



Академик
Императорской Академии Художеств
Николай Васильевич Глоба
и Строгановское училище



Коллектив авторов

**Академик Императорской
Академии Художеств
Николай Васильевич Глоба
и Строгановское училище**

«Индрик»

2012

ББК 85.1

Коллектив авторов

Академик Императорской Академии Художеств Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище / Коллектив авторов — «Индрик», 2012

ISBN 978-5-91674-213-8

Настоящее издание посвящено малоизученной теме – истории Строгановского Императорского художественно-промышленного училища в период с 1896 по 1917 г. и его последнему директору – академику Н.В. Глобе, эмигрировавшему из советской России в 1925 г. В сборник вошли статьи отечественных и зарубежных исследователей, рассматривающие личность Н. Глобы в широком контексте художественной жизни предреволюционной и послереволюционной России, а также русской эмиграции. Большинство материалов, архивных документов и фактов представлено и проанализировано впервые. Для искусствоведов, художников, преподавателей и историков отечественной культуры, для широкого круга читателей.

ББК 85.1

ISBN 978-5-91674-213-8

© Коллектив авторов, 2012

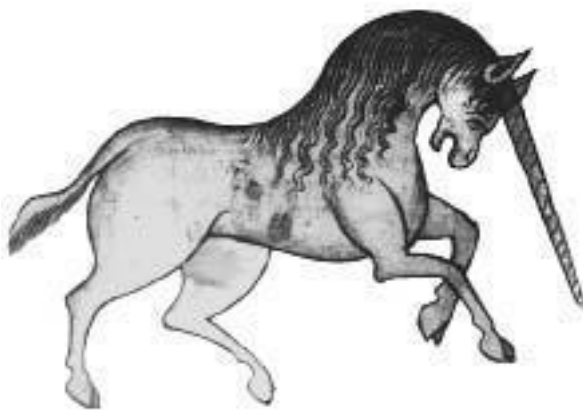
© Индрик, 2012

Содержание

Предисловие	11
Раздел 1	14
Н.В. Глоба – выдающийся деятель художественно-промышленного образования в России и в эмиграции.	14
Возвращение на родину	
Н.В. Глоба и его ровесники в истории русского искусства	44
Н.В. Султанов: теория и практика русского стиля	49
Конец ознакомительного фрагмента.	54



**Академик Императорской
Академии художеств Н.В. Глоба
и Строгановское училище
Ответственный редактор и
составитель Т.Л. Астраханцева**



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С.Г. СТРОГАНОВА



Рекомендовано к печати Ученым советом Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств

Издание осуществлено при финансовой поддержке НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ и МГХПА им. С.Г. Строганова

Редакционный совет:

Т.Л. Астраханцева (отв. ред. и сост., сопредседатель), Н.К. Соловьев (сопредседатель), В.В. Ванслов, Н.Н. Ганцева, А.У. Греков, М.М. Зиновеева, М.А. Некрасова, А.В. Трощинская (зам. отв. ред.)

Рецензенты:

доктор философских наук *О.Б. Дубова*

доктор искусствоведения, профессор *А.Н. Лаврентьев*



Дорогие коллеги, друзья!

Российская академия художеств рада приветствовать и поздравить организаторов и участников международной научно-практической конференции «Н.В. Глоба и Строгановское училище», посвященной юбилею – 185-летию Строгановского училища и памяти Николая Васильевича Глобы, академика Императорской Академии художеств..

Неординарная, во многом противоречивая личность выдающегося деятеля русской культуры конца XIX – первых десятилетий XX в., основателя ряда художественно-промышленных школ в дореволюционной России, одного из самых известных директоров Строгановского училища и Художественно-промышленного музея Александра II при нем, художника, проявившего незаурядные способности в разных областях искусства, еще недостаточно изучена и требует внимательного исследования.

Разнообразная, обширная программа конференции обещает пролить свет на многие из не известных до сих пор страниц, как в творческой деятельности самого Н.В. Глобы и в России, и в эмиграции в Париже, так и в истории Строгановского училища и отечественной культуры конца XIX – начала XX в.

Желаем вам успешного, плодотворного проведения конференции, а после ее окончания – издания сборника докладов, который, несомненно, будет востребован специалистами и любителями изобразительного, особенно, декоративно-прикладного искусства.

*Президент
З.К. Церетели*



Дорогие друзья!

Выход в свет коллективной монографии «Академик Императорской Академии художеств Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище», в основе которой лежат материалы Международной научно-практической конференции, состоявшейся весной 2010 г. в стенах МГХПА им. С.Г. Строганова, – долгожданное событие в культурно-общественной жизни России и русского зарубежья, но прежде всего – для нас, строгановцев, и нашей альма-матер.

Книга посвящена Николаю Васильевичу Глобе, последнему директору Императорского Строгановского училища. К великому сожалению, его имя на долгие годы было забыто и вычеркнуто из истории училища, да и вообще всего русского художественного образования. Но настало время, когда благодаря усилиям ведущих исследователей Москвы, Санкт-Петербурга, Саранска, Ростова Великого, зарубежных специалистов восстанавливается подлинная картина судьбы Н.В. Глобы и Строгановского училища на переломе эпох – рубеже XIX–XX вв. Впервые собранные буквально по крупицам детали его биографии, эпизоды его кипучей деятельности, истории талантливых учеников и педагогов, таких как Ф. Шехтель, Л. Кекушев, М. Врубель, К. Коровин, С. Ноаковский, Н. Соболев, Ф. Федоровский, Н. Андреев и многих других, привлеченных им к работе в Строгановском училище, рисуют великолепного организатора, талантливого художника, политика, большого энтузиаста своего дела. Перед нами проступает образ человека, обладавшего значительной индивидуальной силой, – образ полноценной личности Императорской России.

Именно Н.В. Глоба способствовал блистательному расцвету Строгановского училища. Влияние школы распространялось далеко за пределы Москвы. Училище получило признание не только в России, где фактически стало главным учебным заведением в художественно-промышленной области, но и за рубежом. В память о своем московском училище, уже находясь в эмиграции, он создает вторую Строгановку – Русский художественно-промышленный институт в Париже.

Таким образом, личность Н.В. Глобы, его художественное и педагогическое наследие, долгое время не оцененные по достоинству, возвращаются в лоно национальной культуры. Незаслуженно забытый, скончавшийся на чужбине, Николай Васильевич Глоба, наконец, обретает новую жизнь в любимом им Строгановском училище – ныне Московской государственной художественно-промышленной академии.

*Ректор МГХПА им. С.Г. Строганова,
профессор
Сергей Владимирович Курасов*



Дорогие друзья!

Я безмерно рад приветствовать замечательное начинание – восстановление исторической памяти о выдающемся деятеле русской культуры рубежа XIX–XX вв. Николае Васильевиче Глобе – личности Императорской России, чьей судьбе и творчеству были посвящены состоявшаяся в апреле 2010 г. в стенах Московской художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова конференция и настоящее издание.

Академик Петербургской Академии художеств Н.В. Глоба был создателем специального художественно-промышленного образования России и как директор Императорского Строгановского училища оказал большое влияние на подготовку художников декоративно-прикладного искусства.

Тесным образом вторая половина жизни Н.В. Глобы оказалась связана с русской эмиграцией и ее художественной элитой – со многими мастерами и представителями отечественной культуры, оказавшимися за рубежом вследствие политического катаклизма, изменившего судьбу России и ход ее истории. Заслугой Глобы являлось то, что он пытался сохранить русское художественное образование в эмиграции, создав в Париже вторую Строгановку – Русский художественно-промышленный институт, который дал возможность многим русским студентам, оказавшимся на чужбине, стать художниками. Николай Васильевич Глоба был членом Совета студенческого православного храма Св. Серафима Саровского в Париже, одним из активнейших его прихожан.

В немалой степени его деятельность в Париже стала отражением духовной атмосферы русской эмиграции и тесным образом была связана с храмовым искусством – иконописью, оформлением русских церквей, созданием церковного облачения и утвари. И так важно, что именно благодаря исследованиям современных историков искусства (как российских, так и зарубежных) Николай Васильевич Глоба и его искусство возвращаются на Родину.

*Декан Свято-Сергиевского Богословского института, профессор, настоятель храма Св. Серафима Саровского,
прот. Николай Чернокрак, Париж*



Открытие конференции, посвященной 150-летию Н.В. Глобы. 2009. МГХПА им. С.Г. Строганова

Предисловие

Материалы, представленные в настоящем издании, являются итогом международной научной конференции «Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище, которая проходила с 21 по 23 апреля 2010 г. в стенах Московской художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова. Организованная совместными усилиями МГХПА им. С.Г. Строганова, Музеем декоративно-прикладного и промышленного искусства этого училища и НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, она была приурочена к 185-летию Строгановского училища и 150-летию со дня рождения крупнейшего деятеля российского художественного образования в области декоративного искусства и художественной промышленности, академика Петербургской Академии художеств Николая Васильевича Глобы. В конференции приняли участие ученые из России и Франции, многие известные исследователи из разных научных центров страны: Москвы, Петербурга, Саранска, Ростова Великого, религиозные деятели, потомки русских эмигрантов.

Н.В. Глоба был последним директором Строгановского училища царского времени (с 1896 по 1917 г.), создателем целостной системы профессионального художественного образования в России. Единственный из русских художников камергер Императорского двора, действительный статский советник, он эмигрировал из России в 1925 г. На долгие годы его имя было забыто, вычеркнуто из анналов официальной советской истории. Сегодня оно возвращается на родину. Организаторы конференции и составители коллективной монографии попытались отразить во всей полноте (насколько это возможно сегодня) не только этапы творческого пути и биографии Глобы, но и дать широкую картину развития самой культуры рубежа XIX–XX вв., показать ту среду, которая окружала этого выдающегося человека в России и в эмиграции. В статьях исследователей отражен широкий спектр проблем, связанных с неизвестными страницами истории Строгановского училища, деятельности его директора в России и во Франции, художественной и духовной жизни русской эмиграции, практикой декоративного искусства и художественного образования в русском зарубежье (статьи Т.Л. Астраханцевой, А.В. Толстого, А.Ю. Старовойтовой, Е.С. Хмельницкой). По крупицам добытые в архивах документы, устные предания и воспоминания современников Глобы, их потомков, многие неизвестные до сегодняшнего времени факты и события помогают восстановить образ человека, наделенного организаторским талантом, педагогическим опытом и знаниями, художественным вкусом и «бешеной энергией», который так много сделал для русского художественного образования в области декоративно-прикладного и народного искусства, художественной промышленности, а само Строгановское училище поднял до уровня мирового признания.

Большинство материалов сборника, в том числе иллюстративный, публикуется впервые. Многие малоизученные страницы истории Строгановского училища представлены в принципиально новом ракурсе. Особое место уделяется филиальным отделениям училища, созданным в годы директорства Н.В. Глобы: в Гжели (статья Г.П. Московской и Т.Л. Астраханцевой), в Сергиевом Посаде (С.В. Горожаниной), в с. Красном (статьи Е.Е. Докучаевой и Л.Я. Таежной).

Структура книги делится на четыре тематических раздела строгановский период в жизни и деятельности Николая Васильевича Глобы (1896–1917)», «Н.В. Глоба и художественная жизнь русского Зарубежья» (1925–1941), «Мастерские Строгановского училища» и «Строгановское училище, филиалы, ученики». Издание вводит в научный обиход сведения не только о Н. Глобе (статья Т.Л. Астраханцевой), но и его соратниках, коллегах, крупнейших деятелях русской культуры (статьи Е.И. Кириченко, Рене Герра, К.П. Семенова Тян-Шанского, Ю.Р. Савельева, В.П. Павлиновой, И.Е. Печенкина, А.У. Грекова).

Материалы сборника дают представление о создании Глобой в стенах училища уникальной системы оригинальных учебных программ, методик для обучения художников и мастеров прикладного искусства, учебно-производственных мастерских: мебельной (статья М.Т. Майстровской), скульптурной и керамической (статьи А.В. Трошинской), витражной (статья М.М. Зиновеевой), иконописной (статья С.Л. Аристовой), по художественной обработке металла (статья С.Н. Федунова), а также связанных с ними мастеров-художников (статьи В.В. Скурлова, С.И. Барановой, В.Ф. Пак).

На рубеже XIX–XX вв. Строгановское училище переживает подлинный подъем. Это время по праву считается одним из самых блистательных в его истории. Училище становится одним из главных художественных центров в России. Здесь проходят многочисленные выставки современного искусства, начиная с авангарда и пасхальных базаров и кончая международными художественно-промышленными и благотворительными (с 1914 г. – в поддержку участников Первой мировой войны), в которых педагоги училища принимали самое активное участие.

При Глобе в училище собирается почти весь цвет русской культуры того времени: М. Врубель, Ф. Шехтель, Н. Андреев, молодые И. Жолтовский, Ф. Федоровский, А. Филиппов и др. С училищем тесно сотрудничают многие ведущие предприятия и предприниматели в области художественной промышленности и кустарных промыслов России.

