



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

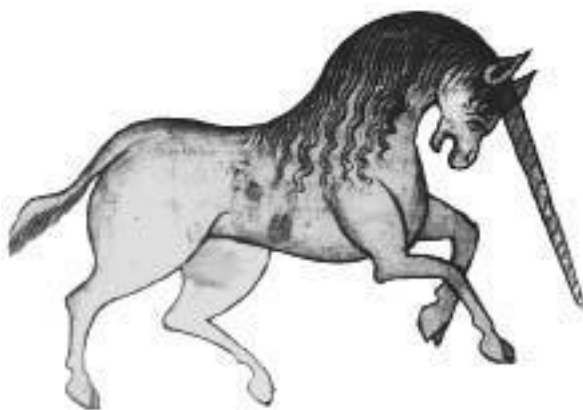
© Коллектив авторов, 2012
© Индрик, 2012

Содержание

Предисловие	11
Раздел 1	14
Н.В. Глоба – выдающийся деятель художественно-промышленного образования в России и в эмиграции. Возвращение на родину	14
Н.В. Глоба и его ровесники в истории русского искусства	45
Н.В. Султанов: теория и практика русского стиля	50
Деятельность Н.В. Глобы на посту директора Художественно-промышленного музея Александра II при Строгановском училище	78
Наталья Давыдова и ее «Вербовка»	94
Строгановская школа и русская историко-архитектурная наука конца XIX – начала XX в.	105
Н.В. Глоба – выдающийся деятель художественно-промышленного образования в России и в эмиграции. Возвращение на родину	119
Раздел 2	137
Художественные сообщества русских эмигрантов в Париже в 1920–1930-х гг	137
Конец ознакомительного фрагмента.	144



**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 Тянь-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. Трощинской), 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, Станислав 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 церковнослужителями 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 (долгие 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 продолжают, 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 самые тяжелые 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-пасквилы, 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 техникуме 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 Международную 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, высокопрофессиональным 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 Знамени 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 (обитательница 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> // [http: // valentinserov.ru/perepiska](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 *Трощинская 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. Селезневой 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. Трощинской.

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 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! Христосуясь 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 «Герновый 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 представлявших 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 зод-

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

На протяжении пяти веков от Ренессанса до эклектики принципы стилиобразования 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 стилиобразования были признаны формы архитектуры всех времен и народов. За всеми, без исключения, потенциально признавалось стилиобразующее 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 стилиобразующих 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 стилиобразования, 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 Всемилостивого 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 плодovitых 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 обще-европейским 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 прозвуч-

чало с особой силой в «теории» И.Е. Забелина). Благодаря этим теоретическим выводам, с 1860-х гг. применение шатра становится отличительной характеристикой русской церковной архитектуры, 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 карако-румских 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. Вопрос заключался в том, каким именно путем идти при следовании традиции. В какой степени зодчий должен подражать историческим образцам? Где границы творческой свободы?

Главным на этом пути Султанов считал подробнейшее изучение памятников прошлого и знакомство с творческим методом мастеров, ведь именно этот метод давал ответ на поставленный вопрос. В истории архитектуры и искусства особенно выделялся XVII в., когда творчество было основано на народных представлениях о красоте, народной эстетике. Отношение к истории как к живому источнику для творчества предоставляло возможность для развития богатых художественных традиций той эпохи.

Всего через несколько лет после окончания Строительного училища Султанову посчастливилось досконально исследовать один из главных памятников XVII в. – церковь Св. Живоначальной Троицы в Останкине (1677–1693), знакомство с которым способствовало созданию фундамента теоретических знаний. (Ил. 2) Троицкая церковь представлялась ему одним из наиболее характерных выразителей самобытных народных основ русской жизни XVI–XVII столетий. Именно этот период ценился Н.В. Султановым наиболее высоко и изучался более детально. Он считал, что развитие этого направления в искусстве было неоправданно и искусственно прервано петровскими преобразованиями и может быть продолжено в XIX веке. Исследования и реставрация храма оставили глубокий след в творчестве архитектора: «Останкино сыграло в моей жизни громадную роль!»¹⁵. Впоследствии Султанов многократно обращался к мотивам останкинской церкви.

В конце 1870-х гг. он приступил к публикации обширной серии статей, в которых нашло выражение стремление к созданию теории русского стиля¹⁶. Теория в его представлении – не система философских взглядов, а практическое руководство при создании произведений русского стиля, в которой обобщался практический опыт зодчего. Тематика этих публикаций охватывала многие актуальные вопросы, главным среди которых было происхождение форм, структуры и декора православного храма. Статьи касались образования шатровых форм, эволюции колоколен, внешнего убранства (истории изразцов и их применения в строительстве), истории иконостаса и царских врат, стенописи и церковной утвари, то есть проблематики церковного, а в некоторых случаях и гражданского зодчества.



Ил. 2. Церковь Святой Живоначальной Троицы в усадьбе Шереметевых Останкино под Москвой. 1677–1693. Реставрация Н.В. Султанова под руководством А.К. Серебрякова. 1876–1878. Фото конца XIX – начала XX в. ГНИМА

В стремлении передать красоту и благолепие древней традиции недостаточно было лишь подражать образцам. Перед архитектором почти ежедневно вставали вопросы техники и технологии строительного производства. Следуя принципам исторической достоверности, он ратовал не только за воссоздание в новых условиях традиционных архитектурных форм, но и за возрождение традиций строительного производства. По историческим образцам создавались формы для формовки кирпичей, по его инициативе восстанавливается забытое производство басмы для декора иконостасов и окладов икон, возрождается традиция изразцовых иконостасов, созданная патриархом Никоном в Новом Иерусалиме и утраченная после XVII в. Курс о производстве кирпича он читал в Технологическом институте и построил кирпичный завод в Михайловском. Изразцы производились на петербургском

заводе М.В. Харламова. По рисункам Н.В. Султанова создавалась церковная утварь на фабриках К. Фаберже, И.П. Хлебникова, П.А. Овчинникова, наследников П.И. Оловянишникова, Н.В. Немирова-Колодкина и во многих других мастерских.

Подобное же стремление к воссозданию традиции в художественном производстве было в XIX в. характерно для многих европейских стран.

В осуществлении своих теоретических взглядов Султанов не замыкался лишь на воплощении собственных проектов. Зодчий был неутомимым ревнителем идей историзма. Его аудитория – не только многочисленные научные и художественные общества, в которых он состоял, но и студенты двух главных петербургских институтов, готовивших зодчих для российской провинции: Института гражданских инженеров и Николаевской инженерной академии. Первый готовил гражданских, а второй – военных инженеров, высочайший уровень образования и творческий опыт которых, без сомнения, мог квалифицировать их как архитекторов. Курсы истории архитектуры и практические занятия мастера воспитывали у студентов пиетет перед историей и давали практический опыт при проектировании гражданских сооружений и храмов.

Выбор стилистики XVI–XVII вв. как основополагающей в творчестве Н.В. Султанова основывался на представлениях о возрождении русского искусства XIX в. по подобию возрождения искусства и созданию первого общерусского стиля в архитектуре XVI–XVII столетий, особенно в «эпоху первых Романовых», воцарение которых и связывалось с русским Возрождением XVII столетия. Стиль, который создавал Султанов в своих произведениях, можно назвать стилем русского Возрождения XIX в.

Период второй половины XIX в. был для Российской империи эпохой подлинного возрождения, которое сопровождалось ростом населения, успехами промышленности и сельского хозяйства, совершенствованием системы государственного управления, финансов и образования. В значительной мере этому способствовали реформы Александра II и последовавшая за ними консервативная политика Александра III, поставившего своей главной задачей развитие внутренних сил страны. Этот выбор оказался верен и необыкновенно продуктивен: к началу следующего столетия Россия заняла одно из ведущих мест в мире. Русский стиль обрел к началу XX в. качество крупного явления, заявив о себе в грандиозных градостроительных проектах, показав новое качество и новые перспективы развития.

Эволюция национального стиля опиралась и ранее на покровительство императоров, особенно Николая I, но только с воцарением Александра III русский стиль обрел статус «государственного», а в творчестве Н.В. Султанова нашел, пожалуй, свое наиболее последовательное воплощение. Личный заказ императора, членов императорской семьи и значительного круга лиц, приближенных ко двору, оказал большое влияние на становление и развитие русского стиля. Создаваемые по этому заказу произведения считались «программными». По ним судили о художественных вкусах «верховного арбитра» русского искусства, прогнозировали результаты конкурсов. Они оказывали влияние на творчество мастеров архитектуры, вызывая подражания не только зодчих, но и заказчиков, ориентировавшихся на придворные вкусы.

Н.В. Султанов был одним из наиболее тонких и глубоких выразителей замыслов Александра III. В его лице зодчий обрел не только заказчика своих главных архитектурных произведений, но и встретил тонкого и знающего ценителя русского стиля¹⁷. Зодчему не раз приходилось убеждаться в ревностном отношении монарха к сбережению памятников старины, а многие новаторские предложения зодчего (галерея портретов самодержцев в сводах памятника Александру II, создание музеев, например, в отреставрированном дворце царевича Димитрия в Угличе) утверждались заказчиком. Н.В. Султанов подкупало в личности монарха знание древнерусского искусства, а творчество архитектора не раз вызывало одоб-

рение царя (зодчий лично беседовал с ним несколько раз). «Я твердо верую в будущее России Александра III», – писал он¹⁸.

Из окружения императора особенно тесные отношения сложились у Султанова с графом С.Д. Шереметевым, который сыграл в жизни и творчестве архитектора большую созидательную роль. Многие из родовитых родственников графа ценили мастерство и талант зодчего и давали ему архитектурные заказы, послужившие истоком создания храмов и интерьеров в русском стиле.

В творчестве Н.В. Султанова отразились его теоретические воззрения на создание архитектурных форм, убранства интерьеров и создание предметов декоративного искусства. Однако энциклопедических знаний, которыми Султанов обладал, было недостаточно без великолепного владения мастерством художественной интерпретации исторического материала. Особого внимания заслуживает его талант перевоплощения в «зодчего [и художника] XVII столетия»¹⁹, как он сам себя называл. Современники называли его произведения «волшебными» из-за магии и притягательности открывавшегося сказочного мира XVII столетия, стилистикой которого прекрасно владел зодчий. Его мастерство развивалось по мере овладения секретами профессии, а процесс архитектурного творчества шел параллельно с процессом реставрации и научного изучения памятников искусства и архитектуры.



Ил. 3. Н.В. Султанов. Церковь святителя Николая Чудотворца и святой мученицы Царицы Александры в Рознове (Королевство Румыния). 1892. Фото конца XIX в. Архив ИИМК РАН.



