com.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 12.05.2026; одобрена после рецензирования 20.06.2026; принята к публикации 24.06.2026.

The article was received by the editorial board on 12 May 2026; approved after reviewing on 20 June 2026; accepted for publication on 24 June 2026.