Оказавшись в эмиграции, Глоба и здесь начинает бурную педагогическую деятельность, как, впрочем и многие ученики училища, оказавшиеся на чужбине: в Европе (статьи Т.Л. Астраханцевой, о. В. Ягелло), в Шанхае (статья И.В. Ключевой). С огромными усилиями Н.В. Глобе удается создать в Париже в 1926 г. по аналогии со Строгановским училищем Русский художественно-промышленный институт, который просуществовал до 1930 г., дав возможность многим русским студентам получить профессиональное художественное образование.

«Невозвращенец», «реакционер-монархист» Глоба советской властью не привечался, тенденциозно представлялся в исследованиях. Но при всем этом в послереволюционной истории Строгановского училища (в то время он уже не был его директором) Глоба, его авторитет как руководителя универсальной и разнопрофильной школы еще долго не знал себе равных. Несмотря на отторжение московским левым ВХУТЕМАСОМ традиционной системы образования дореволюционной Строгановки и ее руководителя, имя Глобы как «страшилка» звучало в стенах «нового заведения». Так, например, в частушках студенты пели: «Гляди Совупка в оба. Не то, пожалуй, Глоба со Строгановки ВХУТЕМАС сотрет». Эти сведения из воспоминаний дочери архитектора Дмитрия Чичагова, начинавшего учиться еще в дореволюционном училище и продолжившего свои занятия уже во ВХУТЕМАС, были любезно предоставлены для издания профессором А.Н. Лаврентьевым.

Вся структура советского Строгановского училища, начиная с его второго открытия после 1945 г., была выстроена по образцу именно глобовской Строгановки. Преемственность прослеживалась и в организации учебного процесса и летних производственных практик на ведущих предприятиях художественной промышленности страны, и в работе в стенах училища производственных учебных мастерских с опытнейшими мастерами и научно-учебного музея.

В начале XXI в., уже в постсоветской Строгановке, стал особенно востребован глобовский опыт в решении проблем бесплатного образования, участия в престижных конкурсах и выставках, спонсорства, именных стипендий, грантов и другого денежного вознаграждения студентов. Востребован и уникальный опыт сотрудничества музея училища (во времена Глобы он назывался музеем имени Александра II) со студентами, его помощи в учебном процессе (статья М.М. Зиновеевой).

В искусствоведческих исследованиях расцвет русского декоративного искусства и развитие национально-романтического направления конца XIX – начала XX в. связывается обычно с двумя центрами: абрамцевским кружком и усадьбой кн. М.К. Тенишевой в Талашкине.

Строгановское училище с его открытиями и достижениями во многих областях декоративного искусства, в частности в керамике, остается в тени. Мало кто из современных ученых включает в историю искусства и другой самобытный центр – усадьбу Наталии Давыдовой – Вербовка (украинский аналог смоленского Талашкина), проделавший огромную работу по возрождению, сохранению и развитию традиций народного искусства (статья Г.Ф. Коваленко).

Теоретическим проблемам, связанным с русским стилем и его разновидностями, соотношениям неорусского стиля с эклектикой и модерном в искусстве, которые по-своему интерпретировались в стенах училища и выразились в фирменном «строгановском» стиле, а также дискуссиям в архитектурной науке конца XIX–XX в. посвящены статьи Е.И. Кириченко, Ю.Р. Савельева и И.Е. Печенкина.

1859 год (год рождения Глобы) стал для русской культуры больше, чем обычный год в середине столетия – он дал России созвездие крупных мастеров, художников и архитекторов, много сделавших для русского искусства и оказавшихся в Строгановском училище (С. Соловьев, Ф. Шехтель и др.). Их творчество, как и творчество художников этого поколения, пронизано особым динамизмом и радикальностью представляемых их работами переломов. Усилиями одного поколения совершался эпохальный по своему значению поворот от эклектики к модерну (статья Е.И. Кириченко).

В заключение хотелось бы еще раз подчеркнуть, что предлагаемая коллективная монография является не просто данью памяти и уважения к столь значительной по масштабу личности директора Строгановского училища Николая Васильевича Глобы, она дает представление о целом строгановском мире со своим архитектурным, реставрационным и общекультурным окружением, со своим строгановским стилем и традициями, о том, как нужно выстраивать целостную систему художественно-промышленного образования.

Т.Л. Астраханцева

Раздел 1

Строгановский период в жизни и деятельности Николая Васильевича Глобы (1896–1917)

Н.В. Глоба – выдающийся деятель художественно- промышленного образования в России и в эмиграции. Возвращение на родину

Т.Л. Астраханцева

Девятнадцатого декабря 2009 г. исполнилось сто пятьдесят лет со дня рождения выдающегося художественного деятеля, оказавшего большое влияние на развитие российского специального образования в области подготовки художников декоративно-прикладного искусства и художественной промышленности, академика Петербургской академии художеств, директора Императорского Строгановского художественно-промышленного училища Николая Васильевича Глобы. (Ил. 1)

Н.В. Глоба был директором Строгановского училища в период его наивысшего расцвета – с 1896 по 1917 г., был его последним директором перед революционным лихолетьем. Убежденный монархист, действительный статский советник, единственный среди русских художников имевший звание камергера Императорского двора, Глоба в 1925 г. эмигрировал из России во Францию. Долгие годы его имя было предано забвению – даже в стенах самой Строгановки, вычеркнуто из всех архивных документов советского периода. В изданиях по истории Строгановского училища о директоре Глобе говорилось, как это было принято в советских исторических трудах о выдающихся личностях царской России, не принявших советскую власть, – тенденциозно, формально и сухо, без всякого признания его роли¹. А он в первой половине XX в. своей деятельностью олицетворял все художественно-промышленное образование России, был организатором и создателем школ, училищ, институтов как внутри страны, так и в русском зарубежье².

Прежде всего, Н.В. Глоба наметил магистральные пути развития Строгановского училища, по которому оно развивалось весь XX в. Именно глобовская система обучения легла в основу послевоенной советской и постсоветской Строгановки.

Личность сложная и авторитарная, он мечтал «приготовить самостоятельных, гордых своим знанием славян художников, сочиняющих, создающих и исполняющих своими руками национальные изделия»³. Его мечта совпадала с задачами многих художников, решивших возродить традиционные художественные формы и сами способы творческого труда. Он «был большим патриотом» и отличался безграничной любовью к своему детищу. Можно упрекать Глобу в том, что он мог «где угодно пролезть, завести контакты», но высказывание Константина Сомова, вспоминавшего посещение Строгановского училища («Глоба с блестящими глазами, весь в постоянных хлопотах, об училище мог говорить часами»⁴), многое оправдывает⁵.



Ил. 1. Н.В. Глоба – академик Императорской Академии художеств. 1914. Фото. Музей МГХПА им. С.Г. Строганова.

Именно Глоба, как писали современники, «с его бешеной энергией и стальной волей», поднял Строгановское училище до уровня мирового признания и собрал в нем «весь цвет русского искусства»⁶. Ему, «не жалевшему никаких денег на его славу и процветание», Строгановское Императорское училище обязано на рубеже XIX–XX вв. и своим существованием как таковым, и своим взлетом⁷.

Что такое «весь цвет русского искусства» на рубеже веков?

Это прежде всего гении русского искусства, приглашенные Глобой для преподавания: Михаил Врубель и Федор Шехтель, это известные архитекторы и художники, талантливая молодежь: Лев Кекушев, Леонид Браиловский, Николай Курдюков, Иван Жолтовский, Ста-

нислав Ноаковский, Сергей Виноградов, Константин Вроблевский, Аркадий Чумаков, Сергей Иванов, братья Пашковы, Николай Андреев. Позже пришли Федор Федоровский, Алексей Филиппов.

Сам Глоба также был прекрасным педагогом и хорошо разбирался в современном художественном процессе, осознавал значимость в русском искусстве таких крупнейших фигур как В.А. Серов, И.Е. Репин, М.В. Нестеров, братья Васнецовы. Именно он одним из первых, когда скончался Валентин Александрович Серов, стал автором яркого некролога «Король портрета»⁸. (Ил. 2)

Действительно, именно при Глобе училище стало самым передовым отечественным учебным заведением в области художественного образования, готовящим мастеров не только для промышленности и народных промыслов, но и более широкого профиля. Многие «птенцы гнезда» глобовской Строгановки проявили себя уже в послереволюционное время, став выдающимися художественными личностями не только в советской России, но и в русском зарубежье. Такие имена как Павел Кузнецов, А. Лентулов, А. Шевченко, Г. Якулов, И. Нивинский, Ф. Федоровский, И. Павлинов, И. Жолтовский, Н. Соболев, А. Филиппов, З. Быков, В. Комарденков, в эмиграции: Б. Григорьев, В. Шухаев, Л. Браиловский, С. Ноаковский, братья Георгий и Николай Пашковы, говорят за себя.

Эпоха Николая Васильевича Глобы – это время самых важных открытий и достижений Строгановского училища, когда учиться в «этом волшебном мире» почитали за «высшее блаженство»⁹. Как вспоминает свое время учебы в Строгановском училище В. Комарденков в начале XX в.: «...это торжественный молебен в актовом зале, это присутствие всех преподавателей, много военных, священников. И среди них выделялся своим ростом и формой – расшитым мундиром в орденах с голубой лентой при шпаге, в белых брюках с золотыми лампасами и треуголкой в руках директор – камергер двора»¹⁰. По другим воспоминаниям Глоба представлялся видным и красивым мужчиной гвардейского роста, очень представительным, высоким и смуглым, с острым живым взглядом, напоминающим типажи из эпохи Бориса Годунова, «у него был нос с горбинкой и небольшая черная борода»¹¹. (Ил. 3)



Ил. 2. Строгановское училище. Москва, ул. Рождественка. Фото нач. XX в.

Но не только посетителей привлекал внешний блеск интерьеров Училища с массой цветов, ковров, зеркал и витражей, создававших торжественное настроение и творческую атмосферу, большим аквариумом с золотыми рыбками и швейцаром с булавой в руках при входе, в длинной ливрее, с зелеными отворотами и золотыми галунами, фирменной «очень красивой формой» учащихся и статуями в вестибюле и на лестнице. Каждый вновь входящий с огромным интересом рассматривал выставлявшиеся в классах ткани, керамику, скульптуру, изделия из дерева, металла, макеты с декорациями и многое другое, посетители могли осмотреть великолепный училищный музей с античной керамикой и богатейшую библиотеку¹². Поражали простые корректные, на равных отношения между преподавателями и студентами, материальная поддержка учащихся в виде денежных вознаграждений на конкурсах, от продаж работ в магазине при музее Строгановского училища. «Все устроено, организовано, комфортно. Все предметы в хороших руках»¹³.



Ил. 3. Н.В. Глоба – директор Строгановского училища. 1913. Фото.

Это были годы, когда Училище стало по-настоящему знаменитым – из простого училища технического рисования оно превратилось в Императорское художественно-промышленное с массой мастерских и филиалов, участвовало во всех престижных российских и международных выставках, получало самые высокие награды: Гран-при на Всемирной выставке в Париже

в 1900 г., на международной выставке в Турине – в 1911 и в Киеве – в 1913. В том же 1913 г. в Кремле, в Оружейной палате проводится выставка работ учащихся, которую посетил император Николай II с императрицей Александрой Федоровной¹⁴. Все это свидетельствовало о том, что в начале XX в. Строгановское училище было общеизвестно и признано уникальным в мировой практике учебным заведением, в котором шло коренное преобразование художественно-учебного процесса в духе нового капиталистического времени. Вот главный перечень этих новшеств и преобразований:

- к 12 уже существовавшим Глоба создает 8 новых учебно-производственных мастерских, открывая их почти каждый год, при этом расширяя старые. Именно они становятся главной гордостью Училища¹⁵;

- с 1897 г. (т. е. буквально через год после своего прихода) Глоба начинает организовывать ежегодные Всероссийские конкурсы рисунков для промышленных целей, дававшие возможность молодым силам помимо материального поощрения проявить себя как художника, приобрести известность, имя¹⁶. Конкурсы принесли славу таким строгановским учащимся, как Н.Н. Соболев, Н.А. Андреев, Ф.Ф. Федоровский и др.¹⁷;

- с 1897–1898 гг. Глоба начинает устраивать заграничные командировки учащихся в европейские страны: в Германию, Австрию, Францию, Англию «с целью ознакомления с постановкой художественно-промышленного образования» в этих странах¹⁸; организовывать в летнее время производственные практики учащихся на ведущих зарубежных и отечественных предприятиях художественной промышленности (с ориентацией на будущее сотрудничество) в Европе – во Франции, Германии и Австрии, в России – на ювелирных фирмах Овчинникова, Хлебникова, Фаберже, на керамических заводах и текстильных фабриках, где изучались различные, иногда забытые или никогда не существовавшие в России производства и художественные ремесла (за свою работу будущие художники всегда получали деньги);

- создает Совет училища под председательством кн. Ф.Ф. Юсупова, куда входят виднейшие меценаты, богатейшие люди страны, представители московских и российских фирм и предприятий: М.Л. Лосев, С.И. Мамонтов, С.Т. Морозов, М.С. Кузнецов, С.И. Прохоров, М.П. Овчинников, кн. З.Н. Юсупова, сам Н.В. Глоба и др.;

- проводит ежемесячные внутренние студенческие конкурсы;

- проводит ежегодные ученические выставки;

- помимо развития мастерских расширяется программа преподавания и узаконивается принцип необходимости совместного теоретического и практического обучения¹⁹. Так, в учебную программу были введены два новых, существенных для декоративного искусства предмета – изучение стилей и стилизация цветов, где на смену натуралистическому методу приходит декоративный метод художественного обобщения с тенденцией «возвращения к природе», и после изучения природных мотивов их стилизация и превращение в орнамент²⁰;

- с 1899 г. проводит массовые ученические экскурсии по древним русским городам: Ярославль – Ростов Великий – Переславль-Залесский и др.