Ил. 4. Н.В. Султанов. Храм Черниговской иконы Божией Матери Гефсиманского скита Троице-Сергиевой лавры. 1885–1893. Фото 1893 г. Архив ИИМК РАН.

Уже в первых проектах зодчий заявил о себе как о знатоке русского стиля, которому оставался верен на протяжении всего творческого пути. Эти храмы имеют большое значение как в творчестве Султанова (в них определился его творческий почерк), так и в развитии историзма как большого стиля эпохи. Они принадлежали к определившейся в начале 1880-х гг. государственной программе православного храмостроения на окраинах империи (церковь в имении

С.Д. Шереметева Альт-Пебалг в Лифляндии, 1881) и в зарубежных странах (церковь Свт. Николая Чудотворца и св. мц. Царицы Александры в Рознове, Румыния, 1884–1892), в которой русский стиль представлял собой новый образ Российской империи. По масштаб-

ности замысла и охвату стран подобной программы не знало ни одно европейское государство XIX в. (Ил. 3)

В этих еще небольших сооружениях наметились особенности архитектурного языка зодчего, которые разовьются и окрепнут в его будущих произведениях: применение «перспективных» порталов и декоративного обрамления окон, подклетов, звонниц, декоративного завершения в виде ярусов кокошников. Однако секрет мастерства заключался во всегда оригинальной композиции, никогда полностью не повторявшей известные образцы XVII в.



Ил. 5. Н.В. Султанов. Храм Воскресения Христова в селе Верхнее Скворчее Тульской губернии. 1889–1894. Фото первой половины XX в. Из коллекции В.М. Неделина. Не сохранился.

Другой масштабной государственной программой было храмостроение в российской провинции. По мнению поклонника и знатока русского стиля Александра III, «не должно ограничивать свои заботы одним Петербургом, что гораздо более следует заботиться о всей России: распространение искусства есть дело государственной важности»²⁰.

Храм Черниговской иконы Божией Матери Гефсиманского скита Свято-Троицкой Сергиевой Лавры (1885–1893) почти современен близкому по архитектуре храму Св. Марии Магдалины памяти императрицы Марии Александровны в Иерусалиме (архитектор Д.И. Grimm, 1885–1889). (Ил. 4) Для них характерны пятиглавие, ярусы декоративных кокошников, богатое орнаментальное обрамление окон, порталов, карнизов и пилястр. Однако под-

московный храм гораздо больше и построен из кирпича, а не облицован тесаным камнем. Его необычная внутренняя структура с гигантским кирпичным сводом в центре определяла главенство пространственного решения наряду с изысканным декором фасадов и богатством внутреннего убранства. От XVII в. зодчим был заимствован лишь творческий принцип: применение передовых каменных сводчатых конструкций в сочетании с насыщенным декором, но использован этот принцип был весьма оригинально в традиции историзма века XIX.

Виртуозное владение стилем, благородство общей композиции и деталей вызывало неизменный интерес заказчиков. Зодчий писал: «приехал из Владимира архимандрит Корнилиий и просил позволения срисовать детали конструктивные и художественные»²¹. Целиком проект зодчего был воспроизведен в храме Шестаковской пустыни близ г. Кашина Тверской губернии.

Выполняя заказ митрополита Иоанникия, Н.В. Султанов продолжает работать над пятиглавыми композициями, располагая на сей раз боковые главы не по диагоналям, а над боковыми сводами, тем самым воспроизводя композицию главного храма Донского монастыря. По словам современников: «Бывший московский, а ныне киевский митрополит, высокопреосвященный Иоанникий, пожертвовал весьма крупную денежную сумму на постройку на его родине, в селе Высокое Скворчье, находящемся в Новосильском уезде Тульской губернии, громадного, красивой архитектуры, в византийском стиле, каменного храма. Храм будет двухэтажный, с шестью престолами и сооружен будет по проекту архитектора Султанова. Из сельских храмов это будет едва ли не первый по своей величине храм на Руси»²². (Ил. 5)



Ил. 6. Н.В. Султанов. Храм св. равноапостольного князя Владимира в г. Мариенбаде (совр. Марианские Лазни, Чехия). 1900–1902. Фото начала XX в. Архив ИИМК РАН.



Ил. 7. Н.В. Султанов. Благовещенская церковь в усадьбе Новотомниково Тамбовской губернии, имении Министра Императорского Двора графа И.И. Воронцова-Дашкова. 1885–1889. Фото начала XX в. РГБ.

Зодчему легко давались как грандиозные, так и относительно небольшие композиции. Князь-Владимирский храм в Мариенбаде (1899–1902) представляет в его творчестве «камерную» линию развития от небольшой усадебной церкви в Альт-Пебальге. (Ил. 6) Трехапсидный центричный объем, увенчанный главкой, поднят над мощным основанием с криптой. При отделке фасадов использовался прием аркатурно-колончатого декора, охвативший оба яруса апсид – верхний, зрительно более легкий, и нижний, с «двойным шагом» полуколонн. Мотив арок доминирует и на западном фасаде с перспективным порталом. Композиция лестницы заставляет вспомнить храмы в Рознове и, более поздний, в Одессе. Главное украшение интерьера – изразцовый иконостас (архитектор Н.Н. Никонов), созданный на фабрике М.С. Кузнецова, – был удостоен Гран-при на Всемирной выставке в Париже 1900 г.

Благодаря заказу министра императорского двора графа И.И. Воронцова-Дашкова, в творчестве Н.В. Султанова берет начало еще один ряд храмов, типологически принадлежащий ко второму магистральному направлению в развитии русского стиля – шатровому. В проект компактного кирпичного Благовещенского храма усадьбы Новотомниково Тамбов-

ской губернии (1885–1889) архитектор вводит шатровое завершение, звонницу и изразцовый иконостас, благодаря разработанному формовочному станку готовит лекальный и фигурный кирпич для декора фасадов²³. Позднее неподалеку была построена шатровая часовня. (Ил. 7)



Ил. 8. Н.В. Султанов. Часовня-усыпальница семей Козловых и Хрущевых в Донском монастыре. Фото начала XX в. ГНИМА. Не сохранилась.

С тех пор шатровые формы становятся так же характерны для творчества Н.В. Султанова, как и для развития русского стиля в целом. Но и здесь встречались новации.

Материалом изысканной шатровой усыпальницы в Донском монастыре (1889, не сохранилась) бы избран чугун. Окрашенное в белый цвет, небольшое сооружение производило сказочное впечатление, напоминая надпрестольные сени и царские места в храмах Московской Руси. Главка и бронзовые детали были позолочены, в интерьере стены были расписаны травным орнаментом, устроена молельня с образами и лампадой. (Ил. 8)

Значительным шагом в развитии шатровой формы на рубеже веков был проект храма Св. Николая Чудотворца и Св. Царицы Александры для Одессы (1902). (Ил. 9) Крестообразный компактный объем с повышенной центральной частью был увенчан шатром на многогранном барабане с тремя рядами декоративных кокошников. Композиционные предпочтения мастера дали знать о себе и здесь. Форма шатра и основания напоминала завершение часовни в Новотомниково, лестницы, крипта, аркатурно-колончатый декор – храма в Мариенбаде. Богатый декор фасадов обладал характерными деталями: ширинками, тройными полуколонками на лопатках, сдвоенными и тройными окнами.



Ил. 9. Н.В. Султанов. Модель храма святителя Николая Чудотворца и святой мученицы Царицы Александры для строительства на Слободке- Романовке в Одессе. Фото из журнала «Зодчий». 1903.

Наиболее полно принципы русского стиля были выражены в проекте Петропавловского храма в Петергофе (1893, строительство и отделка: 1894–1905) – своеобразной «энциклопедии» русского стиля XIX в. и одним из его лучших образцов. Этим принципам было подчинено не только формообразование этого замечательного храма, но и система декора, программа росписи, стилистика церковной утвари и обстановки. В его архитектуре и убранстве нашел отражение весь богатый творческий опыт мастера по созданию храмов и интерьеров в русском стиле.

Трехпролетная звонница над часовней почти полностью повторяла колокольню Благовещенского храма в Новотомникове. Декоративные кокошники часовни и ее одноглавое венчание ранее использовались в проекте храма в Рознове. Многогранные барабаны боковых

шатров напоминали форму часовни в Новотомникове. Тройные арки крылец и окон ранее встречались в колокольне Гефсиманского скита. Мощная аркатура центральной и боковых апсид напоминала мотивы храмов в Мариенбаде и Одессе, [см. цв. ил.]

Динамичный объем поражал цельностью и завершенностью. Пятишатровые композиции встречались в церковной архитектуре и раньше, но только в петергофском храме было найдено оптимальное пропорциональное соотношение центрального и боковых шатров. Развитие мотива крыльца, заимствованного из храма подмосковного села Тайнинского, позволило создать впечатляющую композицию южного и северного входов. Вертикальную динамику архитектурных форм уравнивали три яруса галерей подобно композициям церковей Покрова на Рву (Василия Блаженного) и Св. Иоанна Предтечи в Дьякове.

В архитектуре Петропавловского храма нашли выражение замыслы Александра III о создании своеобразного «национально-государственного» стиля в церковном зодчестве, о чем писал Н.В. Султанов: «Храм этот не должен быть заурядным произведением, а точным отражением вкуса покойного Государя – великого знатока древнерусского стиля». С ним соглашался и духовник императорской семьи о. И.Л. Янышев: «Отец протопресвитер выразил, что вполне разделяет мнение главного архитектора постройки: построенная церковь оригинальная и действительно памятник императору Александру III»²⁴.



Ил. 10. Н.В. Султанов. Иконостас главного алтаря в храме Черниговской иконы Божией Матери Гефсиманского скита Троице-Сергиевой лавры. 1893. Фото 1893 г. Архив ИИМК РАН. Атрибуция автора.

Вполне отдавая себе отчет в том, что его творение будет контрастировать с ансамблем петергофских дворцов и парков, зодчий писал: «Я думаю, что такой великий народ, каков народ русский, должен иметь „смелость своих мнений“. Так пусть же моя церковь громко говорит всем этим англичанам и американцам, которые приезжают в Петергоф восторгаться пошлыми подделками под западные образцы, что Россия народила „своего“ в великой и светлой области искусства!»²⁵

Эти слова еще в большей мере можно отнести к интерьерам в русском стиле, создание которых представляет собой самостоятельное направление в творчестве зодчего. Н.В. Султанов стремился к богатству и разнообразию форм и материалов, которые использовал при создании проектов и их осуществлении, используя большие возможности художественного

производства тех лет. В особенности это относится к иконостасам, служившим композиционной доминантой церковных интерьеров.



Ил. 11. Н.В. Султанов. Иконостас северного придела в честь святых Бориса и Глеба храма Черниговской иконы Божией Матери Гефсиманского скита Троице-Сергиевой лавры. 1889. Фото 1890х гг. Фабрика И.П. Хлебникова (Москва).