Надо отметить, что декоративное искусство, народное творчество и особенно керамика влекли к себе Глобу. Пройдя в начале творческой карьеры, как, кстати, и многие преподаватели Строгановского училища, «путем архитектора и археолога Ф. Солнцева», объездив множество древнерусских городов с целью ознакомления и изучения произведений старины, он лично, самостоятельно овладел многими художественными ремеслами.

При Глобе училище начинает готовить не просто художников «вольного творчества», но именно специалистов для отечественной художественной промышленности, основываясь на все большем укреплении идеи о необходимости «широкого развития художественного промышленного образования *во всех слоях населения*» (выделено мною. – Т.А.)²¹.



Ил. 4. Н.В. Глоба – студент Академии художеств. На летней практике. 1884. Рисунок.

Директор не боялся брать на себя ответственность и принимать принципиальные решения. Как писал А.Б. Салтыков: «Будучи знатоком искусства, энергичным организатором и любителем своего дела, Глоба входил во все подробности жизни училища, вплоть до личного вмешательства в работу отдельных мастеров и учеников, зачастую сам подбирал краски и

материал и давал указания, как и что делать»²². Все это позволило уже в 1906 г. говорить об училище глобовского десятилетнего правления как о лучшем российском учебном заведении с великолепной постановкой художественного образования, с широким пониманием художественно-промышленных задач и занятиями декоративным искусством.

Правда, некоторые бывшие ученики, вспоминая Глобу (уже в советское время), считали, что главной бедой Строгановского училища было то, что директор мало внимания обращает на общую культуру учащихся, на низкий уровень преподавания общеобразовательных предметов, что в конечном счете и привело к «студенческой бузе» в революционный 1905 г. Впрочем, сам Глоба считал, что «для художника первое – это искусство». Как убежденный монархист он, присягнув на верность покровительнице училища великой княгине Елизавете Федоровне, вел себя в дни революционных событий взвешенно и последовательно, закрыв училище на каникулы и отчислив зачинщиков год спустя.

Но обратимся к биографическим вехам. Николай Васильевич Глоба родился 6 (19) декабря 1859 г. в д. Корнеевка Екатеринославской губернии Новомосковского уезда в семье потомственных дворян-малороссов²³. В его происхождении немало тайн, и главная: кто был его отец. В русской эмиграции бытовало убеждение, что Глоба – внебрачный сын Витте (вероятно, отца С.Ю. Витте). Документально это не подтверждено, однако даже в советской России ученики Глобы, такие как будущий ректор МВХПУ (б. Строгановское) З.Н. Быков, этот факт не отрицали²⁴. Обнаруженные в архивах РГИА документы (личное дело ученика Императорской Академии художеств Николая Глобы) свидетельствуют о другом. В копии метрического свидетельства, представленного Глобой при поступлении в Академию художеств, мы читаем: «Мы нижеподписавшиеся Екатеринославской Епархии, Новомосковского уезда села Очеретоватого, Рождества Богородичной церкви священными церковно служителями учинили справку по метрическим книгам, хранящимся в Архиве церкви о рождении Дворянина Николая Васильевича сына Глобы, и по справке оказалось следующее: тысяча восемьсот пятьдесят девятого года, декабря шестого дня, под № 82 мужеска «Николай» деревни Корнеевки. Родители – отец – поручик Василий Варфоломеевич сын Глоба²⁵ и законная жена его Евгения Аполлоновна, дочь харьковского дворянина. Оба православного вероисповедания. Восприемники от купели Св. Крещения были харьковской губернии Змеевского уезда дворянин Михаил Аполлонович сын Рейполь (брат матери – *ред.*) и Полтавской губернии Константиноградского уезда дворянка девица Евгения Тимофеева дочь. Первого Таинства в крещении совершал св. церкви Терентий Чевага, пономарь Григорий Зайцев»²⁶. Семья была в родственных связях со Скоропадскими и, вероятно, с семьей Витте. Этот факт во многом объясняет покровительство и постоянную поддержку С.Ю. Витте в успешной карьере молодого Глобы.

С 1875 по 1878 г. Глоба учится в Киевской рисовальной школе Н.И. Мурашко (выпускника Императорской Академии художеств, последовательного передвижника). По окончании ее в 1878 г. едет в Петербург поступать в Академию художеств. На момент поступления его мать была уже вдовой. Зная о желании сына учиться в Петербурге на художника, она за год до его поступления посылает в Академию прошение. В письме-прошении, написанном ею 29 июня 1877 г., говорится: «Я, нижеподписавшаяся, Евгения Аполлоновна Глоба, вдова штабс-ротмистра²⁷ хлопочу по родному сыну, потому что должна его отправить в С. Петербург для поступления в Императорскую академию художеств и потому прошу начальствующих не чинить ему препятствий²⁸». А вот и само заявление Глобы от 29 мая 1878 г. на имя Правления Императорской Академии художеств: «Желая поступить в Императорскую Академию художеств на отделение живописи, я, Николай Глоба, покорнейше прошу Правление академии принять меня в число учеников. При сем прилагаю метрическое свидетельство и копию с нее. Глоба, Николай Васильев, сын поручика»²⁹.

Сдав вступительные экзамены³⁰, 19-летний Глоба в августе 1878 г. был принят в Академию художеств³¹. В Академии Николай Глоба учится у профессора П.М. Шамшина, в академических классах рисунком занимается под руководством П.П. Чистякова.

На старших курсах академист Глоба делает в Эрмитаже копию картины Рембрандта «Жертвоприношение Авраама» (1885). В 1886 г. он допущен к конкурсу на Первую золотую медаль. Материал для своей исторической картины собирал в Исаакиевском соборе³².

По документам из личного дела видно, что Н.В. Глоба успешно учится и, находясь на хорошем счету, получает Императорскую стипендию³³.

В 1887 г. с тремя Малыми и двумя Большими серебряными медалями и с Малой золотой медалью (за программу «Св. Ирина исцеляет Св. Себастьяна») он заканчивает Академию художеств³⁴. 2 ноября 1887 г. ему был выдан диплом за композицию «Иеромонах совершает посвящение Иоанна Грозного в схиму» (диплом за № 1827) и присвоено звание классного художника I степени³⁵.



Ил. 5. Кирилловская церковь. XII–XVII вв. Киев. Фото автора. 2008.

Уже учась в Академии, И. Глоба как талантливый выпускник Киевской школы приглашается своим учителем И. Мурашко (в период летних каникул) вместе с другими учениками на реставрационный объект – восстановление фресок XII в. в киевской Кирилловской церкви. В своих воспоминаниях Мурашко указывает на то, что Глоба был главным распорядителем и мастером по размыванию и обновлению росписей. Он писал орнаменты и лики святых (дол-

гие годы не идентифицированных). (Ил. 5) После проведенного в 2009 г. сравнительного стилистического анализа киевских росписей с достоверно известной работой французского периода автор данной статьи сделал предположение, что кисти Н. Глобы принадлежат изображения архангелов Михаила и Гавриила, а также св. Георгия³⁶. На эту мысль натолкнуло изучение иконы «Св. Пантелеймон» из парижской церкви Знамения Божьей Матери (конец 1920-х). Анализ иконы указал не только на стилистическое сходство изображений, но даже на некоторую автопортретность³⁷. См. цв. ил. 1–3.

После 1883 г. на посту главного художника в Кирилловской церкви Глобу сменил М.А. Врубель (соученик И. Глобы по Академии художеств).

Так уже в юности, в учебные годы начинается пересекаться судьба Глобы с выдающимися русскими художниками и деятелями, которых он впоследствии будет привлекать к своей работе в училище (среди них – М. Врубель, С. Мамонтов и др.).

Со школы Мурашко и Академии художеств начинается и глубокий интерес к национальным и народным традициям русского искусства. Вкусы раннего Глобы – это стиль Александра III. За приверженность ему, за якобы «искажение и непонимание всего подлинного и насаждавшего самое пошлое и фальшивое» упрекали Глобу его недоброжелатели (князь С. Щербатов, например³⁸), другие отказывали ему в его таланте великолепного организатора, воспринимая его только как протеже Витте (И. Остроухов³⁹).

Еще в Академии Глоба начинает заниматься портретом⁴⁰, пишет жанровые картины в традиционной передвижнической манере, участвует во многих академических выставках, состоит в Обществе русских акварелистов, является действительным членом Общества свободной эстетики⁴¹. Недоброжелатели впоследствии утверждали, что Глоба не состоялся как большой художник. Может, отчасти это и так. Хотя факт, что в конце своей жизни, находясь в эмиграции, он активно занимается живописью, пишет выразительные портреты и тонкие пейзажи, говорит об обратном. Но, безусловно, миссию свою Глоба видел в другом. Заслуга этого человека в том, что он был блестящим организатором, способным руководить творческим процессом и коллективом.

По окончании Академии Глоба некоторое время преподает в петербургских заведениях, таких как Школа женского патриотического общества великой княгини Екатерины Михайловны (1888) и Николаевский сиротский институт (1889–1894). В 1894 г. он уже служит в департаменте торговли и мануфактур при Министерстве финансов, где заведует кустарной промышленностью, что позволило ему изучить положение кустарей и их деятельность в разных уголках России. В 1895 г. назначается в том же Министерстве инспектором по учебной части профессионального специально-художественного образования. Глоба обращает внимание на то, что традиции как основа народного искусства играют большую роль в кустарном производстве, но для успешного развития этой отрасли необходимо развивать профессиональное образование и, главным образом, художественное. С необычайной энергией берется он за учреждение художественно-промышленных школ по всей России. В первый же год по его инициативе была открыта Художественно-промышленная школа им. Н.В. Гоголя в Миргороде⁴², художественно-ремесленные училища в Москве, Киеве, Одессе, Костроме, пять филиалов Строгановского училища в деревнях и селах, посадах и городах⁴³. (Ил. 6)

Однако успешному развитию мешало отсутствие мастеров-художников, умеющих научить рисунку, композиции, показать, как сделать ту или иную вещь, а не только копировать образцы. Нужны были кадры художественно образованных специалистов в различных областях художественной промышленности. Для осуществления этой цели министр финансов России С.Ю. Витте назначает Глобу в 1896 г. директором Строгановского художественно-промышленного училища в Москве⁴⁴.

Главным событием в дореволюционной жизни Глобы были подготовка и участие Строгановского училища на Всемирной выставке в Париже 1900 г. Здесь в полной мере раскрылся его талант руководителя и организатора. Проходившая с 15 апреля по 5 ноября, выставка принесла училищу всемирную известность. Два Гран-при, три серебряных медали и одну бронзовую медаль получили изделия и методика преподавания «за интерес и новизну национальных русских мотивов», сам Глоба был награжден почетным дипломом и знаками офицерского отличия⁴⁵.



Ил. 6. Художественно-промышленная школа им. Н. В. Гоголя в Миргороде (ныне Миргородский керамический техникум им. Н.В. Гоголя).

Фото автора. 2007.

Первая мировая война – важный этап в истории училища и проверка поведенческих поступков его директора. С 1914 г. Глоба – не только академик Российской Академии художеств, член совета Министерства торговли и гласный Московской Думы, но и член постоянной Комиссии московского совета детских приютов. В начале войны он отдает свою квартиру Строгановского училища для легкораненых и только что построенные новые мастерские на Рождественке – под госпиталь, при котором строит часовню св. Николая⁴⁶.

В начале августа 1914 г. в интервью газете «Вечерние известия» Глоба говорит: «Война застала меня в Кисловодске, я порывался идти на войну, это обязанность каждого гражданина, но помешало больное сердце. Там же в горах я решил, что одеть и накормить воина – значит тоже участвовать в „деле“. В Москве Великая Княгиня (Елизавета Федоровна. – Т.А.), покровительница Строгановского училища, поручила мне организовать мастерские в Училище и в доме генерал-губернатора. Занятия предметами и рисованием продолжаются,

только работы художественно-промышленных мастерских заменены кройкой военного белья, шитьем туфель, деланием коек (до 10000 штук в день), фляжек, котелков и т. п. Заготовки отправляются в дом генерал-губернатора»⁴⁷. Далее продолжает корреспондент газеты: «В семи залах под руководством m-lle Глоба (дочери директора Евгении⁴⁸. – Т.А.) работают жены и дочери призванных на войну и ученицы Строгановского училища. С 8.30 начинается рабочий день. Работники получают двухразовое питание, обед из 2-х блюд за 5 копеек. Для малолетних учениц припасены конфеты»⁴⁹. Как свидетельствует та же газета: «Последнее же выступление строгановцев на поприще помощи нуждам войны настолько хорошо, „стильно“, что трудно найти подходящие и теплые выражения»⁵⁰. А слова самого директора: «Строгановцы – совершенно особый народ, это не студенты и не ученики средней школы. Это труженики», – звучат особенно красноречиво. Глоба предсказывает России после счастливого исхода войны грандиозную будущность и далее вторит чеховским героям: «Так будем же бодро работать, надеяться и ждать!»⁵¹.

В предреволюционные годы Строгановское училище находилось в зените своей славы. Произведения этой школы (сюда включаются и его филиалы) высоко ценились во всех слоях русского общества, вплоть до императорской семьи⁵². На изделия училища, которые продавались в собственном фирменном магазине при художественно-промышленном музее Александра II на Рождественке, отовсюду шли заказы: и для участия в международных выставках⁵³, и для реставрации архитектурных памятников (изготовление изразцов для облицовки Крутицкого терема)⁵⁴, и для продажи на рождественских и пасхальных базарах.

1917 г. станет в судьбе Глобы переломным, резко ее изменившим. Перемены и сильнейшие испытания начались для Глобы несколько раньше взятия Зимнего – он стал подвергаться остракизму еще в предоктябрьский период 1917 г. Причиной тому стали драматические события Февральской буржуазной революции и усиление антимонархических сил.

Уже в марте 1917 г. на директора пишутся доносы Временному правительству, посылаются телеграммы-пасквили, например от подписавшегося помощником хранителя музея училища (музея Александра II) Д.Т. Яновича, который после октября 1917 г. станет директором музея Строгановского училища.

«Послания» возымели действие. 28 марта 1917 г. Глоба отправлен в бессрочный отпуск. С 1 июня указом Временного правительства уволен. После этого он уже никогда не будет работать в своем любимом детище.

В его жизни было две эмиграции: «внутренняя» – российская, начавшаяся с 1917 г. и закончившаяся его отъездом в Париж в качестве участника международной выставки декоративных искусств в 1925 г., и внешняя – парижская – с 1925 по 1941 (год смерти). «Внутренняя» эмиграция послестрогановского периода не исключала его активной созидательной деятельности, но характер Глобы сильно изменился.

Уйдя из училища, он какое-то время работает в Сергиевом Посаде, видимо, в строгановском филиале⁵⁵, а когда к власти приходят большевики, перебирается в Киев к гетману П.П. Скоропадскому, который слыл «русским украинцем»: противился малороссийскому сепаратизму и выступал за сохранение единого государства. Будучи сторонником гетмана, работал при нем в Комиссии по охране памятников искусства и старины, настаивал на восстановлении Софии Киевской в первоизданном виде (XI в.), участвовал в заседаниях секции искусства Украинского научного общества, читал лекции в Киевском археологическом институте. В 1919 г. Глоба вместе с Добровольческой армией А.И. Деникина (как и М.А. Булгаков) покидает Киев и перебирается на юг, где еще надеется на лучший исход и не собирается покидать Россию.

Вслед за И. Билибиным и Е. Лансере он переезжает на Кавказ. Но в отличие от традиционных «левых» мирискусников, у монархиста Глобы не было в первые послеоктябрьские годы никаких шансов на компромисс с советской властью.

На протяжении 1919–1921 гг. Н.В. Глоба находится во Владикавказе, в мае 1921 г. создает и возглавляет в Горском художественном институте архитектурной и художественной промышленности факультет, входивший в художественный подотдел Терского областного музея, «организовав его за короткий срок с ничтожными средствами»⁵⁶. Как пишет современное издание-справочник музея: «В штате научных сотрудников состояли художник Иван Павлович Щелбыкин и специалист по изящным и прикладным искусствам Николай Васильевич Глоба, которые вместе с местными художниками Блюме, Тавасиевым, Тугановым, Гродовским, Кусовым, Лакисовым, Полетико, а также учеными С.А. Гатуевым и А.П. Семеновым вели работу по созданию, сбору и охране произведений искусства» и заложили основы открытой 7 апреля 1939 г. Республиканской картинной галереи (с 1970 г. – Художественный музей им. М.С. Туганова)⁵⁷.

Когда и эта область России была занята Красной Армией, Николай Васильевич вернулся в Москву, где с конца 1921 г. руководил Кустарным техникумом.

Приезд Глобы в Москву был связан с чрезвычайными обстоятельствами, вынуждавшими советскую власть искать временный компромисс с бывшим камергером Двора.

Летом 1921 г., когда в Россию пришел страшный голод, был создан Комитет помощи голодающим, куда вместе с членами правительства вошли виднейшие общественные и творческие деятели России, к которым правительство обратилось за помощью. Амбициозные планы государства по подъему промышленности в условиях разрухи и кадрового голода сделали востребованными профессионалов, независимо от их политической ориентации. Первотолчком «реанимации» Глобы и стали, по-видимому, выступления в прессе И.В. Жолтовского и А.В. Луначарского о том, что кустарная промышленность при сокращении крупной индустрии приобретает важнейшее значение, что художественные изделия кустарной промышленности являются почти единственным товаром-фабрикатом, выдерживающим конкуренцию на международном рынке, что художественное кустарничество может быть в течение двух-трех месяцев пущено в ход и меньше чем через полгода дать валютную прибыль, что, наконец, кустарная работа, которая всегда была неизбежным средством для сведения крестьянского бюджета, может быть использована как могучее орудие для борьбы с голодом⁵⁸. Вспомнили о его таланте организатора и создателя школ художественно-кустарного профиля. С приходом Глобы в техникум помимо отделения обработки дерева и кожи, женских рукоделий, художественной игрушки появились художественно-декоративное отделение и отделение художественной вышивки⁵⁹.

В новой Москве помимо руководства техникумом Глоба работает в Кустарном музее (заместителем директора), в магазине музея в Леонтьевском переулке и на Петровке, состоит в Обществе по охране памятников, в профсоюзе Союза художников. Но главное, он готовит кадры и активно участвует в подготовке изделий сначала на Всероссийскую сельскохозяйственную и кустарнопромышленную выставку 1923 г., а затем на столь значимую для страны (незадолго до этого признанной многими государствами) Международную выставку декоративных искусств в Париже в 1925 г. Глоба был командирован в Париж, скорее всего, ему разрешили на правах простого участника посетить выставку. Глоба не входит в оргкомитет советской экспозиции, тем более не является куратором выставки – в отличие от триумфального для него 1900 г. Особым унижением для директора было соседство представляемого им Кустарного техникума с экспозицией новой Строгановки – «Московского ВХУТЕМАСа» с его ультралевым искусством. Монархические листки, выходившие в Париже во время проведения выставки, писали: «Пьер Коган (руководитель делегации) и 33 сотрудника прибыли в Париж на Между-

народную выставку для того, чтобы нагло соврать всему миру, что на месте подлинной России ныне существует интернациональный, нелепый, неопределенный „Урс“ (игра слов во французском языке: urss – СССР и ours – медведь). И что они сами урсияне – верные слуги и рабы этого Урса. Запомним же их имена»⁶⁰. Глоба не пожелал, чтобы его «запомнили» в таком окружении, не видя для себя дальнейших перспектив в советской России, остался в Париже, чтобы «не перестать быть русским» в его понимании. Демарш художника был болезненно воспринят советской властью. Его имя было вычеркнуто из всех документов Кустарного музея, Кустарного техникума и списков участников выставки 1925 г.



Ил. 7. Н.В. Глоба в эмиграции. Вт. пол. 1930-х гг. Париж. Фотография.

В Париж, как писала эмигрантская пресса, Глоба приехал известной личностью, высоко-профессиональным специалистом с репутацией блестящего организатора и художника-педагога, знатока русского народного искусства и руководителя художественно-промышленного образования в довоенной России⁶¹. Благодаря щедрым пожертвованиям князя Ф. Юсупова и князя М. Горчакова, в 1926 г. он создает по подобию Строгановского училища Русский художественно-промышленный институт и становится его руководителем⁶². (Ил. 7) В шестнадцатом

(«русском») округе Парижа на улице Викторьена Сарду, 12 он арендует новый современной постройки дом, принадлежащий доктору Перенну, который помимо медицинской практики увлекался живописью. В доме находилась большая светлая остекленная мастерская. На время (видимо, до закрытия института) этот дом стал пристанищем и самого Николая Васильевича, [см. цв. ил.]

Это школа, – как писали о ней исследователи истории русской эмиграции, – существовавшая под патронажем князя Юсупова, располагала немалыми средствами. Она занимала частный дом и несколько мастерских, в которых учащиеся осваивали ткацкое дело (в частности, они здесь выполняли церковные заказы, например, плащаницу для церкви Св. Серафима Саровского), искусство гравюры и др. Школа могла себе позволить принимать много учащихся, в 1926 г. в ней училось более пятидесяти человек. Готовила учеников для работы на эмигрантских предприятиях (фарфорового завода Юсупова «Фолья», керамических мастерских) и для Дома моды Феликса Юсупова «ИРФЕ», для Дома вышивки «Китмир» вел. кн. Марии Павловны Романовой и им подобных, для мастерских, обшивающих артистов театра, кино, варьете. Лучшие произведения учеников отбирались для продажи в лавке князя, а также на конкурсы и выставки.

С осени 1926 г. начались регулярные занятия, которые вели И.Я. Билибин (русский орнамент и лубок), Л.Е. Родзянко (ропись по фарфору), Н.Д. Милиоти (живопись), В.И. Шухаев (живопись). М.В. Добужинский вел композицию, живопись, рисунок. Из представленного списка педагогов и дисциплин видно, что учебный процесс был поставлен на серьезные академические рельсы (с постановкой, натурой), но с учетом специфики декоративных искусств и декоративного стилизаторства. Есть сведения, что в Институте преподавал и Д.С. Стеллецкий. Вместе с Глобой он вел курс монументальной религиозной живописи. Вместе с Николаем Васильевичем и учениками института Н.Е. Рубан, Е.Н. Толли, Н.С. и С.С. Давыдовыми,

А.С. Сабо, Р.В. Лукиным он оформлял в 1928–1929 гг. храм Знамения Божьей Матери на бульваре Экзельманс в Париже⁶³. Иконопись вместе с Глобой преподавал также иконописец, член общества «Икона» В.В. Сергеев. По рисункам Глобы, под его руководством ученики выполняли чеканные оклады, шили пелены, плащаницы, вырезали деревянные кресты, [см. цв. ил.] (Ил. 8)



Ил. 8. Здание, в котором находился Русский художественно-промышленный институт. Париж. Фото автора. 2008.

Институт Глобы и его ученики не раз получали на городских парижских выставках награды, это учебное заведение посещала и брала консультации по росписи фарфора известная художница О. Глебова-Судейкина, до эмиграции (1917–1924) работавшая на Государственном фарфоровом заводе в Петрограде.

Экономический кризис, начавшийся с Великой Депрессии в США в 1929 г., привел к тому, что институт Глобы, как и другие заведения, в 1930 г. оказался банкротом. Этому прекрасному и полезному начинанию не суждено было долго существовать. Из-за отсутствия средств он был ликвидирован. Быстрое и неумолимое крушение старого строя служило для Глобы убедительным доказательством невозвратимости прошлого, но он свято верил, что создавалось веками, не должно погибнуть. Его институт – второе детище, уже рожденное на чужбине, – был высокочлассным учебным заведением со сложившейся школой и отработанной методикой преподавания. Глоба опирался на русскую традицию и «русский стиль», выработанный им в стенах Строгановского училища. По сути, он исполнил завет Билибина: «Мы все, не павшие морально люди русской культуры, должны собираться в духовные крепости-хранилища, чтобы сохранить то, что мы вынесли в себе из нашей страны. Это надо уберечь и передать более счастливым нашим наследникам в России».

После закрытия института И.В. Глоба переезжает в 15 округ Парижа в апа-партаменты на улице Villa Robert Lindet⁶⁴, в район улицы Лекурб, где создавался русский студенческий храм Св. Серафима Саровского, который он будет расписывать вместе со своими бывшими

студентами и заниматься изготовлением церковной утвари. (Ил. 9) Известен также еще один адрес в 15 округе Парижа, по которому Глоба проживал в 1930-31 гг. – 16, rue Eacretelle, тел. [Val Girard.] 11-22, Paris XV⁶⁵. Его сообщает баронессе М.В. Врангель, собиравшей материалы о русских беженцах на чужбине и культурных достижениях после революции за 1917–1933 гг., жена художника-эмигранта Бориса Григорьева – Е.Г. Григорьева. Эти два ранее неизвестных адреса подтверждают тот факт, что 15 округ Парижа (как и 16), действительно, был «русским» районом, где проживали эмигранты из России, [см. цв. ил.] (Ил. 10)

В 1938-40-е гг. Николай Васильевич ненадолго возвращается к своей преподавательской деятельности, вместе со своим бывшим учеником – художником П.В. Сабо (Сабо был из рода харьковских дворян) он ведет в Русском Народном Университете курсы пошуара. (Ил. 11)



Ил. 9. Храм при. Серафима Саровского на ул. Лекурб в Париже. Фото 1930-х гг.