За первыми проектными предложениями зодчего, среди которых выделяется иконостас для храма в Альт-Пебальге (1889), структура и декоративные элементы которого развивались в последующих проектах мастера, последовали более зрелые и значительные по своим художественным достоинствам и размерам.

В храме Черниговской иконы Божией Матери были установлены металлические иконостасы (1889–1893). Первым – позолоченный иконостас в северный придел св. Бориса и Глеба, а затем в южный св. Илии (фабрика И.П. Хлебникова). В 1890 г. был также «возобновлен и поставлен вызолоченный иконостас в нижний пещерный храм в приделе св.

Архистратига Михаила». При изготовлении этих красивейших произведений Н.В. Султановым были восстановлены древние традиции басменного орнамента.

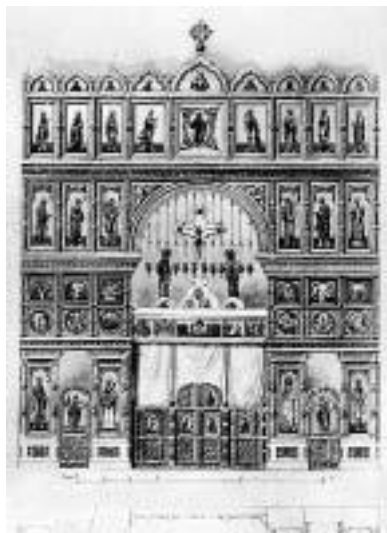
Выдающимся произведением храма был иконостас главного алтаря (установлен 26 августа 1893 г.). «Иконостас главного среднего придела <...> по своей красоте и богатству украшений принадлежит к числу выдающихся сооружений. <...> [он] сделан из красной меди, вызолоченной по особому способу путем гальванопластики, впервые примененной в таких обширных размерах. Таким образом, этот иконостас, по способу своего устройства, является первым в России»²⁶. На фабрике П.А. Овчинникова по рисунку зодчего была изготовлена великолепная надпрестольная сень из позолоченной бронзы с эмалевыми украшениями. (Ил. 10)

Незадолго до освящения храма в апреле 1893 г. современники писали: «Вновь сооружаемый величественный храм во имя чудотворной иконы Черниговской Божией Матери в настоящее время почти отделан, и освящение его последует нынешним летом. (Ил. 11) Особенно замечателен по красоте и художественности отделки роскошный бронзовый вызолоченный иконостас, украшенный по местам эмалью. Местные иконы, находящиеся по сторонам царских врат, покрыты дорогими чеканными серебряными вызолоченными ризами, художественно исполненными г. Овчинниковым. Каждая риза весит около 70 фунтов и украшена по местам разноцветною эмалью. Вышина каждой ризы три, а ширина полтора аршина. В алтаре над престолом помещена великолепная из вызолоченной бронзы „сень“, исполненная в древнерусском стиле на фабрике г. Овчинникова, по проекту г. Султанова. По местам она украшена эмалью, а на столбах, поддерживающих сень, равно как и по сторонам купола, которым она увенчана, размещены иконы с изображениями Христа Спасителя и святых. На подзорах „сени“ висят двенадцать разноцветных лампад, по три с каждой стороны. Все эти вещи пожертвованы московскою благотворительницей А.И. Осиповой; на ее же средства сооружена вся драгоценная серебряная церковная утварь: св. Евангелие с изображением Воскресения Христова, Св. Троицы и евангелистов, 2 массивных напрестольных креста и другие вещи, сделанные г. Овчинниковым. Г-жой Осиповой также пожертвованы: паникадила, подсвечники и лампы в этот храм»²⁷.



Ил. 12. Н.В. Султанов. Изразцовый иконостас и киоты Никольского храма при императорском Беловежском дворце. 1891–1893. Завод М.В. Харламова (С.-Петербург). Фото конца XIX в. РГБ. Атрибуция автора.

Одновременно Н.В. Султанов создает изумительный по красоте керамический изразцовый иконостас для Благовещенского храма в Новотомникове (1887–1889). Его осмотр членами Санкт-Петербургского общества архитекторов стал событием жизни общества, о чем сообщалось: «Председатель Санкт-Петербургского общества архитекторов имеет честь уведомить гг. Членов, что в Понедельник, 27 ноября, в 1 ч[ас] дня, состоится осмотр на заводе ч. с. о. (члена-соревнователя общества – Ю.С.) М.В. Харламова (Лиговка, колония Сан-Галли) изразцового иконостаса, изготовленного для имения г. Министра Императорского Двора (в Тамбовской губернии), по рисункам д. ч. о. (действительного члена общества – Ю.С.) Н.В. Султанова»²⁸. Через несколько лет копия этого иконостаса была установлена в придворной Никольской церкви Беловежского дворца. (Ил. 12) [см. цв. ил.]



Ил. 13. Н.В. Султанов. Проектный рисунок изразцового иконостаса главного алтаря Петропавловского придворного храма в Петергофе. 1900.

На петербургском заводе М.В. Харламова изготовили самый грандиозный иконостас зодчего для Петропавловского храма в Петергофе (1899–1900), созданный по мотивам венецианского храма San Giorgio dei Greci. Необычным казалось распятие в самом центре иконостаса – прием, позволяющий увеличить высоту и расширить протяженность основания. Композиции двенадцати праздников и образов двенадцати апостолов также располагались в два яруса. Завершали композицию Бог Саваоф и пророки. (Ил. 13)

Иконостасы боковых приделов св. Александра Невского и преп. Ксении на хорах храма были заказаны в петербургской мраморной мастерской братьев Ботта, почти полностью повторяя иконостас пещерного храма Святых Антония и Феодосия в Черниговском Гефсиманском храме. Это было вызвано сравнительно узким пространством на хорах, что позволило благодаря выступающим боковым элементам включить поверхности для установки икон и проемов для боковых входов в алтарь²⁹, [см. цв. ил.]

В 1889–1906 гг. Н.В. Султанов работал над интерьерами домовых храмов петербургских и московских дворцов, выполняя заказы великих князей Сергея и Павла Александровичей, Александра Михайловича и Ксении Александровны, Константина Константиновича.

Близкий по стилистике ряд красивейших помещений в русском стиле обладал единством художественных приемов и декоративных форм³⁰.

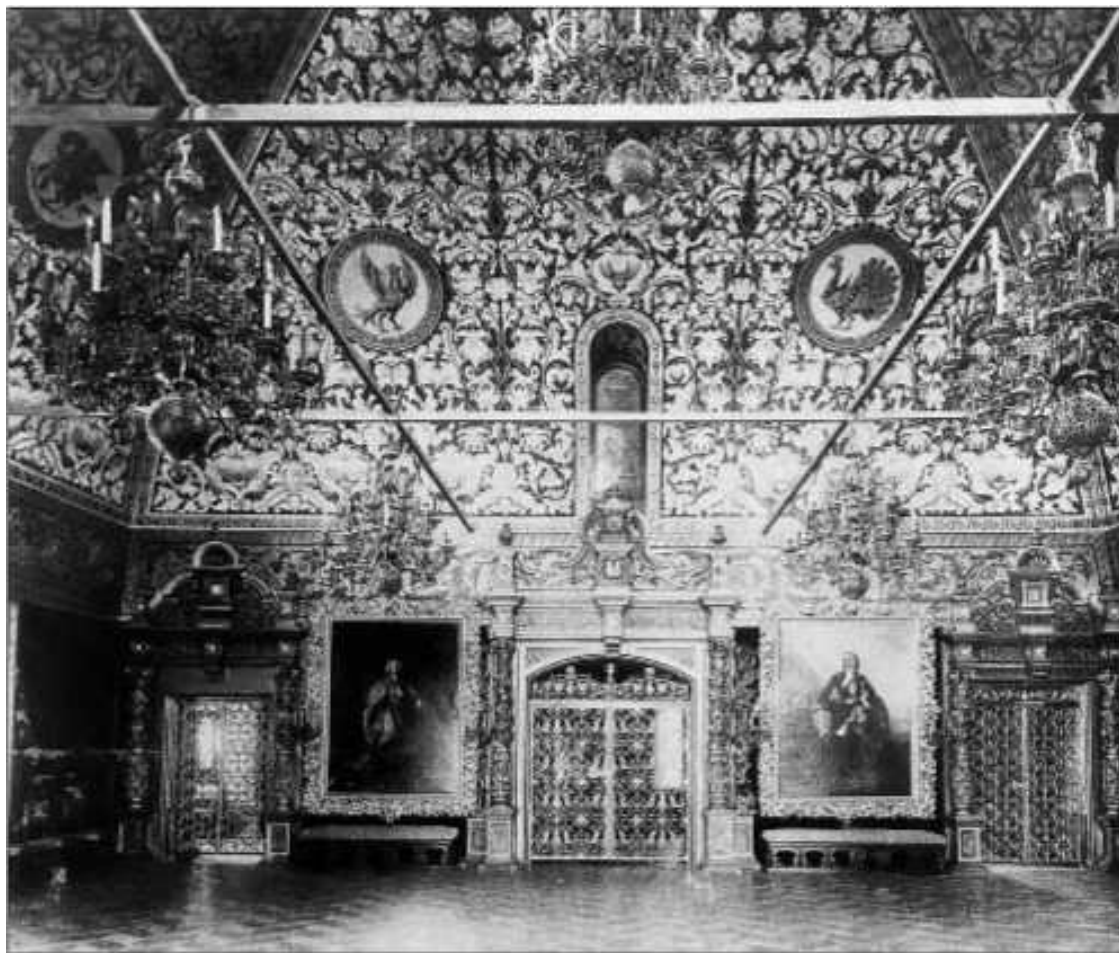
Украшением интерьеров были металлические или деревянные иконостасы, иногда с подлинными царскими вратами, что позволяло архитектору надеяться на сохранение оригиналов XVII в. Пологие своды украшались травным орнаментом, среди которого в клеймах помещались изображения святых. Этот же прием часто сохранялся при украшении стен, нижняя часть которых расписывалась «полотенцами». Над ними по всему периметру церкви шла полоса с посвятительным текстом, набранным древнерусским шрифтом. Вентиляционные проемы закрывались металлическими решетками растительного рисунка. Перед иконостасом стояла невысокая преграда с хоругвями, а интерьер украшали паникадила, мебель, поставцы, аналой и другие предметы церковного обихода. Украшением интерьера было великокняжеское место, отделенное от посетителей шитой завесой, часто с золотыми двуглавыми орлами.

Некоторые замыслы остались неосуществленными. Например, в Мраморном дворце великий князь Константин Константинович желал построить копию домово́й церкви в московском дворце великого князя Сергея Александровича. Н.В. Султанов вспоминал: «Ездил в Институт [гражданских инженеров] к [Д.Д.] Зайцеву. Ему великий князь Константин Константинович приказал повторить мою генерал-губернаторскую церковь в Мраморном дворце!»³¹.

Н.В. Султановым создавались также необыкновенно интересные светские интерьеры, напоминавшие богатые боярские хоромы XVII столетия. Лучшими примерами в его творчестве являются палаты князей Юсуповых в их московском дворце в Б. Харитоньевском переулке (1891–1895)³² и столовая в петербургском доме министра внутренних дел Д.С. Сипягина (1898–1900)³³.

Входящего в московский дворец Юсуповых встречали парадные сени, свод которых был расписан разноцветным крупным травным орнаментом по серебряному полю. Стены темно-красного цвета служили фоном больших зеркал в широких узорных рамах подложенной под орнамент разноцветной фольгой.

Главным помещением второго этажа стала древняя Столовая палата. Высокий свод был расписан белым с позолотой травным орнаментом по малиновому фону. В круглых медальонах виднелись знаки зодиака и древнерусские мифологические существа – сирин, индрик (единорог), полкан (кентавр), неясить (пеликан), павлин и другие. Интерьер освещали люстры, в простенках стояли зеркала со свинцовыми переплетами, горки с серебряной посудой и высокая печь с изразцами XVII в. Стены с портретами царей Алексея Михайловича, Федора Алексеевича, Петра I и Петра II были затянуты темно-пунцовым бархатом. (Ил. 14)



Ил. 14. Н.В. Султанов. Большая Столовая палата в московском дворце князей Юсуповых. 1891–1893. Фото конца XIX в.

По соседству, в жилой половине, находился кабинет князя Ф.Ф. Юсупова. (Пл. 15) Свод расписан изображением «звездотечного небесного движения, двенадцати месяцев и бегов небесных» (астрономическая карта неба), как в дворцах и палатах конца XVII – начала XVIII в. По углам красовались высокие печи с изразцами XVII в. Стены покрывала орнаментальная роспись. Разнообразная по назначению мебель, старинные люстры и стенники, серебряная посуда, ковры и утварь дополняли убранство.

Удлиненное сводчатое помещение с двумя высокими изразцовыми печами предназначалось для столовой. Мотивом декора стен стал орнамент больших древнерусских восковых свечей «вощаниц». В орнамент были вплетены клейма с сюжетами из княжеского герба, а по периметру шла надпись древнерусским шрифтом о пожаловании палат Петром II и их «возобновлении» в 1893 г. В центре стоял обеденный стол, окруженный обитыми парчой стульями. Стилистика печей, мебели, светильников, переплетов, посуды и приборов составляла гармоничный ансамбль, [см. цв. ил.]

Ансамбль интерьеров дополняла «Соколиная комната» на первом этаже в честь царя Ивана Грозного и его охотничьего дворца, стоявшего на этом месте.



Ил. 15. Н.В. Султанов. Кабинет князя Ф.Ф. Юсупова во дворце князей Юсуповых в Москве. 1891–1893. Фото 1893 г. Архив ИИМК РАН.

В начале 1895 г. в Москве проходил съезд русских зодчих, и депутаты посетили дом Юсуповых. «4 февраля. <...>

Вечером гражданские инженеры давали обед в честь Китнера, Шретера, Сюзора и меня. <...> Я показал после этого товарищам, при электрическом освещении, дом Юсупова. Эффект – полнейший. 5 февраля: <...>

Вечером показывал съезду дом Юсуповых: было человек 100. Очень всем нравится, называют «волшебным».

6 февраля: <...> Показывал дом Юсупова. Было человек 100. 9 февраля: Был на закрытии съездах...> Мне много аплодировали за юсуповский дом. <...> С 9 до 10 1/2 показывал юсуповский дом Ф.Ф. Львову». От увиденного в доме Юсуповых остался в восторге и президент Академии художеств великий князь Владимир Александрович. «13 ноября: <...> Великий князь Владимир Александрович <...> громко всем хвалил юсуповский дом»³⁴. «Иностранные принцы, присутствовавшие там, говорили, что никогда не видали ничего подобного», – писал Ф.Ф. Юсупов³⁵.

Одним из лучших примеров творчества Н.В. Султанова в Санкт-Петербурге был интерьер парадной столовой в доме Д.С. Сипягина (Мойка, 120, не сохранился). Вытянутое помещение с низкими сводами напоминало боярские хоромы XVII в. Тяжелая шелковая завеса делила его на две неравные части. Стены и своды были покрыты витиеватым позолоченным орнаментом на темнокрасном фоне. В клеймах архитектор расположил фрагменты родового герба владельцев. Двери были обиты темно-фиолетовым бархатом с посеребренными металлическими украшениями, а мебель темного дуба – золотой парчой. По углам стояли

две высокие печи, покрытые подлинными изразцами XVII в. с колонками и барельефами преобладающих зеленого, желтого и синего цветов. Интерьер опоясывала лента с древнерусской вязью: «Боярин Дмитрий Сергеевич Сипягин с боярыней его Александрой Павловной Вяземских построили эту столовую палату»³⁶.

Историзм как крупное явление в культуре XIX в. был представлен всеми видами искусства, включая, конечно, и декоративное. Известные мастера показывали великолепное владение как монументальными формами, так и изысканными миниатюрными. В этой области Н.В. Султанов сотрудничал с известнейшими ювелирными производствами³⁷.



Ил. 16. Н.В. Султанов. Дарохранительница главного алтаря Петропавловского придворного храма в Петергофе. 1902. Фабрика И.П. Хлебникова. Фото начала XX в. Архив ПИМК РАН.

Подлинными шедеврами искусства стали предметы богослужебной утвари, созданные по рисункам Н.В. Султанова для строившихся по его проектам храмов на фабриках К. Фаберже, И.А. Овчинникова, И.И. Хлебникова, И.И. Оловянишникова, Н.В. Немирова-Колодкина, И.И. Чумакова и многих других. Наиболее значительна коллекция предметов для придворного Петропавловского храма (1904–1905)³⁸. (Ил. 16)

Первое место художник отвел дарохранительнице главного алтаря, напоминающей храм XVII в. Кресты, Евангелия, подсвечники, потиры создавались в стилистике храма. Композиция напрестольного Евангелия с евангелистами и распятием с предстоящими в центре – один из характерных примеров. В композицию подсвечника главного алтаря вошло изображение двуглавого царского орла. Зодчим была создана оригинальная овальная форма укропника – сосуда со святой водой. (Ил. 17) [см. цв. ил.]

На ткацких производствах Москвы (Шадрина) и Санкт-Петербурга (Н.А. Жевержеева) по рисункам Н.В. Султанова создавались плащаницы, хоругви, одежда на престолы и аналои, облачения священнослужителей. Там же были сделаны заказы для одного из последних интерьеров зодчего – церкви Иверской иконы Божией Матери Женского педагогического института в Санкт-Петербурге³⁹.



Ил. 17. Н.В. Султанов. Кропило и укропник для Петропавловского придворного храма в Петергофе. 1902. Фото начала XX в. Архив ИПМК РАН.

На протяжении своего творческого пути Н.В. Султановым была осуществлена грандиозная программа создания произведений русского стиля.

Квалифицировать его творчество как программное позволяет приверженность раз и навсегда установленной типологии произведений – храмы, интерьеры, произведения декоративного искусства, среди которых преобладала церковная утварь. Он был одним из немногих, кто стремился осмыслить свои творческие поиски как историк искусства, оставив значительное число публикаций, объединенных идеей создания «теории русского стиля».

Его творческие поиски опирались на покровительство историзму со стороны государственной власти, отражавшей общеевропейские закономерности развития искусства XIX в. После утверждения одного из проектов императором Николаем II в марте 1903 г. граф С.Д. Шереметев писал Н.В. Султанову: «Могу засвидетельствовать, что он (император – Ю.С.)

относится к Вам так тепло и сочувственно, так выразительно говорил о Ваших трудах, так радостно о последнем Вашем рисунке, что я могу только от всей души Вас поздравить с дорогими к Вам доверием и сочувствием Государя»⁴⁰. Н.В. Султанов отвечал: «Не знаю, как благодарить Вас за Ваше письмо, которое наполнило меня бесконечною радостью: точно Пасха наступила! Для меня, „человека XVII-го века“, милостивое личное отношение Государя, конечно, дороже всех Станиславов на свете»⁴¹.

Примечания

¹ Красовский М.В. Памяти Николая Владимировича Султанова // Зодчий. 1908. № 37. С. 345.

² Файбисович В. Алексей Николаевич Оленин. СПб., 2006. С. 39–40.

³ Савельев Ю.Р. Князь Г.Г. Гагарин и восприятие византийского наследия в России. Академия художеств и «византийский стиль». Доклад на научной конференции «Григорий Гагарин. Художник и общественный деятель», посвященный 200-летию со дня рождения вице-президента ИАХ князя Г.Г. Гагарина. 17–18 ноября 2010 г.

⁴ Славина Т.А. Константин Тон. Л., 1978.

⁵ РГИА. Ф. 789. Он. 14. Д. 67-М. Л. 12.

⁶ Там же. Л. 12.

⁷ Даль Л.В. Исторические исследования памятников русского зодчества // Зодчий. № 2. 1872. С. 2.

⁸ Шумилкин С.М. Архитектурное творчество Л.В. Даля в Нижнем Новгороде // Архитектура мира. Материалы конференции «Запад-Восток. Личность в истории архитектуры». Под ред. Н. Смолиной. Вып. 4. М., 1995. С. 130–134.

⁹ Славина Т.А. Исследователи русского зодчества. Л., 1984. С. 104.

¹⁰ Султанов Н.В. Русское зодчество в западной оценке. Критический разбор // Зодчий. 1880. № 1. С. 7.

¹¹ Султанов Н.В. Русское зодчество в западной оценке // Зодчий. 1881. № 4. С. 30.

¹² Там же. 1881. № 1. С. 2.

¹³ ОР ИРЛИ. Ф. 123. Он. 1. Д. 786. Л. 31.

¹⁴ ИИМК. Ф. 16. Н.В. Султанов. Он. 1. Д. 17. Лекции в Археологическом институте. 1882–1883. С. 80.

¹⁵ ОР РНБ. Ф. 757. Он. 1. Д. 4. Дневник за 1893 г. 4/16 июля.