Тяжелые условия эмигрантской жизни оказались сильнее воли и энергии Глобы, но не сломили его окончательно. И после закрытия института он продолжает работать, выполняя рисунки для тканей, окладов, лампад, иконостасов, являясь активным членом общества «Икона» и постоянным участником всех его мероприятий. Николай Васильевич расписал и оформил в Париже несколько русских церквей: церковь Св. Николая в Булони в 1927 г. (оклады икон), храм Знамения Божьей Матери на бульваре Экзельманс (1928–1929, иконостас, церковная утварь), церковь Св. Серафима Саровского (начало 1930-х, иконы, оклады, церковная утварь), церковь в Русском доме в Сент-Женевьев де Буа (конец 1930-х). Вероятно, он принимал участие в изготовлении находящегося в храме Св. Александра Невского на улице Дарю Поклонного креста (проект арх. А.А. Алымова), выполненного в 1938 г. в память об убиенной царской семье⁶⁶. После педагогической деятельности церковное творчество станет главным и приоритетным в эмиграционном творчестве Глобы. [см. цв. ил.]



Ил. 10. Храм прп. Серафима Саровского на ул. Лекурб в Париже. Фотография 1930-х гг.

В 1935 г. он вновь, как в молодости, взялся за кисти и вернулся к живописи, стал писать маслом натюрморты, пейзажные этюды, пейзажи по памяти («Осень» 1940,

Москва, частная коллекция; «Зима», конец 1930-х,

Париж, частная коллекция), связанные с памятниками Москвы и древнерусской архитектуры. В 1937 г. к 100-летию со дня смерти А.С. Пушкина он выполнил несколько пейзажей с видами памятника Пушкину на Тверском бульваре в Москве. Но в основном это были крепкие реалистические «говорящие» портреты с ярко выраженным характером, перекликающиеся чем-то с работами И.Е. Репина. Мы находим их опубликованными в «Иллюстрированной России» за 1939 г. Как удалось выяснить, один из портретируемых – капитан 1-го ранга Сергей Петрович Доможиров, обитатель Русского дома. Предположительно, остальные два женских портрета изображают также его обительниц⁶⁷. (Ил. 12–16) Эмигрантский журналист В. Сахаров писал о «старом молодом» художнике: «Снова с юношеским пылом даровитый художник пишет полные свежести, прекрасные портреты – этюды. Какой назидательный пример для многих!»⁶⁸. Много труда стоило друзьям уговорить художника дать разрешение экспонировать его холсты и иконы на всевозможных выставках, лотереях, благотворительных балах и базарах.



Ил. 11. Интерьер храма при. Серафима Саровского на ул. Лекурб в Париже. Фото 1930-х гг.

14 июня 1940 г. в Париж вошли немцы, и культурная жизнь русской эмиграции замерла. Новая, другая жизнь начнется уже с другим, послевоенным поколением русских художников, с 1945 г.

Глоба скончался в Париже 28 сентября 1941 г. Трагическая для России дата – 22 июня 1941 г. – ускорила его кончину. В Париже Н.В. Глоба до конца жизни оставался на положении «русского француза», «эмигрантом-апатридом», не принявшим французское подданство. Глоба был похоронен на кладбище Сент-Женевьев де Буа. О его смерти сообщила только берлинская русская газета «Новое слово»: «На днях в Париже скончался в преклонном возрасте Н.В. Глоба, б. директор Московского Строгановского училища, получившего перед революцией такую широкую известность своими высокохудожественными изделиями в различных областях русского прикладного искусства». Известно, что перед смертью Глоба сказал: «Я работал для своей Родины, но я ей не нужен, а работать здесь я больше не намерен»⁶⁹, [см. цв. ил.]



Ил. 17. Могила Н.В. Глобы на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа. 2008. Фото автора.

Потомки Н.В. Глобы живут в Париже, на Корсике, в Швейцарии. Внучка Глобы Елена Всеволодовна Глоба (1923–2007) хранила архив деда⁷⁰. Ее сын – Николай Николаевич Крылов (1947 г.р.), по профессии педагог, женившись сначала на француженке, а после развода – на корсиканке, стал постепенно забывать свои русские корни. От обоих браков он имеет двух дочерей, которые уже практически не говорят по-русски и почти не знают своего знаменитого русского предка. Но, что самое интересное, когда при первой встрече в Париже в 2009 г. у младшей дочери Анны (1982 г.р.) спросили, где она учится, она символично ответила, имея в виду совершенно другое учебное заведение: «В училище декоративно-прикладного искусства».



Ил. 12. Н.В. Глоба. Женский портрет (обитательница Русского Дома). Вт. пол.1930-х гг. Место нахождения неизвестно.

Н.В. Глоба был без преувеличения выдающейся личностью, оставившей яркий след в русском художественном образовании. Он и на чужбине пытался удержать на своих плечах школу национального декоративного искусства, сохранить строгановский фирменный стиль. До конца дней его сопровождала немеркнущая до сих пор слава ЕГО Строгановского училища.



Ил. 15. Ограда «Русского дома». Париж. Фото автора. 2008.



Ил. 13. Н.В. Глоба. За рукоделием (обительница Русского Дома). Вт. пол. 1930-х гг. Место нахождения неизвестно.



Ил. 14. Н.В. Глоба. Портрет капитана I ранга Сергея Петровича Доможирова (обитателя Русского Дома). Вт. пол.1930-х гг. Место нахождения неизвестно.



Ил. 16. «Русский дом». Париж. Фото автора. 2008.



Ил. 18. Елена Всеволодовна Крылова-Глоба – внучка Н.В. Глобы. Фотография из семейного архива. 1950-е гг.



Ил. 19. Елена Всеволодовна Крылова-Глоба – внучка Н.В. Глобы. Фотография из семейного архива. 1950-е гг.



Ил. 20. Анна Николаевна Крылова – праправнучка Н.В. Глобы. Фото автора. 2008.

19 декабря 2009 г. произошло знаменательное, восстанавливающее историческую справедливость событие – в день 150-летия со дня рождения на могилу Николая Васильевича Глобы на кладбище Сент-Женевьев де Буа под Парижем от Московского художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова и Российской Академии художеств были возложены цветы. А 20–21 апреля 2010 г. в стенах «глобовского учебного заведения», уже переименованного в Московскую художественно-промышленную академию им. С.Г. Строганова, произошло знаменательное событие – состоялась научно-практическая конференция «Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище».

Директор Н.В. Глоба окончательно вернулся на родину.

Примечания

¹ См.: *Шульгина Е.Н., Пронина И.А.* История Строгановского училища. 1825–1918. М.: Русское слово. 2002.

² О деятельности Н.В. Глобы до 1917 г. см.: *Астраханцева Т.Л.* Н.В. Глоба, Г.В. Монахов и русская керамика конца XIX – начала XX в. Из истории Строгановского художественно-промышленного училища // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Ред. – сост. И.В. Рязанцев. М., 2004. Вып. 8. С. 245–268. О жизни Глобы в эмиграции см.: *Астраханцева Т.Л.* «Внутренняя» и «внешняя» эмиграция Николая Васильевича Глобы // Художественная культура русского зарубежья: 1917–1939. Сборник статей. Отв. Ред. Г.И. Вздорнов. М.: Индрик, 2008. С. 264–283.

³ *Астраханцева Т.Л.* Н.В. Глоба, Г.В. Монахов и русская керамика конца XIX – начала XX в. С. 250.

⁴ Архив ГТГ. Ф. 9. Оп. 160. Д. 2. Л. IX. 1898. О деятельности Глобы в Строгановском училище.

⁵ К.А. Сомову вторит В.А. Серов, встречавшийся с Н.В. Глобой по поводу поступления в училище дочери известной пианистки А.Я. Александровой-Левенсон: «...вчера видел директора Строгановского училища Н.В. Глобу и говорил о желании дочери Вашей поступить в училище. Как и что возможно устроить – Вы узнаете от г. директора лично. Думаю, что г. директора застанете в любой день утром. 2 сентября <1900 г. Москва>1 <http://valentinserov.ru/perepiska>.

⁶ *Астраханцева Т.Л.* «Внутренняя» и «внешняя» эмиграция Николая Васильевича Глобы. С. 266.

⁷ Там же.

⁸ *Глоба Н.В.* Король портрета. Некролог на смерть В.А. Серова // Раннее утро. 23.IX.1911.

⁹ *Комарденков В.* Дни минувшие. М., 1972. С. 12–35.

¹⁰ Там же.

¹¹ См.: *Аксакова Т.А.* Семейная хроника. В 2-х т. Париж: Atheneum, 1988. Т. 1. С. 171. Учившийся в Строгановском училище в начале XX в., но писавший свои воспоминания уже в советской России, Александр Шевченко оставил о Глобе своеобразные, эмоциональные, но очень противоречивые воспоминания: «...В детстве я всегда представлял такими пиратов, разбойников и т. д. На самом же деле он был просто эгоистом и карьеристом до мозга костей, никогда палец о палец не ударял без учета своей личной выгоды. Но он был умен, и даже умен незаурядно. Кроме того, он обладал непреклонной, ни перед чем не останавливающейся для достижения цели волей <...> Он умел всюду пролезть, завести связи и пустить их в дело по своему усмотрению. Но это был человек без всякой этики. <...> он был „хозяином своего слова“. Когда хотел, мог „дурить“, быть обаятельным человеком, веселым, остроумным, много и хорошо говорить. Директор Строгановского училища „был большим патриотом и терпеть не мог преклонения перед границей“». См.: *Шевченко А.В.* Сборник материалов Союза художников / Сост. Ж.Э. Каганская, В.Н. Шалабаева, Т.Е. Лоткина-Ганина. М., 1980. С. 74–75.

¹² *Комарденков В.*, там же.

¹³ *Комарденков В.*, там же.

¹⁴ В 1900-1910-е гг. училище участвовало рисунками и изделиями мастерских на выставках в Петербурге (Строительно-техническая выставка в 1908 г.), на областной Казанской

(1909 г.), на Южно-Русской областной выставке в Екатеринославле, в Твери (1910 г.) и др. На Международной выставке в Турине (1911) экспонаты Училища «по оригинальности замысла и достоинству исполнения составляли настоящее украшение Русского Отдела и много способствовали тому вниманию, с которым в настоящее время на Западе Европы и в Америке начинают интересоваться русским прикладным искусством. См.: Отчет Императорского Строгановского Центрального Художественно-Промышленного Училища за 1913-14, 1914-15, 1915-16 учебн. годы. Б/д. С. 66.

¹⁵ Самыми знаменитыми среди новых мастерских были: майоликовая (1898), иконописная (1902) и ювелирная (1909).

¹⁶ Эти классные конкурсы между учащимися на задаваемые преимущественно фабрикантами темы оценивались исключительно Учебным Комитетом Училища. См.: Там же.

¹⁷ Ф.Ф. Федоровский прославился, например, в 1910 г. на 12 Всероссийском конкурсе, получив за рисунок для парчи 1-ю премию. Интересно заметить, что в том же году за рисунки для церковного облачения под девизом «Черный квадрат» 1-ю премию получил А.Д. Сахаров (композиция представляла своего рода крестчатый орнамент – большие черные квадраты на белом фоне) (РГАЛИ. Д. 677, оп. 2, д. 153, л. 69). Заметим, что К. Малевич в это время заканчивал соседнее со Строгановским училищем МУЗЖВ и мог вполне стать свидетелем этого открытого конкурса. Свой «Черный квадрат» он напишет уже после 1910 г.

¹⁸ РГИА. Ф. 25. Оп. 4. Д. 535. Л. 41.

¹⁹ Трошинская А.В. Русский модерн в керамике Строгановского училища // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2006. № 6 (38). С. 82.

²⁰ Именно эта методика легла в советском послевоенном МВХПУ (б. Строгановское) в основу преподавания декоративной композиции и теоретического вводного курса по «Истории орнамента», разработанного профессором Н.С. Селезевым и Т.Л. Астраханцевой в 1985 г. для кафедры «Реставрация монументальной живописи» на факультете «Монументально-декоративная живопись». В настоящее время этот курс читается доктором искусствоведения А.В. Трошинской.

²¹ Очерк «Строгановское центральное училище технического рисования». Печатная брошюра. 1900. РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 3. Д. 19. С. 4.

²² Салтыков А.Б. Самое близкое искусство. М., 1968. С. 246–247.

²³ Как вспоминает бывшая ученица Строгановского училища, жена Б.Д. Григорьева Е.Г. Григорьева (ур. фон Брамс), с которой Николай Васильевич был очень дружен в эмиграции, Глоба – малоросс.

²⁴ Так считают: Майкл фон Ашеберг – зав. учебным отделением Школы для дипломатов при ООН в Нью-Йорке; зав. отделом рукописей ГРМ Нина Григорьевна Шабалина; Т.Л. Астраханцева – см.: Астраханцева Т.Л. И.В. Глоба, Г.В. Монахов и русская керамика конца XIX – начала XX в. С. 263.

²⁵ У отца Глобы был брат Иван Варфоломеевич (1833–1850), рано умерший от чахотки. Видимо слабые легкие и больное сердце передались Глобе по наследству (в годы учебы в Академии из-за болезни Глобе пришлось оставаться «на одном и том же курсе два года»). (РГИА. Ф. 789. Оп. 10. Д. 106. 1878. Л. 10).

²⁶ Там же. Л. 2.

²⁷ В документах Глобы происходит путаница с военным чином его отца: в одних документах он поручик, в других – штабс-ротмистр.

²⁸ РГИА. Ф. 789. Оп. 10. Д. 106. 1878. Л. 4.

²⁹ Там же. Л. 5.