¹⁶ Эта теория была изложена в статьях Н.В. Султанова: Уборные части в московском зодчестве // Зодчий. 1879. СПб. № 9–10. С. 120–121; Л. 59–60; Русские деревянные порезки // Зодчий. 1879. № 11. С. 125–126; Лестница в Московском Теремном дворце // Зодчий. 1880. № 8. С. 69–71; Образцы древнерусского зодчества в миниатюрных изображениях. Исследования по рукописи XVI в. «Житие Николая Чудотворца» // Памятники древней письменности и искусства. 1881. Вып. 17. СПб; Памятники древнего зодчества в Коломенском и Бронницком уездах Московской губернии // Зодчий. 1883. № 2. С. 50–53. Л. 5–6; Историческое развитие типа русских колоколен // Рефераты заседаний VI Археологического съезда в Одессе. Одесса, 1884. С. 14–15; Изразцы в древнерусском искусстве // Материалы по истории русских одежд и обстановки жизни народной. Изд. В. Прохоровым. 1885. Вып. 4; Русские шатровые церкви и их соотношение к грузино-армянским пирамидальным покрытиям // Труды V Археологического съезда в Тифлисе. М., 1887. С. 230–244; Детали церкви в

с. Новотомникове // Зодчий. 1889. № 9. С. 74–77; Памятники древнего зодчества в Толгском монастыре // Труды VII Археологического съезда. М., 1892. Т. 3. С. 97–98; Церковь в доме Московского генерал-губернатора // Зодчий. 1893. № 2. С. 12–14; № 3. С. 17–20; № 4. С. 25–27; Древнерусские красные изразцы // Археологические известия и заметки. 1894. № 12. С. 369–387; Церкви Большого Кремлевского дворца // Труды VIII Археологического съезда в Москве. М., 1897. Т. 4. С. 147–149; Древние царские врата женского Педагогического института // Художественные сокровища России. 1906. № 1–2. С. 3–13. Рис. 1–15; Остатки Якутского острога и некоторые другие памятники деревянного зодчества в Сибири // Известия ИАК. 1907. Вып. 24; Воробьевский дворец // Древности. Труды Комиссии по сохранению древних памятников и зданий. М., 1909. Т. 3. С. XIV–XLI и других.

¹⁷ Савельев Ю.Р. Н.В. Султанов и император Александр III. По дневникам зодчего 1889–1895 годов // Мавродинские чтения. Изд. СПбГУ. СПб., 2002. С. 217–224; *Он же*. Исторические взгляды Александра III и их отражение в развитии «русского стиля». На примере творчества Н.В. Султанова // «Император Александр III и императрица Мария Федоровна». Материалы научной конференции. Сб. статей. Гатчина. 19–20 октября 2006. СПб, С. 128–138.

¹⁸ Из письма Н.В. Султанова графу С.Д. Шереметеву 29 ноября 1903 г. // РГАДА. Ф. 1287. Оп. 1. Д. 1660. Л. 227.

¹⁹ Письмо Н.В. Султанова С.Д. Шереметеву. 18 марта 1903 г. // Там же. Л. 211, 213.

²⁰ Прахов А.В. Император Александр III как деятель русского художественного просвещения // Художественные сокровища России. 1903. № 4–8. С. 148.

²¹ Дневник за 1889 г. 19 июля // ОР РНБ. Ф. 757. Оп. 1. Д. 1.

²² РГАЛИ. Ф. 2428. Оп. 1. Д. 189. Т. 2. Л. 93. Н.В. Султанов приступил к заказу в 1889 г., закладка состоялась в 1891 г., а освящение 12 июня 1894 г.

²³ ОР РНБ. Ф. 757. Оп. 1. Д. 1. 24 сентября 1889 г.; Султанов Н.В. Детали церкви в Новотомниково // Зодчий. 1889. Вып. 9–10. СПб. С. 74–77.

²⁴ РГИА. Ф. 490. Оп. 4. Д. 1230. Л. 164.

²⁵ РГАДА. Ф. 1287. Оп. 1. Д. 5063. Л. 86.

²⁶ Гефсиманский скит и пещеры при нем. Сергиев Посад, 1899.

²⁷ Московский листок. 19 апреля 1893 г.

²⁸ ОР РНБ. Ф. 757. Оп. 1. Д. 1. 27 ноября 1889 г.; Д. 11. Т. 3 (1886–1891). Л. 92.

²⁹ Султанов Н.В. Описание новой придворной церкви Святых и Первоверховных апостолов Петра и Павла, что в Новом Петергофе. СПб., 1905. С. 38–40.

³⁰ Савельев Ю.Р. Петербургские интерьеры Н.В. Султанова // История Петербурга. СПб., 2002. № 9. С. 56–64.

³¹ Дневник за 1892 г. 14 апреля // ОР РНБ. Ф. 757. Д. 3. Д.Д. Зайцев – архитектор двора в. кн. Константина Константиновича.

³² Савельев Ю.Р. Н.В. Султанов – архитектор З.Н. и Ф.Ф. Юсуповых // Русская усадьба. Сборник ОИРУ. 2003. № 9 (25). С. 334–380.

³³ Савельев Ю.Р. Проекты Н.В. Султанова для Д.С. Сипягина в столице и усадьбе // Русская усадьба. Сборник ОИРУ. М., 2004. № 10 (26). С. 500–511.

³⁴ Дневник за 1895 г. // ОР РНБ. Ф. 757. Д. 6.

³⁵ Князь Феликс Юсупов. Перед изгнанием. 1887–1919. М., 1993. С. 33.

³⁶ РГАЛИ. Ф. 2428. Оп. 1. Д. 189. Т. 2. Л. 106.

³⁷ *Савельев Ю.Р.* Н.В. Султанов как мастер русского стиля в ювелирном искусстве. 1883–1904 // Ювелирное искусство и материальная культура. Изд. Государственного Эрмитажа. СПб., 2001. Вып. 8. С. 109–116.

³⁸ *Султанов Н.В.* Утварь нового придворного собора в Петергофе // Зодчий. 1906. № 10. С. 85–88.

³⁹ РГИА. Ф. 538. Оп. 1. Д. 855. Л. 7, 11, 12–15, 17 об., 24–25, 27, 47.

⁴⁰ Письмо С.Д. Шереметева Н.В. Султанову. 18 марта 1903 г. // РГАДА. Ф. 1287. Оп. 1. Д. 2996. Л. 66об.-67.

Письмо Н.В. Султанова графу С.Д. Шереметеву. 18 марта 1903 г. // РГАДА. Ф. 1287. Оп. 1. Д. 1660. Л. 211, 213.

Деятельность Н.В. Глобы на посту директора Художественно-промышленного музея Александра II при Строгановском училище

М.М. Зиновеева

Художественно-промышленный музей при Строгановском училище был основан в 1864 г. по инициативе директора училища технического рисования Виктора Ивановича Бутовского. Указ о разрешении подписки на музей был утвержден императором Александром II 17 января 1864 г., и вместе с этим было подарено место в 3600 кв. саженей, со строениями по Мясницкой улице.

Открытая подписка дала около 110 тысяч рублей, часть которых была потрачена на постройку здания музея, а часть – на приобретение экспонатов. Большие денежные пожертвования поступили от предпринимателей и меценатов: М.Г. Солдатенкова, А.А. Скороспелова, Хаджи-Конста, С.Т. Морозова, К.С. Попова, братьев Боткиных, П.А. Смирнова, И.И. Хлудова и еще от 40 московских промышленников того времени.

Открыт Художественно-промышленный музей был 17 апреля 1868 г. и служил целью «содействовать развитию самобытных художественных способностей в промышленных классах»¹. Это был первый художественно-промышленный музей в России, созданный наподобие Кенсингтонского в Англии, в котором соединялись история искусств и достижения промышленности.

При открытии в 1868 г. музей состоял из 3-х отделений: художественного, промышленного и исторического, в котором «ученики училища, ремесленники, фабриканты и вообще интересующиеся могли изучать образцы производств всех народов: гончарного, ткацкого, мебельного, резного, эмальерного, стеклянного, хрустального, обойного, декоративного, литейного и чеканного дела»². А общая численность экспонатов превышала 1500. (Пл. 1)

Первоначально коллекция Строгановского музея начала формироваться как собрание образцов древнерусского искусства, а также составлялась дарениями и подношениями таких выдающихся личностей как Строганов С.Г. и его сын Строганов П.С., Боткин Д.П., Вяземский П.П., Кочубей М.В., Кочубей П.А., Нарышкин В.Л., Трубецкой П.Н., Салтыков П.Д., Ухтомский Э.А., Мюссар Е.И. и многих других.

При основании музея большое собрание восточного искусства – японские лаки, мебель, керамику, вазы – пожертвовал наследник престола будущий император Николай II.



Ил. 1. Экспозиция Художественно-промышленного музея Строгановского училища на Мясницкой улице в Москве. Зал русской старины. Фото кон. XIX в.



Ил. 2. Экспозиция музея Императорского Строгановского училища на ул. Рождественка в Москве. Фарфоровые предметы из дара императора Александра II

Одним из наиболее значительных даров была преподнесенная императором Александром II коллекция русской и западноевропейской керамики и фарфора, среди которой были образцы Императорского фарфорового завода, Севрской, Саксонской, Берлинской, Венской мануфактур (всего 140 предметов). Несомненно, что именно это подношение послужило для присвоения Художественно-промышленному музею в 1899 г. имени императора Александра II. (Ил. 2)

Помимо учебной, научной и публицистической работы, в 60–70 гг. XIX в. — велась и творческая деятельность, при музее на Мясницкой улице были организованы мастерские:

ткацкая, набивная, скульптурная, живописная по глине, фарфору и фаянсу, хромофотографическая и гальванопластическая.

Живописную мастерскую по глине, фарфору и фаянсу с момента ее создания возглавлял академик М.В. Васильев. Здесь изготавливали изделия, копирующие формы и декор предыдущих эпох, причем не только в русском, но и восточном стиле. Это и традиционные русские формы – братины, квасники, кувшины, кубки, блюда – и восточные – кумганы и сулеи.



Ил. 3. Диплом, полученный Художественно-промышленным музеем Строгановского училища за керамические изделия, выставленные на Международной выставке в Филадельфии в 1876 г.

В гальванопластической мастерской работы велись под руководством П.Ф. Симоненко, выполнялись копии крестов, образков, панатиков, потиров, кадил, братин и других образцов древнерусского искусства. Руководителем мастерской П.Ф. Симоненко были изобретены электро-гальванические весы для точного определения количества осаждаемых металлов.

В скульптурной мастерской делались гипсовые образцы, служащие пособием для преподавания рисования и изучения стилей.

В дальнейшем изделия мастерских продавались в магазине при музее и экспонировались на всероссийских и международных выставках, в которых Строгановское училище принимало активное участие. (Ил. 3) Так, на Международной выставке в Филадельфии в 1876 г. Художественно-промышленным музеем был получен диплом за керамические изделия, отличающиеся своей национальной спецификой. Почетный диплом был получен музеем и за участие во Всемирной выставке в Париже в 1878 г. Благодаря выставкам Строгановское училище приобрело широкую известность и заслуженное признание как в своем отечестве, так и за рубежом. (Ил. 4)



Ил. 4. Диплом, полученный Художественно-промышленным музеем Строгановского училища за участие во Всемирной выставке в Париже в 1878 г.

К сожалению, такое благоприятное состояние музея и мастерских при нем продолжалось недолго. Со смертью В.И. Бутовского мастерские стали закрывать и с переводом здания на улицу Рождественка и отчуждением дома Художественно-промышленного музея в казну они были закрыты окончательно.

Таким образом, музей с 1 июля 1892 г. лишился самостоятельного и обширного помещения и вместе с тем ценного имущества, доходы с которого были с 17 января 1864 г. предоставлены в распоряжение музея, а следовательно, музей почти потерял возможность развиваться и выполнять главную цель своего существования – содействовать поднятию и улучшению промышленности.

С переездом училища в здание Клиник на улицу Рождественка в 1892 г. туда же был переведен и музей, которому было отведено 5 комнат на левой половине первого этажа и 1500 рублей на пополнение коллекции. Как отмечали современники: «Музей этот, как по помещению, им занимаемому, так и по средствам, отпускаемым на его пополнение, сильно уступает другим подобного рода учреждениям не только Европы и Америки, но даже России, хотя находящиеся в нем коллекции, особенно собрание русской старины, представляют значительный интерес»³.

После того как в 1896 г. директором училища и директором музея был назначен Николай Васильевич Глоба, он, заботясь о расширении деятельности училища, не мог не обратить внимания на ненормальное положение Художественно-промышленного музея, который,

являясь частью училища, был ограничен и стеснен в своем развитии из-за недостаточных средств, выделяемых на содержание музея, и нехватки экспозиционных помещений.

В 1898 г. Н.В. Глоба обращается в Департамент торговли и мануфактур со следующим обращением: «Совет Строгановского училища не может не обратить внимание Департамента на то, что в настоящее время весьма значительными препятствиями деятельности Директора Училища служат: во-первых, недостаток помещения для классов и мастерских, а во-вторых, крайне печальное положение Музея при Училище, который благодаря своей бедности и разрозненности коллекций препятствует правильной постановке дела преподавания в старших классах и полному художественному развитию учащихся. «Ввиду вышеизложенного Совет Училища имеет честь покорнейше просить Департамент Торговли и Мануфактуры обратить внимание на эту насущную потребность Строгановского училища и ходатайствовать перед Его Высокопревосходительством Господином Министром Финансов об увеличении Художественно-Промышленного Музея»⁴.



Ил. 5. Экспозиция музея Императорского Строгановского училища на ул. Рождественка в Москве. Фото нач. XX в.

Одновременно с этим Н.В. Глоба, планируя перспективное развитие музея, вернулся к мысли, лежавшей в основе устройства музея при императоре Александре II, и обратился к великому князю Сергею Александровичу с просьбой ходатайствовать перед императором о

возвращении Художественно-промышленному музею владений, «Высочайше пожертвованных в Бозе почившим Дедом Его Величества».



Ил. 6. Комод. Франция, Париж. 1898 г. Копия комода Г. Беннемана кон. XVIII в. Красное дерево, золоченая бронза, фарфор, мрамор. подлинник – в музее Фонтенбло, Франция. Современная экспозиция

Ходатайства эти увенчались полным успехом. 23 февраля 1901 г. государь император передал в собственность Строгановскому училищу принадлежавший Министерству финансов участок земли на Мясницкой улице в Москве, в количестве около 3600 кв. саженей с постройками, с тем чтобы: «доходы с сего имущества по зачислении в специальные средства учебного заведения, обращались на капитальный ремонт и расширение училища, на увеличение филиальных отделений онога, а также на пополнение и содержание Художественно-промышленного Музея»⁵, которому в это время уже было присвоено имя императора Александра II.

Н.В. Глоба, истинно радея за свое дело, стремился сохранять и пополнять музейную коллекцию. После каждой заграничной командировки или после международной или всероссийской выставки Николай Васильевич старался привести и новые, уникальные экспонаты для музея.

На Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде 1896 г. Н.В. Глобой для Художественно-промышленного музея были приобретены «разного рода восточные изделия из фарфора и дерева (вазы, фигуры и другие предметы), необходимые для пополнения коллекции, за сравнительно доступную цену 771 руб. 60 коп.»⁶.

Примечательно и то, что после назначения на должность директора Н.В. Глоба в первый же каникулярный период с июня по август 1897 г. без пособия от казны направился в разные города Российской империи для ознакомления с произведениями русской художественной старины⁷.



Ил. 7(в)

А через год, в 1898 г., Н.В. Глоба добился командировки за границу для ознакомления с постановкой художественно-промышленного образования и с устройством художественно-промышленных музеев в Германии и Франции (с выдачей на расходы из сумм департамента 600 р.). Также на 2 месяца, с июня по август⁸, а в 1899 г. почти на 3 месяца Н.В. Глоба был командирован за границу для ознакомления с художественно-промышленным

образованием и с устройством художественно-промышленных музеев в Австрии и Англии (с выдачей на расходы из специальных средств училища 1600 р.).

Данные поездки имели большое значение и благоприятно отразились на постановке преподавания специальных художественных предметов в училище, оказали влияние на увеличение музейного собрания и на организацию экспозиционной деятельности музея.

Музейное собрание стало пополняться коллекциями западноевропейского и восточного искусства. (Ил. 5) В конце XIX в. для Строгановского музея в специальных мастерских заказывались копии произведений из крупнейших музеев Европы – Лувра, Публичной библиотеки в Париже, Лионского музея, музеев Ватикана, галереи Уффици, Неаполитанского, Британского, Туринского, Капитолийского, Мюнхенского музеев, Императорского Эрмитажа. В частности, в виде гальванокопий были закуплены произведения эпохи античного Рима и западноевропейского Средневековья, образцы мебельного искусства, например, в 1899 г. из Парижского музея была заказана великолепная копия комода Марии Антуанетты (из Garde-Meuble). Копия эта была исполнена парижской фирмой Янсен и приобретена за три тысячи рублей⁹. (Ил. 6)





Ил. 7(а, б). Экспозиция музея Императорского Строгановского училища на ул. Рождественка в Москве. Фото нач. XX в.

Экспозиционная площадь музея увеличилась и состояла из 10 залов, каждый из которых предназначался для демонстрации определенного исторического стиля.

Древнерусскому искусству, как наиболее полному и представляющему значительный интерес, отводилось три зала, в которых демонстрировалось почти все, что особенно характерно для старинной русской художественной промышленности. Это и образцы деревянной утвари, резного дела, гончарные изделия, медные кованые вещи, серебряные и эмалевые изделия, коллекция стекла, образцы русских шелковых тканей, вышивки, кружева, костюмов. (Ил. 7а)



Ил. 8. Рисунок интерьера музея Императорского Строгановского училища. Нач. XX в.

Один из залов был посвящен античному искусству, в котором экспонировались гипсовые и бронзовые копии со скульптурных оригиналов, гальваноконии и подлинные произведения древнегреческого искусства, среди которых были греческие вазы, стеклянные сосуды, терракоты, этрусские маски. И, что немаловажно, коллекцию античного искусства в конце XIX в. как для Строгановского училища, так и для Кабинета изящных искусств при Московском университете отбирал немецкий археолог, секретарь археологического общества Гельбиг Вольфганг, служивший секретарем при раскопках Южной Этрурии. (Ил. 7б)

По одному залу отводилось для искусства средневековой Европы, искусства итальянского Возрождения, французских стилей и восточного искусства.

В одном из залов экспонировались образцы современного промышленного искусства: ткани, майолика, фарфор, изделия из стекла, отличающиеся высоким художественным уровнем и представляющие большую историческую ценность. В этом отделе демонстрировались образ святого митрополита Алексея в серебряном золоченом окладе, декорированном эмалью, и лампада. Все они выполнены в русском стиле на ювелирной фирме П.А. Овчинникова и преподнесены им в дар. (Ил. 7в)

Учебный процесс в училище был тесно связан с музеем. В нем ежедневно проводились занятия по обмерам, копированию, зарисовкам. Изучением музейных экспонатов закладывались основы знаний по истории мирового искусства, формировался художественный вкус

учеников Строгановки, а постоянное общение с древнерусскими и народными произведениями воспитывало любовь и уважение к «самобытному национальному искусству».

1899 г. был достаточно значимым в истории развития училища и особенно музея. 6 мая с высочайшего соизволения музей училища получил наименование Художественно-промышленного музея имени императора Александра II, его основателя и покровителя. В отчете училища за 1898-99 учебный год отмечалось: «Присвоение имени Александра II тем дороже нашему музею, что в Бозе почивший Государь был особенно щедрым благотворителем и, не забывая о нем среди великих государственных забот, не раз приказывал препровождать в оный ценные коллекции, особенно фарфора Севрского, Берлинского и Императорских Русских заводов»¹⁰. (Ил. 8)

В 1899 г. в музей поступило множество пожертвований. И.В. Глоба подарил казацкую шашку в богатых, выложенных серебром ножнах. А педагоги училища Ф.О. Шехтель и Л.И. Кекушев сделали пожертвования в размере получаемого ими в училище жалованья на нужды музея¹¹.

В этом же 1899 г. музейное собрание пополнилось достаточно большой коллекцией восточных искусств, пожертвованной известным московским коммерсантом, действительным статским советником Константином Семеновичем Поповым. Будучи собственностью Строгановского училища, эта коллекция составляла особый отдел музея, которому высочайшим приказом было присвоено наименование музея К.С. Попова.

Это была ценная и богатейшая, одна из лучших частных коллекций в России, в которую входили произведения декоративно-прикладного искусства Китая, Японии, Персии – бронза, эмали, керамика, фарфор, резьба по кости и дереву, лаки и многое другое. Значительную часть составляли этнографический раздел – костюмы, вышивка, домашняя утварь – и естественнонаучный раздел. Кроме того, в коллекцию входили русские и французские гравюры XVIII–XIX вв. Вместе с этим собранием была передана и целая уникальная библиотека.

Как писал И.В. Цветаев, «я его втравил в созидание музея японской и китайской художественной промышленности в надежде, что это сделается впоследствии или новым самостоятельным музеем, или даровым достоянием этнографического отделения Румянцевского музея, или музея Строгановского училища технического рисования, для чего и исходатайствовано было ему мною, через посредство расположенного ко мне государственного контролера Тертия Ив. Филиппова, у министра финансов И.А. Вышнеградского право беспопытного получения всех предметов художественной промышленности и быта выше-названных стран»¹². И еще одно интересное примечание: «В нынешнем году, собираясь переселиться на Кавказ, К.С. Попов начал было упаковывать все вещи, но утомился и отдал все собрание, стоившее ему до трехсот тысяч руб., Строгановскому училищу»¹³.