³⁰ В экзаменационном листе вступительных экзаменов были прописаны следующие оценки, с которыми он был зачислен в класс живописи: Закон Божий и Священная история – 4, Церковная история (за исключением истории Русской церкви) – 3, Всеобщая история – 3, Словесность – 3, Математика – 3, Рисование – прилично, зачтено. Принят. Подпись ректора живописи и скульптуры (Там же. Л. 5).

³¹ Ранее ошибочно писалось о том, что Глоба поступил в Академию в 1883 г. См.: *Астраханцева Т.Л. «Внутренняя» и «внешняя» эмиграция Николая Васильевича Глобы // Художественная культура русского зарубежья. С. 264–283.*

³² Сохранилось письмо-прошение Совета академии художеств, выданное Глобе, в котором указывалось, что он состоит в числе академистов Академии художеств и что это свидетельство дано для представления ключкарю Исаакиевского собора протоиерею В.И. Тихомирову для проведения сбора литературной части собора (РГИА. Ф. 789. Оп. 10. Д. 106. Л. 14).

³³ В 1886 г. Глоба пишет прошение: «Имею честь просить Совет Императорской академии художеств продолжить выданную мне в 1886 году стипендию из капитала имени Его Императорского Величества 350 руб. Подпись – Конкурсант Глоба 11 ноября 1886 года (РГИА. Ф. 789. Оп. 10. Д. 106. Л. 15).

³⁴ Малая серебряная медаль (второго достоинства) была выдана за этюд с натуры (29 ноября 1883), Малая серебряная медаль – за рисунок композиции (12 мая 1884), Малая серебряная медаль – за исторический эскиз (10 мая 1884). Большая серебряная медаль – за этюд с натуры (12 мая 1884), Большая серебряная медаль (первого достоинства) – за рисунок с натуры (от 1 февраля 1885), Малая золотая медаль – за программу «Св Ирина исцеляет св. Себастьяна» (29 октября 1886) (РГИА. Ф. 789. Оп. 10. Д. 106. Л. 21).

³⁵ В дипломе записано: «выданный из Императорской Академии художеств бывшему ученику оной Николаю Глоба в том, что во время пребывания в академии он окончил с успехом академический курс наук и за отличные познания в живописи, доказанные исполнением программного «Иеромонах совершает посвящение Иоанна Грозного в схиму», определением Совета Академии, 2 ноября 1887 года состоявшимся, удостоен звания классного художника первой степени с присвоением оному, на основании 293 ст. т. III, кн. I. 1863 (РГИА. Ф. 789. Оп. 10. Д. 106. Л. 20, 23).

³⁶ Об этом подробно в ст.: *Астраханцева Т.Л. «Церковная деятельность И.В. Глобы в России и в эмиграции». Рукопись.*

³⁷ Изучение церковного искусства и разработка церковных проектов станут одним из главных приоритетов в жизни Н.В. Глобы. В 2009 г. на международной научно-практической конференции «Искусство Русского Зарубежья и отечественная культура» этой теме был посвящен доклад Т.Л. *Астраханцевой* (Государственный институт искусствознания. Москва. 29 октября 2009 г.).

³⁸ *Сергей Щербатов. Художник в ушедшей России. М., 2000. С. 189.*

³⁹ Письмо И.С. Остроухова к Н.П. Остроуховой о встрече с Глобой в Петербурге от 7 февраля 1896 г. // Архив ГТГ. Ф. 10. Оп. 396. Л. 3. В частности, в этом письме Остроухов пишет: «Какое неважное назначение. Ведь Глоба безграмотная в буквальном смысле личность! И Ковальский, и Витте обмануты этим господином. Если он заявится к нам, то распорядитесь прямо ему объявить, что его не приказано принимать».

⁴⁰ На последнем курсе И. Глоба получил заказ на написание портрета «во весь рост» госпожи Штиглиц (РГИА. Ф. 789. Оп. 10. Д. 106. Л. 25).

⁴¹ РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 2. Ед. хр. 9. Л. 6–8.

⁴² В начале XX в. Миргородское училище станет своеобразным «филиалом» Строгановского училища – летним Домом творчества. Во время каникул здесь будут проходить практику строгановские учащиеся, преподавать и работать многие художники и мастера, такие как Г. Монахов, И. Ефимов, П. Ваулин, Г. Лузан, П. Галкин и др.

⁴³ См.: *Астраханцева Т.Л.* Художественное образование на промысле. Исторический опыт России и проблемы современности // Народное искусство России. Традиции и современность. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Вологда. 2008. С. 41–50.

⁴⁴ Подробнее об этом см.: *Астраханцева Т.Л.* Н.В. Глоба, Г.В. Монахов и русская керамика конца XIX – начала XX в.

⁴⁵ Там же. С. 257.

⁴⁶ *Иванов Ю.В.* Церковь Николая Чудотворца при госпитале Московского городского Кредитного общества. Москва, ул. Рождественка, д. 11. М., 1999.

⁴⁷ Вечерние известия. Москва. 1914. № 575. С. 4.

⁴⁸ Дочь И. Глобы Евгения Николаевна Юрасовская была несчастна в первом браке и развелась с мужем незадолго до 1917 г. После октябрьских событий 1917 г. она эмигрировала в Париж (раньше своего отца) уже со своим вторым мужем, художником (?) Всеволодом Свиридовым. От этого брака в 1923 г. родится дочь Елена (ум. в 2007 г.).

⁴⁹ Вечерние известия. Москва. 1914. № 575. С. 4.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Там же.

⁵² Этому ярким свидетельством является письмо императрицы Александры Федоровны от 9 апреля 1916 г., где она пишет государю: «Христос воскрес! Мой милый душка! Христосуюсь с тобой и желаю счастья. Я просто не знаю, как ты проведешь эти праздники совершенно один среди толпы народа. Все мои мысли непрестанно окружают тебя, я бы хотела вместе с тобой встретить этот великий праздник, но утешением моим должна быть радость от твоих драгоценных писем. Посылаю тебе спичечницу от m-me *Хитрово*, большое яйцо от *Строгановского* училища; они мне тоже прислали идеальное яйцо.

Может быть, Фред, поблагодарит *Глобу* по телеграфу за нас обоих?» См.: *Платонов О.* Николай II в секретной переписке. Серия «Терновый венец России» Кн. 3. 1995. Фредерикс Владимир Борисович (1838–1922), барон, с 1913 г. – граф, генерал-адъютант, член Государственного совета, управляющий придворной конюшенной частью (1891–1892), помощник министра императорского Двора и уделов (1893–1897), министр императорского Двора и уделов (1897–1917). Входил в ближайшее окружение царя.

⁵³ Письмо Н.В. Глобы к М.Ф. Шереметевой о невозможности представить на Берлинскую Всемирную выставку (1908) керамических работ // РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 2. Д. 107. Л. 17, 18.

⁵⁴ Там же. Л. 133.

⁵⁵ Эти сведения автору любезно предоставила исследовательница Строгановского филиала в Сергиевом Посаде С.В. Горожанина.

⁵⁶ См.: *Шевченко А.В.* Сборник материалов Союза художников / Сост. Ж.Э. Каганская, В.Н. Шалабаева, Т.Е. Лоткина-Ганина. М., 1980. С. 74–75.

⁵⁷ История Владикавказа// <http://vladikavkaz.ucoz.ru>.

⁵⁸ Подробнее см.: *Астраханцева Т.Л.* «Внутренняя» и «внешняя» эмиграция Николая Васильевича Глобы // Художественная культура русского зарубежья: 1917–1939.

⁵⁹ Среди преподавателей техникума были Б.Б. Ланге и Н.В. Крандиевская, сотрудничавшие также с гжельской керамической школой и ее руководителем Г.В. Монаховым, зав. дореволюционной керамической мастерской Строгановского училища.

⁶⁰ Коган И.С. Из Парижских впечатлений // Молодая гвардия. 1925. № 9-10. С. 202.

⁶¹ Н.В. Глоба и художественному образованию в русской эмиграции в наст. сб. посвящена ст.: Астраханцева Т.Л. Русское художественное образование в Париже в 1920-30-е годы.

⁶² Этот институт был частным предприятием и не входил в реестр государственных французских учебных заведений. В архивах Франции сведения о нем найти пока не удалось.

⁶³ За пять лет существования Института в нем обучалось около 200 человек. Полностью все имена учеников школы Глобы установить пока не удалось. Но некоторые фамилии известны. В основном, это ученики, работавшие с Глобой в церкви Св. Серафима Саровского на ул. Лекурб, см.: Астраханцева Т.Л. К вопросу об изучении художественного образования в Русском зарубежье // Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение русского зарубежья. С.-Петербург. 2008. С. 41. Также известны некоторые имена художников, работавших в области декоративного текстиля и рекламы, среди них – В. Сабо (обучал молодых русских эмигрантов технике пошуара, в частности родителей В. Ягелло – настоятеля храма Знамения Божьей Матери в Париже), барон Александр Александрович Икскуль фон Гюльдебанд и жена Ольга Владимировна (урожд. Мясоедова). В Париже они работали художниками в рекламном агентстве «Лиззи Девье».

⁶⁴ Этот адрес зафиксирован в записной книжке Евгения Фаберже. Подробно об этом в наст. издании, в статье В.В. Скурлова «Фирма Фаберже и Строгановское училище».

⁶⁵ Этот адрес Е.Г. Григорьева указывает в письме баронессе М.Д. Врангель от 25 апреля 1931 г. После смерти мужа и двух сыновей М. Врангель начала составлять словарь современных русских художников. С этой целью она обращалась к художникам, проживающим в эмиграции. «Самое трудное в моей работе отыскивать их адреса. Я подсчитала: за год написала писем 1684, а у меня ни секретаря, ни машинистки», – писала она (Публикация Тиммы Антиповой. Переписка Бориса Григорьева с баронессой Марией Д. Врангель (1856–1944) // Новый журнал. Нью-Йорк. 2010. № 261).

⁶⁶ Это предположение первым высказал священник русского Знаменского храма на бульваре Экзельманс – о. Владимир Ягелло.

⁶⁷ Н.В. Глоба в последние годы жизни был тесно связан с Русским домом в Париже, находящимся рядом с русским кладбищем в Сент-Женевьев-де-Буа. Предположительно, что он какое-то время жил здесь или часто бывал, на что указывает упоминающийся в записной книжке Е. Фаберже его адрес (см. статью В. Скурлова в наст. издании).

⁶⁸ Сахаров В. Н.В. Глоба и Строгановское училище. К 80-летию художника // Иллюстрированная Россия. Париж. 1939. № 12. С. 12.

⁶⁹ Шевченко А.В. Сборник материалов Союза художников. М., 1980. С. 74–75.

⁷⁰ К сожалению, изучение архива семьи Глобы пока затруднено.

Н.В. Глоба и его ровесники в истории русского искусства

Е.И. Кириченко

Две тысячи девятый год оказался богатым на юбилеи больших русских художников. Трое из них, сыгравших первостепенную роль в истории русского искусства конца XIX – первых десятилетий XX столетия к тому же в своей деятельности были непосредственно связаны со Строгановским училищем: Николай Васильевич Глоба занимал пост директора училища с 1896 г. по 1917 г., С.У. Соловьев, академик архитектуры, преподавал орнамент и композицию, Ф.О. Шехтель также преподавал композицию в старших классах училища. Иначе говоря, 1859 г. дал России созвездие крупных мастеров, реализовавших себя в одной области и представивших одно учреждение. Случайность ли это?

Пользуясь услугами биографического словаря «Зодчие Москвы времени эклектики, модерна и неоклассицизма (1830–1917 годы)», изданного в 1998 г., я попыталась выявить имена зодчих древней столицы, родившихся в течение пяти лет – в 1858, 1859, 1860, 1861 и 1862 гг. Оказалось, что 1859 г. является абсолютным рекордсменом по числу архитекторов, родившихся в этом году, примерно в одно и то же время вступивших в пору творческой зрелости и оставивших заметный след в истории отечественного искусства, а главное – намного превосходит другие годы по числу зодчих, определявших своеобразие московской архитектурной школы второй половины XIX – первой четверти XX в. Их 20! По сведениям того же Словаря «Зодчие Москвы» в 1858 г. родилось 9 зодчих, в 1860 г. – 6. Несколько щедрее оказался 1861 г.; в этом году родилось 9 зодчих, в 1862 – только 3.

Из московских зодчих – ровесников Глобы, Шехтеля и Соловьева назову Фому Осиповича Богдановича (Богдановича-Дворжецкого, 1859–1920). Подобно Шехтелю и Соловьеву удостоенный в свое время звания академика архитектуры зодчий известен, прежде всего, как автор проекта громадного дома бесплатных квартир братьев Бахрушиных на Софийской набережной, католических костелов в Москве (М. Грузинская) и в Самаре. Нельзя не упомянуть также Флегонта Флегонтовича Воскресенского (1859–1926), воспитанника и преподавателя Московского училища живописи, ваяния и зодчества, автора ряда доходных домов и множества особняков. Особенно близок Воскресенскому по своим творческим предпочтениям один из трех зодчих братьев Пиотровичей Ольгерд Густавович (1859–1916), автор рекордного по сравнению со своими московскими коллегами числа доходных домов с квартирами средней руки.