Надо отметить, что Константин Семенович Попов являлся и первым жертвователем для музея, организованного Цветаевым: в 1890–1892 гг. за счет только его пожертвований университетская коллекция увеличилась на 57 экспонатов.

«Коллекция, подаренная Строгановскому училищу г. Поповым, хотя еще не открыта для публики, но уже переведена из старого помещения в новое; часть её (по художественной промышленности) теперь находится в музее при самом училище, для чего помещение последнего расширено присоединением новых зал. Другой же части (по этнографии) отведено место в доме училища на Мясницкой»¹⁴. И уже к 1 сентября 1900 г. часть коллекции по художественной промышленности была приведена в порядок и открыта для широкой публики. Любопытно, что 24 января 1902 г., великий князь Сергей Александрович перед отъездом на 3 дня в Петербург осматривал музей Строгановского училища и его новый, восточный отдел – бывшую коллекцию К.С. Попова¹⁵.

Следует еще раз подчеркнуть, что за достаточно короткий период с 1896 по 1900 г. Николаю Васильевичу Глобе удалось привлечь крупных дарителей и меценатов, а также изыскать средства для пополнения музейной коллекции. Так, в 1898-99 учебном году для музея было приобретено экспонатов на 8050 руб., в 1900–1901 г. на сумму 6438 руб. В 1909–1910 гг. музей получил 735 экспонатов на сумму 4544 руб., состоящих преимущественно из предметов старинного русского производства в различных его отраслях¹⁶.

Н.В. Глоба был инициатором создания при Художественно-промышленном музее «Художественно-промышленного общества», проект устава которого был подготовлен к 1899 г. и направлен для утверждения в министерство торговли и промышленности.

Проект устава возникающего общества был подписан следующими учредителями: Сапожниковым, кн. Гагариным, Шмидтом, Алексеем Викуловичем и Саввой Тимофеевичем Морозовыми, Фаберже, Волиным, Михайловым, А. Бахрушиным, Жуковским, Хомяковым, Носовым, Овчинниковым и Мамонтовым.

Однако утверждение данного общества и его устава было отложено до разработки общего положения о художественно-промышленном образовании, закон о котором удостоился высочайшего утверждения только 10 июня 1902 г.

И после этого в 1903 г. Устав о художественно-промышленном обществе был отправлен в Строгановское училище для внесения поправок. «Предполагая ныне представить означенный проект устава художественно-промышленного общества на утверждение Его Высочайшего Императорского Величества, Учебный отдел считает долгом, предварительно сего, препроводить таковой к Вам, Милостивый Государь, покорнейше просят Вас почтить Отдел уведомлением, не будет ли признано желательным внести в оный какие-либо изменения»¹⁷.

Николай Васильевич внес незначительные изменения и дополнения, и 26 апреля 1909 г. Устав Художественно-промышленного общества был утвержден министром торговли и промышленности В. Тимирязевым.

Общество это состояло из «Объединения лиц, работающих в области художественной промышленности, интересующихся ею и содействующих ее развитию». Основной целью общества служило «распространение, среди населения, теоретических и практических сведений в художественно-промышленном деле»¹⁸.

Для осуществления этих целей и поставленных задач общество с разрешения министерства торговли и промышленности, в ведении которого оно состояло, имело право:

- организовывать и открывать художественно-промышленные школы, художественно-ремесленные мастерские и рисовальные классы;
- учреждать и содействовать открытию библиотек, состоящих из собрания рисунков, гравюр, художественных и специальных изданий по художественной промышленности;
- учреждать в промышленных центрах художественно-промышленные музеи;
- устраивать периодические, постоянные и передвижные выставки художественно-промышленных рисунков и изделий;
- открывать бюро для приема художественных заказов;
- назначать конкурсы по художественной промышленности с выдачей премий и медалей, а также устраивать лекции и созывать съезды по вопросам художественной промышленности.

Состоять общество должно было из почетных и действительных членов, непосредственно работающих в области художественной промышленности, или лиц, известных своими заслугами в деле развития художественной промышленности. Руководить обществом должен был избираемый Совет, в состав которого входили председатель, его товарищ и 12 членов. Учредителями общества являлись: член Совета министерства торговли и промышленности, директор Императорского Строгановского училища, действительный статский

советник Николай Васильевич Глоба, хранитель музея императора Александра II, статский советник Станислав Владиславович Ноаковский, преподаватель Строгановского училища, статский советник Сергей Сергеевич Голоушев, преподаватель Императорского Строгановского училища, ученый рисовальщик Константин Васильевич Орлов и инспектор Императорского Строгановского училища, статский советник Павел Павлович Пашков.

Художественно-промышленный музей императора Александра II являлся одним из немногочисленных хранилищ, доступных широкой публике, коллекция которого к 1917 г. насчитывала более 8 тысяч экспонатов и позволяла наглядно представить картину развития мирового декоративно-прикладного искусства, начиная с произведений древнего Египта, античности и заканчивая современностью. Но основное назначение музея было в коллекционировании произведений русского национального искусства, так как деятельность Строгановского училища изначально была нацелена на сохранение и развитие своих богатейших традиций.

Как было записано в отчете за 1909–1910 учебный год, пополнение музейной коллекции составляет предмет особых забот директора училища и музея Николая Васильевича Глобы¹⁹.

Примечания

1 *Бутовский В.И.* Соображения об устройстве в Москве общеобразовательного Политехнического музея, читанные директором Строгановского училища В.И. Бутовским 13-го мая 1871. М., 1871. С. 9.

2 Строгановское центральное училище технического рисования в Москве. Статья Москвича // Искусство и художественная промышленность. 1899. № 5. С. 288.

3 Отчет, составленный Императорским Центральным художественно-промышленным училищем за 1909–1910 годы. М., 1910. С. 4–5.

4 РГАЛИ. Ф. № 677. Он 1. Ед. хр. № 2070. Л. 32–34.

5 РГАЛИ. Ф. № 677. Он. 2. Ед. хр. № 37.

6 Там же. Ед. хр. № 23. Л. 62.

7 РГАЛИ. Ф. № 677. Он 1. Ед. хр. № 2070. Л. 28.

8 Там же. Л. 29.

9 Искусство и художественная промышленность М., 1899. № 12. С. 1045.

10 РГАЛИ. Ф. № 677. Он. 2. Ед. хр. № 37. Л. 37.

11 Отчет о деятельности Строгановского училища технического рисования за 1898–1899 учебный год.

12 *Аксененко М.Б.* Письма И.В. Цветаева и музей изящных искусств в контексте истории русской культуры // И.В. Цветаев – Ю.С. Нечаев-Мальцов. Переписка / 1897–1912. С. 354.

13 Там же.

14 Искусство и художественная промышленность. 1899. № 12. С. 1045.

15 Московские ведомости. 1902. Январь.

16 Отчет о деятельности Строгановского училища технического рисования за 1898–1899 учебный год.

17 РГАЛИ. Ф. № 677. Он. 2. Ед. хр. 36. Л. 56.

18 Там же.

19 Отчет, составленный Императорским Центральным художественно-промышленным училищем за 1909–1910 годы. М., 1910.

Наталия Давыдова и ее «Вербовка»

Г.Ф. Коваленко

Наталия Давыдова (20.09.1875-28.03.1933) принадлежала к кругу той украинской аристократии, которая считала своей святой обязанностью и долгом всячески охранять, поддерживать и развивать народное искусство. Достаточно назвать лишь несколько имен: Олена Пчилка (известная писательница, мать Леси Украинки), княгиня Наталия Яшвиль, Варвара Ханенко, Наталия Шабельская, Екатерина Скаржинская. В их домах и имениях были огромные собрания предметов народного искусства, все они руководили созданными ими артелями, субсидировали археологические раскопки, устраивали выставки, организовывали музеи

Влюбленность в народное искусство передалась Наталии Михайловне, можно сказать, по наследству от матери – Юлии Николаевны Гудим-Левкович, собравшей огромную коллекцию украинских вышивок и ковров, зарисовавшей целые тома орнаментов и организовавшей в своем имении Зозове вышивальную мастерскую.

Свою мастерскую организовала в 1900 г. в Вербовке и Давыдова. Целью этой мастерской было возрождение многих, почти утраченных вышивальных принципов. Давыдова вначале сама, а потом и вместе с Александрой Экстер предпринимала в подлинном смысле научные экспедиции по разысканию старинных крестьянских вышивок, литургического шитья, предметов ткачества. Найденное тщательно изучалось, классифицировалось и служило крестьянкам Вербовки образцами. Но их им надлежало не просто копировать, а еще и варьировать потом канонические мотивы, развивать их и сопрягать с современными формами – в разных подушках, сумках, поясах. Всё это происходило под руководством Давыдовой и Экстер, проводившей порой в Вербовке целое лето.

Есть основания полагать, что своим увлечением вышивкой, увлечением, прошедшим через все годы творчества, А. Экстер обязана Наталии Давыдовой, своему близкому другу, разделившей многие и очень важные сюжеты судьбы А. Экстер – и в искусстве, и в жизни.

К слову, еще в 1908 г. Александра Экстер очень определенно дала понять: живопись – не единственная сфера приложения ее сил. В свою экспозицию на киевской выставке «Звено» она наряду с многочисленными натюрмортами и швейцарскими пейзажами включила и вышивки¹. Надо сказать, это был не просто жест и совсем не прихоть молодого живописца, но абсолютно осознанная и уверенная позиция. В каком-то смысле «Звено» и задумывалось, чтобы эту позицию утвердить. Автором идеи «Звена» была сама А. Экстер², она же оплатила все расходы по устройству выставки. И именно по ее настоянию тогда на «Звене» свои вышивки показали Михаил Денисов, Эрнст Детерс, Агнеса Линдеман, Вера Попова, Евгения Прибыльская.

Стоит напомнить, что это 1908 г., а «Звено» – одна из первых выставок с участием А. Экстер. Но к этому времени художница уже знала о вышивке всё и многое сделала сама.

Особенностью вербовской артели было то, что ею руководили профессиональные художники, а потому всё, что делалось крестьянками, менее всего напоминало поточную продукцию. Изделия из Вербовки сразу же привлекли к себе внимание особой изысканностью и высокой артистичностью. Их сразу оценили, особенно художники. М.В. Нестеров даже включил ряд вышивок Вербовки в экспозицию выставки своей живописи в Петербурге и Москве (1907)³.