Антиподом Воскресенского и Пиотровича по занятиям в профессиональной области представляется их ровесник, как и перечисленные архитекторы (за исключением Богдановича) получивший профессиональное образование в Московском училище живописи, ваяния и зодчества Александр Афанасьевич Латков (1859–1949). До революции этот зодчий, проектировавший только церковные здания в русском стиле, был архитектором Троице-Сергиевой лавры. В Москве по проектам Латкова были сооружены: один из последних до революции московских монастырей – Головинский, церковь Новоалексеевского монастыря в Красном Селе, многочисленные сооружения Лавры в Сергиевом Посаде (странноприимный дом, больница, гостиница), огромная многоярусная колокольня Черниговского пещерного скита близ Троице-Сергиевой Лавры, колокольни в подмосковных селах Чашникове и Кудинове и многие другие храмы и колокольни.

Еще три крупных московских архитектора: Виктор Александрович Мазырин (1859–1919), Александр Фелицианович Мейснер (1859–1935) и Сергей Константинович Родионов (1859–1925), также бывшие воспитанниками Московского училища живописи, ваяния и зодчества, принадлежали, подобно Шехтелю и Соловьеву, к наиболее распространенному среди

одаренных, имевших обширную частную практику зодчих, типу архитектора-универсала. Таких специалистов, художников-архитекторов, готовила Академия художеств в Петербурге и официально подчиненное Академии и ориентировавшееся на принятые там принципы подготовки архитекторов Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Эти три архитектора с одинаковым успехом проектировали жилые здания: особняки, доходные дома и усадебные ансамбли, общественные и деловые сооружения, церкви.

Из построек, возведенных по проекту Мазырина, наиболее известен особняк А.А. Морозова на Воздвиженке (1894–1899), выполненный в стиле архитектуры португальского Возрождения – мануэлино. По проектам Мейснера возведены храмы при Коронационном убежище и Университетских клиниках на Девичьем поле, представительные доходные дома с барскими квартирами, фасады дома Дворянского Благородного собрания. Мазырина, много строившего в Московской губернии (в 1885–1889 гг. он занимал должность городского архитектора в Клину), выделяло пристрастие к русскому и неорусскому стилю. Он широко применял его в своем творчестве при проектировании не только церковных построек, но и гражданских сооружений (громадный комплекс из трех групп торговых рядов на главной площади Клина, доходный дом, украшенный многоцветной майоликой, на Сухаревской площади, Константинопольское подворье в Крапивенском переулке в Москве).

Попытка дать суммарный портрет ровесников Шехтеля и Соловьева позволяет отметить, что все они за единичными исключениями были воспитанниками архитектурного отделения Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Из 20 московских зодчих 1859 г. рождения к исключениям принадлежали только два – Богданович и Соловьев, получившие профессиональное образование в Петербурге в Академии художеств. Причем Соловьев в одинаковой мере может быть причислен как к воспитанникам Академии художеств, так и к воспитанникам Московского училища живописи, ваяния и зодчества. После окончания его в 1879 г. он продолжил обучение в Петербурге, блестяще закончил Академию художеств с золотой медалью и правом заграничной поездки. Удостоенный за пенсионерские работы в 1887 г. звания академика архитектуры, вернулся в Москву, где и начал заниматься проектным творчеством и преподавательской деятельностью.

Справедливости ради следует отметить, что безусловное преобладание среди московских зодчих воспитанников московских архитектурных училищ характерно для древней столицы во все времена. Подобное положение, характерное для XVIII и XIX в., сохранялось в конце XIX и в начале XX столетия. Все они достойно представляли московскую архитектурную школу, заметно отличавшуюся от второй самой значительной из архитектурных школ России – петербургской. Сходное явление характерно и для других видов искусства – живописи, скульптуры, прикладного искусства. Яркое подтверждает сказанное сравнение Строгановского училища с родственным ему по специализации училищем Штиглица в Петербурге.

Однако самым ярким исключением, подтверждающим общее правило, стал последний в дореволюционной России директор Строгановского училища – Николай Васильевич Глоба. 1896–1917 гг., на которые пришлось время его пребывания на посту директора Московского училища технического рисования, представляют наиболее значительный период в истории училища, превратившегося именно благодаря Глобе в учебное заведение общероссийского значения, обретшее к тому же мировую известность и признание.

В своей реформаторской деятельности Глоба опирался на широкий круг единомышленников. Его и привлеченных им к преподаванию художников вдохновляла широко понятая программа реорганизации художественного образования на базе обновления традиций народного и национального искусства. В этой идее как будто не было ничего нового. Более того, ее можно считать традиционной для Строгановского училища, заложенной его основателем графом Сергеем Григорьевичем Строгановым (1794–1882). Человек, создавший на собственные средства в пору высочайшего расцвета русского классицизма в 1825 г. в Москве Школу по отношению

к искусствам и ремеслам (так первоначально звучало официальное название Строгановского училища), принадлежал к плеяде пионеров. Он входил в число первых приверженцев, пропагандистов и исследователей художественного наследия Древней Руси. Он одним из первых подчинил свою деятельность делу возрождения национального искусства и созданию национального стиля в искусстве. Им двигало убеждение в первостепенной необходимости устройства системы рисовальных общедоступных школ, где будущим мастерам прививали бы профессиональные навыки, необходимые для создания нужных в повседневной жизни бытовых вещей, основанные «на собственной нашей земле при наших источниках», поскольку «во всяком государстве промышленность носит на себе отпечаток народного характера»¹.

Творчество основной массы зодчих и мастеров прикладного искусства, родившихся на рубеже 1850-1860-х гг., замечательно своим динамизмом. Эта особенность отличает их деятельность от характеризующегося относительной статичностью творчества художников XVIII–XIX вв. На протяжении всей жизни они оставались представителями определенного стиля или даже этапа в его развитии, характерного для определенного отрезка времени.

Другое дело ровесники Глобы, Шехтеля и Соловьева. Творчество художников этого поколения пронизано динамизмом и уникально по радикальности представляемых их работами переломов. В этом отношении оно несопоставимо с творчеством предшественников, даже тех, кто был старше их всего на 10–15 лет. Представители поколения, родившегося в 1840-е гг., начав работать в духе поздней эклектики, так и оставались представителями этой фазы развития стиля на протяжении всей жизни.

В отличие от них мастера, условно говоря, 1859 г. рождения, начавшие активную творческую жизнь во второй половине 1880-х гг., впервые заявили о себе как о самостоятельных творцах работами в духе поздней эклектики. На рубеже XIX–XX столетий их усилиями совершался радикальный, эпохальный по своему значению поворот от эклектики к модерну. Его разновидности неорусский стиль, а также интернациональный вариант модерна появились на русской почве одновременно, на исходе 1890-х гг. Однако триумфальное шествие модерна пришлось на первые годы XX столетия. Немного позднее, в 1903–1904 гг., в Москве, именно в Москве получила распространение еще одна разновидность модерна – строгий или рациональный модерн. На рубеже 1900-1910-х гг. зародился неоклассицизм. Ему также отдали дань зодчие и мастера прикладного искусства 1859 г. рождения, не прекращавшие, однако, работать (в зависимости от задания и требований заказчика) в духе модерна, чаще всего рационального или создавая произведения, представляющие симбиоз рационального модерна с отдельными, как правило, единичными формами и приемами, ассоциирующимися с архитектурой классицизма и обычно причисляемыми исследователями нашего времени к неоклассицизму.

Такова схема идеального развития стиля, фиксирующая даты появления первых ярких образцов нового стилевого феномена, естественно, не отменявшая создания проектов в духе предшествующей фазы развития стиля. Творчество крупных московских зодчих вроде Шехтеля и Соловьева представляет идеальную схему стилевого развития.

Вместе с тем хотелось бы еще раз вернуться к сказанному с целью подчеркнуть обстоятельство, представляющееся мне особенно важным, принципиальным по своему значению. Усилиями поколения 1859 г. совершался не просто переход от одного стиля к другому стилю такого же типа, как это происходило при переходе от барокко к классицизму, от классицизма к ампиру, от ампира к романтизму (первой фазе эклектики), от романтизма к историзму (второй фазе эклектики). В отличие от этого совершался перелом эпохального значения. Появление модерна знаменовало качественный, радикальный перелом от стилей одного типа к стилям другого типа. Переход от эклектики к модерну – это перелом эпохального значения.

Модерн порывал с архитектурной системой Нового времени, с зодчеством эпохи, начатой зодчеством итальянского Ренессанса и исчерпавшей свою жизнеспособность, изживавшей себя в зодчестве эклектики. Суть этого перелома сводилась к фундаментальному изменению

принципа стилеобразования, иначе говоря – к основательному изменению фундаментальных для архитектурной системы средств архитектурной и художественной выразительности.

На протяжении пяти веков от Ренессанса до эклектики принципы стилеобразования и высшая степень архитектурной выразительности связывались с обновлением и использованием характерной для античной архитектуры ордерной системы. В эклектике свойственная предшествующим этапам развития архитектуры Нового времени иерархия была нарушена. Наряду с ордерными равными им по художественной значимости и области стилеобразования были признаны формы архитектуры всех времен и народов. За всеми, без исключения, потенциально признавалось стилеобразующее значение. Вне ориентации на прошлое в зодчестве Нового времени художественно полноценных сооружений не существовало.

В модерне, и в этом суть происходившего в этот момент перелома, руководствуясь лозунгом современности, была провозглашена необязательность, ненужность использования заимствованных из прошлого в качестве стилеобразующих форм. Достижению художественности в архитектуре и в произведениях прикладного искусства призваны были служить художественно переосмысленные полезные элементы здания или предмета, то, без чего немислимо их существование. В архитектуре в носителей художественности превращалась форма окон, дверей, карнизов, их ритм, соотношение и сопоставление, фактура и цвет облицовочных и отделочных материалов и, конечно, новые декоративные формы, в их числе не имевший аналогов в прошлом орнамент.

Переход к новой архитектурной системе совершался трудно. В 1900-1910-е гг. сосуществовали как бы два модерна: модерн, где новая изобразительность и новые формы действительно представляли новые принципы стилеобразования, и модерн, новизна которого ограничивалась отдельными формами или даже орнаментом в произведениях, основанных на закономерностях эклектики. Совершавшийся в модерне перелом от архитектурной системы Нового времени к архитектурной системе Новейшего получал воплощение в принципе, сформулированном в 1851 г. отечественным теоретиком архитектуры А.К. Красовским: непосредственное преобразование полезного в прекрасное. Благодаря усилиям архитекторов модерна в ходе подобного преобразования строительный утилитарный объект обретал новое качество, превращаясь в произведение искусства архитектуры.

Глоба сделал все возможное для превращения Строгановского училища в выразителя новейших тенденций в искусстве, которые нашли полноценное выражение в творчестве двух его ведущих преподавателей, зодчих по профессии. Вызывает восхищение прозорливость директора, начавшего обновление педагогического состава Строгановского училища именно с Шехтеля. Он был в числе первых, и первым из молодых, но уже ярко заявивших о себе московских зодчих, привлеченных к преподаванию едва занявшим должность новым директором. Шехтель начал преподавание в Строгановском училище в том же после назначения Глобы на пост директора 1896 году. Документы сохранили свидетельства о поистине героических усилиях Глобы, упорно добивавшегося и в конечном счете добившегося у высшего начальства включения Шехтеля, официально имевшего лишь звание техника архитектуры в число штатных преподавателей Строгановского училища.

Зримые результаты педагогической деятельности Шехтеля обнаружились незамедлительно. В 1896 и 1897 гг. Шехтель выполнил проекты отделки интерьеров двух московских церквей: Усекновения Главы Иоанна Предтечи на Пятницкой и Пимена Великого в Нововоротниковском переулке, в 1898 г. – проект громадного пятикупольного храма Спаса Всемилоственного для Иваново-Вознесенска. В 1901 г. Шехтель спроектировал ансамбль Русского отдела на международной выставке в Глазго, за который в следующем году Академия художеств удостоила его звания академика архитектуры. Росписи во всех перечисленных сооружениях по эскизам Шехтеля выполняли студенты Строгановского училища.

При этом знаменательно, что росписи храмов, эскизы которых создавались Шехтелем по образцу росписей Владимирского собора в Киеве, стали первыми произведениями в стиле модерн в храмовом зодчестве России. Но главное – эти же произведения Шехтеля положили начало новой традиции широчайшего использования росписей киевского собора в качестве образца при строительстве новых и обновлении существующих церквей на всей громадной территории тогдашней России. При создании росписей павильонов в Глазго Шехтель преимущественно вдохновлялся иллюстрациями Е.Д. Поленовой к русским сказкам, а также декорациями, рисунками к сказкам и меню, выполненным В.М. Васнецовым.

Еще одна, во многом трагическая сторона судьбы поколения 1859 г. рождения обусловлена социально-политической катастрофой – революцией 1917 г. Она резко и бескомпромиссно изменила жизнь представителей этого поколения. Некоторые из них, например Глоба или друг Шехтеля московский зодчий А.Э. Эрихсон, эмигрировали. Большинство московских архитекторов-ровесников Шехтеля, закончивших жизнь в 1920-е гг. в Советском Союзе, и в их числе Шехтель, не нашли себя и подлинного применения своим творческим возможностям в новых социальных условиях. Большинство их, подобно Латкову, работали в области реставрации или переключились на изучение истории русской архитектуры, как это сделал другой друг Шехтеля, П.П. Машков. Одним из немногих исключений стала судьба Мейснера. Этот ровесник Шехтеля, принятый в 1918 г. на работу в строительный отдел Бюро Московского совета районных дум, в 1927 г. получил должность заместителя губернского инженера и был удостоен звания Героя труда². Мейснеру посчастливилось повторить судьбу своего младшего современника москвича Иллариона Александровича Иванова-Шица (1865–1937). Назначенный в 1918 г. членом технического совета при Бюро Московского совета районных дум, Иванов-Шиц позднее работал архитектором Наркомфина, ВЦСПС, Лечсанупра Кремля³ и первым из активно работавших до революции зодчих удостоился правительственных наград.

Примечания

¹ Шульгина Е.Н. Пронина И.А. История Строгановского училища. 1825–1918. М., 2002. С. 26–28; Кузнецов С.О. К святости через искусство // Строгановы, меценаты и коллекционеры. Каталог выставки. СПб., 2003. С. 43.

² Крашенинников А.Ф., Рогачев А.В., Розанова Т.М. Мейснер Александр Фелицианович // Зодчие Москвы времени эклектики, модерна и неоклассицизма (1830–1917 годы). М., 1998. С. 171–172.

³ Рогачев А.В., Сайгина Л.В. Иванов-Шиц Илларион Александрович // Зодчие Москвы. С. 120.

Н.В. Султанов: теория и практика русского стиля

*«Для России Николай Владимирович Султанов был тем же, чем некогда Э. Виолле-ле-Дюк для Франции».¹
М.В. Красовский. 1908*

Ю.Р. Савельев

Для характеристики процесса теоретического осмысления эволюции русского стиля ключевой представляется личность Н.В. Султанова (1850–1908), творчество которого принадлежит зрелому периоду развития этого художественного направления в отечественном искусстве. (Ил. 1) Однако не только совершенство и зрелость стиля служат, в данном случае, критерием выбора личности одного из наиболее плодотворных его представителей. Главным является своеобразие художественного мышления зодчего, заключавшееся в многостороннем характере его творческой деятельности и позволявшее формулировать в ёмких и точных описаниях теоретическое обоснование творческих ПОИСКОВ.

Подобный тип творческого мышления формируется в XIX в. по мере эволюции искусства историзма – обширного и многообразного направления в европейской культуре, главным источником которого становится системное историческое знание. Тяга к истории была характерна для многих периодов в развитии искусства, но только начиная с последней четверти XVIII в., в связи с развитием рационализма, историческое знание приобретает системный и всеобъемлющий характер. Особую роль начинает играть подлинная страсть к национальной истории и национальным корням, иногда приобретающая романтический оттенок, и не только на начальных этапах своего развития.

Кружки интеллектуалов – любителей истории формируются во всех европейских столицах. Получает развитие университетская историческая наука, возникают архивы, расширяются библиотеки. Живой процесс обмена приводит к тому, что уже на начальном этапе своего развития в конце XVIII – начале XIX в. движение историзма охватывает всю Европу.

Однако требовалось найти новые художественные формы, адекватные новым историческим знаниям. Этот поиск растянулся более чем на полвека. Формируясь в недрах европейского классицизма, историзм в значительной мере противостоял ему, опираясь по преимуществу на духовные ценности открываемого историками, археологами и реставраторами средневекового мира и средневековой системы духовных ценностей. Объектом пристального изучения становится средневековая архитектура и искусство. Метод новаторского профессионального мышления оказал влияние даже на эволюцию классицистического направления, которое в XIX в. необыкновенно обогатилось за счет открытия новых школ Античности и Возрождения как образцов для зодчих и художников.



Ил. 1. Николай Владимирович Султанов. 1850–1908. Фото 1890-х гг.

В отличие от европейского классицизма (или неоклассицизма, как его принято называть в Европе) с характерным универсальным художественным языком, историзм разных стран обладал более яркими региональными или национальными особенностями, сохраняя универсальное стремление к осмыслению и интерпретации средневековых образцов. Начальный этап развития историзма в последней четверти XVIII в. следует универсальности классицизма: неоготика (которая по европейским представлениям символизировала Средневековье) охватывает всю Европу, включая и Россию. Однако по мере появления знаний о собственной истории, архитектуре и искусстве именно отечественные древности становятся источником творческих поисков.

Вектор обращения к своему собственному историческому прошлому был задан общеевропейским культурным процессом, и родоначальники историзма у нас только укрепились в своих убеждениях будучи за границей, преимущественно в Германии. Пятилетнее пребывание в Дрездене – центре европейской культуры тех лет, знакомство с трудами немецких историков, особенно И.Г. Гердера (1744–1803), оказало огромное влияние на формирование взглядов А.Н. Оленина (1763–1843)², будущего президента Императорской Академии художеств и директора Императорской Публичной библиотеки, оказавшего решающее влияние на создание русского стиля.

Двухлетнее пребывание князя Г.Г. Гагарина (1810–1893), будущего вице-президента Императорской Академии художеств, при Мюнхенском королевском дворе в 1837–1839 гг. убедило его в плодотворности развития в России «византийского» стиля³, уже представленного придворной церковью Всех Святых (1826–1837) архитектора Лео фон Кленце в Мюнхене.

Историзм, конечно, не получил бы столь обширного распространения в Европе, если бы не опирался на покровительство королевских и императорских дворов, между которыми существовало своеобразное соперничество в создании произведений искусства и архитектуры с опорой на изучение исторических стилей, а обмен художниками, архитекторами и художественными идеями, наиболее прогрессивными для своего времени, придавал этому процессу общеевропейский характер. Особенно выделялись германские столицы Баварии, Пруссии, Саксонии и других земель. Именно с ними и был особенно тесно связан русский Императорский двор.

Неосредневековые стили (неоготика, неороманский, неовизантийский, неомвританский), например, были представлены столь же хорошо в Европе, как и в России. Но по мере эволюции историзма по пути поиска национальной идентичности неоготика все больше объединяла западноевропейские страны, а в России в первой половине XIX в. преимущественным становится развитие русского стиля.

Благодаря покровительству императорской власти, идеи А.Н. Оленина обрели практическое применение при создании русского стиля. Великолепные альбомы Ф.Г. Солнцева оказали влияние на творчество придворного зодчего Николая I Константина Тона (1794–1881)⁴.* Однако художественное мышление тех лет еще находилось под влиянием классицистических идей, и русский стиль Тона соответствовал представлениям Николая Павловича о «регулярных» основах архитектуры. Однако талант зодчего заставлял вести поиски более органичных приемов осмысления древнерусского наследия и его применения в архитектурной практике. Особенно отчетливо эти поиски заметны в последних шатровых храмах Тона. Если более ранняя Благовещенская церковь при Конногвардейских казармах (Санкт-Петербург, 1842–1849) находится еще в плену классицистических канонов с чисто декоративной трактовкой «русских» деталей и форм, то в храме Св. Мирония Егерского полка (1849–1851) форма шатров, тектоника стен гораздо более органично соответствует исторической традиции.

В первой половине XIX в. русский стиль, в отличие от неосредневековых стилей Европы, развивался без должной опоры на систему профессиональных теоретических взглядов. Для этого не хватало знаний и опыта строительства. Даже в 1870-х гг. отмечалось, что в Академии художеств «имеющийся отдел (русского стиля – Ю.С.) в классе весьма беден»⁵, а «многие из учеников, не имея под руками архитектурных образцов в русском стиле, видно, затрудняются в исполнении заданной программы»⁶.

Переворот в отношении к архитектурному наследию, по словам Н.В. Султанова, был совершен архитектором, историком, реставратором Л.В. Далем (1834–1878). При изучении памятников архитектуры он искал прежде всего закономерности организации внутренней структуры и их выражение во внешних формах. «Уразумение логического происхождения частей в целом произведении зодчества возможно только при серьезном историческом его изучении. Вот почему нам необходимо историческое исследование наших памятников, и в особенности теперь, ввиду развития отечественной архитектуры»⁷.

Среди актуальных приемов формообразования Л.В. Далем отмечает значение не только пятиглавия, но и шатра как наиболее традиционной национальной формы. Это был радикальный поворот в развитии русского стиля. Шатровая форма признавалась не только «национальной», но и носителем исконных народных основ (как это впоследствии прозвучало с особой силой в «теории» И.Е. Забелина). Благодаря этим теоретическим выводам, с 1860-х гг. применение шатра становится отличительной характеристикой русской церковной архи-

тектуры, включая творчество самого Даля (часовня св. Александра Невского (1869), Серафимо-Понетаевская часовня (1868–1881) и церковь Козьмы и Дамиана (1872–1890) в Нижнем Новгороде)⁸. Шатер становится органичным элементом структуры здания, преодолевая свойственную ему ранее декоративную функцию.

«Мотивы деятельности Даля лежали в сфере архитектурной практики. Зрелый мастер, он начинает борьбу с просчетами „русского“ стиля, проистекающими от незнания архитектурного наследия. Внутренняя логика архитектурной формы – единственная гарантия гармонии, основа „строительной эстетики“ – занимает ученого»⁹.

В значительной степени благодаря Л.В. Далю, приоритет в изучении архитектурного наследия переходит от художников к зодчим, которые видели в памятниках прошлого источник собственного творчества. Их профессиональное внимание было сосредоточено на поиске новых закономерностей построения архитектурной формы. Однако они в разной степени были наделены талантом интерпретации исторической традиции в современных условиях, в связи с чем возрастала роль лидеров, на которых ориентировались коллеги, – А.М. Горностаева, Р.И. Кузьмина, Д.И. Гримма, И.А. Монигетти, А.И. Резанова, А.Н. Померанцева, М.Т. Преображенского и других. Универсальность их таланта заключалась в мастерстве создания зданий, интерьеров, мебели, произведений декоративного искусства, мелкой пластики и иллюстрации.

Однако для применения эмпирических знаний в творческом процессе требовалась система профессиональных взглядов или стройная теория. Необходимость ее создания особенно остро осознал Н.В. Султанов, почти сразу же после окончания Строительного училища столкнувшийся с задачей перевода на русский язык книги знаменитого Э. Виолле-ле-Дюка «Русское искусство. Его источники, его составные элементы, его высшее развитие, его будущность» (1872). Предложение о переводе последовало от директора Строгановского училища В.И. Бутовского – «горячего поклонника французского ученого»¹⁰, как характеризует его Н.В. Султанов.

Над переводом книги молодой зодчий работал в течение 1878 г., и в следующем году книга увидела свет. Одновременно на страницах журнала «Зодчий» появилось ее изложение, а затем критические заметки Султанова. В целом он считал этот труд заметным явлением в историографии русского искусства, соглашаясь со многими его положениями. Наряду с положительной оценкой византийского искусства заслужили его одобрения выводы о самобытности русского искусства XVI–XVII вв. Однако метод французского ученого, выводящего происхождение элементов русского искусства исключительно из иноземных источников, переводчик подверг справедливой критике. «Что же, следовательно, можно уделить на основании французского ученого трактата на долю самостоятельных русских элементов? Очевидно – ничего! Немного странно – для сочинения, провозглашающего громогласно, перед лицом скептического Запада, самостоятельность русского искусства!»¹¹.

Постановку многих вопросов Султанов считал излишней, а сами вопросы решенными, например, о влиянии восточного искусства периода монголо-татарского ига на русское в XIII–XV вв., когда «в XIII веке [существовала] младенческая, кибиточная культура каракорумских монголов, а сам великий хан которых восседал на троне, сделанном русским мастером», и «вопрос этот по отношению к русскому искусству, а в особенности к русскому зодчеству, является вопросом почти совершенно праздным, над разрешением которого Виолле-ле-Дюк напрасно трудился»¹². Столь же наивно выглядели мысли об индийском влиянии. «Я имею возможность шаг за шагом, на основании памятников, вывести русское происхождение нашей восьмигранной шатровой колокольни, которую Виолле-ле-Дюк совершенно напрасно считает индийской. Вообще, мне кажется, что Виолле-ле-Дюк уже слишком надеется на безошибочность своего глазомерного определения стиля, за что он «был наказан тем, что жестоко попался

на Афонском кресте, на что ему единогласно указали все его критики»¹³, – писал Султанов Бутовскому.

Работа над переводом книги маститого француза показала неразработанность теории отечественного искусства и русского стиля XIX в. Система взглядов Виолле-ле-Дюка на искусство России показала, с одной стороны, осознание подлинных истоков современной русской архитектуры, основанной на изучении византийской и древнерусской архитектурной традиции, а с другой – совершенное непонимание профессиональных путей применения этих знаний в архитектурной и художественной практике.

Осознавая актуальность теоретических взглядов на развитие современного искусства и архитектуры, Н.В. Султанов предложил свой путь освоения наследия. Возрождение традиций подлинной русской архитектуры виделось Н.В. Султанову как процесс передачи традиций от мастеров прошлого к зодчим сегодняшнего дня, и на этом пути только археология, история и реставрация давали возможность углубиться в понимание методов работы предшественников. «Нам нечего создавать стиля, нам нечего искать несуществующего, когда у нас уже есть собственный стиль, когда мы имеем вполне художественные и разумные формы искусства, нам стоит только обратиться к ним и продолжить дело, начатое с таким успехом нашими предками»¹⁴

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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