Оценили их и исследователи-этнографы, потому что и Давыдова, и Экстер проявляли всегда редчайшую деликатность по отношению к традициям, их в Вербовке ни в коем слу-

чае не деформировали и не искажали, лишь раскрывали в них всё новые и новые возможности и перспективы. Когда в конце 1904 г. в Киеве открылся Художественно-промышленный Музей имени Императора Николая Александровича с большим этнографическим отделом (созданным, отметим, на основе коллекций все тех же О. Пчилки, В. Ханенко, Н. Яшвилль, Н. Терещенко и др.), артель в Вербовке стала непосредственно сотрудничать с ним. Директор музея, известный историк искусства Н.Ф. Беляшевский, часто бывал в Вербовке, посылал Давыдовой для работы образцы из собрания музея, оказывал всякого рода исторические консультации⁴.

Первым научным проектом нового музея стала подготовка выставки, задачи которой были определены следующим образом: «С целью прийти на помощь делу развития на юге России кустарных промыслов, в Киевском Музее Императора Николая II предположено устроить в январе 1906 г. „Выставку прикладного искусства и кустарных изделий“. Выставка будет заключать лишь те предметы, на которых проявилось народное художественное творчество»⁵.

Председателем Комиссии по устройству выставки была назначена княгиня Н. Яшвилль, секретарем – Н.Ф. Беляшевский. Разумеется, вся научная сторона проекта была разработана им. В состав комиссии, предложенный тоже им, вошли многие и среди них Александра Экстер (тогда еще Григорович) и Наталия Давыдова.

Уникальность проекта заключалась в том, что впервые с такой широтой и полнотой предполагалось представить картину народного искусства. Учтены были все его разновидности: гончарство, плетение, ткачество, вышивание, набойки, изделия из кожи, рисование, резьба по дереву, изделия из рога и кости, изделия из металлов, а также рисунки и фотографии «в тех случаях, когда невозможно или затруднительно доставить сами предметы на выставку»⁶.

О том, какой задумывалась экспозиция, красноречиво свидетельствуют «указания к собиранию», которыми Комиссия сопровождала проект каждого раздела. Приведем для примера «указания» лишь к одному разделу – «Вышивание»: «Вышивание очень распространено на юге России: им украшают сорочки, полотенца, платки и т. д. К сожалению, в последнее время местные узоры вытесняются и во многих местах уже совсем вытеснены узорами, заимствованными из разных печатных альбомов, приложений к дешевым журналам, премий к мылу и т. д. Интерес представляют лишь старые самобытные вышивки на старых сорочках (преимущественно женских), рушниках, хустках – их еще можно найти в „скрынях“ у старух.

Вышивки представляют большое разнообразие и поэтому, наряду с целыми предметами, украшенными вышивкой, желательно собрать возможно большее число образчиков на кусках холста. Собираение такого рода образчиков не представляет затруднений: сгодится каждая тряпка, снабженная вышивкой, и за небольшую плату или обмен на конфеты, пряники и т. д. крестьянские дети соберут сколько угодно»⁷.

В организации раздела «Вышивание» как раз и принимали участие Экстер и Давыдова; плюс к этому Экстер участвовала еще и в разделе «Гончарство» – ей был поручен Каневский уезд Киевской губернии. Почти год длилась подготовка: экспедиции, поиски, реставрация старых предметов, систематизация материалов.

Для Экстер этот год оказался необычайно важным. Впечатления от него она пронесла через всю жизнь. И они то и дело давали о себе знать в ее живописи, причем в самой разной.

Н.Ф. Беляшевский очень ценил вкус, интуицию и знания Экстер. Не случайно ей было поручено в одном из залов выставки построить интерьер «комнаты малорусского богатого дома XVIII в.». На этот факт стоит обратить внимание. В Киеве в то время было достаточно известных и опытных художников, если так можно сказать, специализировавшихся на этно-

графических сюжетах, прекрасных знатоков украинского быта. Но В.Ф. Беляшевский остановил свой выбор на Экстер: думается, в её эскизах этого интерьера он проникательно ощутил помимо всего прочего еще и талант театрального декоратора, столь необходимый для создания такого рода выставочного объекта.

Все рецензенты и мемуаристы оказались единодушными: интерьер Экстер был «одним из привлекательнейших... сделан как бы уголок хаты со старыми мисниками, с мисками на них, и тут же козацкое оружие, и в этом уголке кобзарь Михаил Кравченко из Миргорода пел свои думы, играя на кобзе...»⁸.

Экспонат, как называли его рецензенты, приводил в восхищение своей продуманностью и достоверностью, тем, что в этом фрагменте интерьера не было ничего упущено, «вплоть до традиционного „шкалика“ на столе рядом с хлебом и солью».

Однако участие Экстер в построении экспозиции выставки не ограничивалось только этим интерьером. Ею был придуман еще и принцип экспонирования ковров и вышивок. На стенах впритык к потолку и вплотную друг к другу развешивались ковры. Все они были разной длины, и их нижние края образовывали прямоугольную ступенчатую линию. Вдоль нее своеобразным фризом шли ряды писанок. Под этим фризом экспонировались вышивки. В подавляющем большинстве это были вышивки на сорочках, причем сорочка демонстрировалась не полностью, она складывалась так, что оставались лишь вышитые зоны. Эти зоны и сопрягались одна с другой. Характер сопряжений был разным: возникали то зигзагообразные полосы, то стремительные наклонные ряды вышитых прямоугольников, то разного вида геометрические фигуры. Экстер разыгрывала множество цветовых композиций, всегда очень энергичных, очень рассчитанных колористически. Если вдуматься, то это были, в сущности, первые её опыты в построении абстрактных композиций. Во всяком случае в серии ее «Цветовых динамик» конца 1910-х гг. не составляет труда увидеть многие пластические ходы, впервые интуитивно испробованные Экстер в экспозиции «Выставки прикладного искусства и кустарных промыслов».

Выставка открылась 19 февраля 1906 г. и работала до 1 мая. Успех ее превзошел все ожидания, подавляющее число экспонатов вошло в коллекцию киевского Музея Императора Николая II, а затем легло в основу собраний ряда других киевских музеев. Многими медалями и похвальными листами, кстати, были отмечены работы крестьянок Вербовки.

Может сложиться впечатление, что выставка, Вербовка, а затем и организованное вскоре Киевское кустарное общество (членом которого, разумеется, стала Экстер) отдалили ее от занятий живописью. На самом деле всё обстояло не так. Именно в это время формируется живописная система художницы. И формируется под самым непосредственным воздействием полихромии украинского народного искусства. Собственно говоря, колористический мир украинской вышивки и украинской народной живописи стали своего рода основой, на которой развивались все авангардные искания Экстер. Этого нельзя было не заметить, и это разительно отличало живописные эксперименты художницы от многого, что происходило в творчестве ее коллег по новому искусству. Часто же именно работы Экстер инспирировали аналогичные попытки других художников. Соня Делоне, парижская подруга Экстер, в 1909 г. вышивает шерстью почти абстрактную серию «Листья». Мир украинского народного искусства художница открыла и другому своему другу Сержу Фера: в его цветном и прихотливо-дробном кубизме явственны отзвуки мотивов украинских писанок. Когда Экстер откроет в Киеве свою знаменитую Студию, ее студенты будут изучать наряду с произведениями Матисса и Пикассо структуру живописи украинской народной художницы Г. Собачко-Шостак.

Но это будет в 1918 г., а в июне 1914-го, возвратившись, как всегда, на лето из Парижа в Киев, художница по просьбе Наталии Давыдовой станет руководить вышивальной артелью

в Вербовке. И с этого момента Вербовка уже не просто один из украинских кустарных центров, но – уникальная лаборатория авангардного искусства.

В этом буквально через год убедятся абсолютно все, когда в ноябре 1915 г. в московской Галерее Лемерсье состоится «Выставка современного декоративного искусства „Вышивки и ковры по эскизам художников“». Она мало чем напоминала прежние выставки вербовчан, из них в экспозиции был представлен один только Евмений Пшеченко. Все остальные – художники, к тому времени хорошо известные по многим авангардным выставкам: Ксения Богуславская, Казимир Малевич, Екатерина Васильева, Вера Попова, Иван Пуни, Александра Экстер, Георгий Якулов. Впервые выставили свои работы Нина Генке и Наталия Давыдова. Выставка получилась очень большой – 280 работ; некоторые из художников показали десятки своих произведений (Е. Васильева, Н. Давыдова, А. Экстер, Е. Пшеченко).

Предисловие к каталогу написала Александра Экстер. В нем она определила задачи артели Наталии Давыдовой: «Найти новый тип художественных вышивок. С этой целью она («Вербовка». – Г.К.) обратилась, с одной стороны, к содействию группы художников различных направлений, которые могли в своих эскизах к вышивкам отразить разнообразные живописные искания; с другой стороны, организация Вербовки сделала попытку привлечь к делу и современное народное творчество, и в результате имеет возможность представить на выставку серию эскизов Евмения Пшеченки, являющуюся образцом современной народной живописи»⁹.

Выставка вызвала множество откликов, авторы рецензий оказались на редкость единодушными в своих восторгах. И что характерно: выставку с воодушевлением приняли даже те, кто до этого не принимал станковые искания ее участников. Правда, пожалуй, только один Я. Тугендхольд уловил главное: «Здесь беспредметная красочность как бы возвращается к изначальному истоку своему»¹⁰. Собственно, в этом и был замысел эксперимента А. Экстер и Н. Давыдовой: обратить внимание именно на некоторые истоки и начала нового искусства. Поэтому в экспозицию и были включены рисунки Е. Пшеченко, – в сопоставлении с ними многое становилось ясным.

Я. Тугендхольду принадлежит и другое точное наблюдение: некоторые «вещи, как, например, ширмы (А. Экстер. – Г.К.) кажутся не вышитыми, но залитыми цветом»¹¹. И здесь очень важный момент. В вербовских вышивках осязательную реальность обрели многие проблемы новой живописи, особенно беспредметной, в частности, проблемы свойств цвета – его плотность, пространственность, масса, фактурность.

И еще: на одной из сохранившихся фотографий экспозиции можно рассмотреть эскиз подушки К. Малевича с абсолютно супрематической композицией. Известно, что к супрематизму К. Малевич обратился еще весной 1915 г., «поэтому возникает вопрос, не была ли дебютом супрематизма не выставка «0,10», а Выставка декоративного искусства, или даже – не являлось ли занятие прикладным искусством одним из стимулов развития упрощенной абстракции супрематизма?»¹².

Помимо всего прочего, на выставке было просто много красивых работ: «Таковы подушки Е. Васильевой, в которых есть прелесть полей, злато-зеленые шарфы Н. Давыдовой, благородные скатерти В. Поповой и работы А. Экстер – два черно-белых шарфа и третий черно-серебряный по огненному фону, и подушка, изысканно сведенная к зеленому центру»¹³.

Пройдет немногим больше месяца и Вербовка вновь заявит о себе в «Выставке художественной индустрии», открывшейся в той же галерее Лемерсье в конце декабря 1915 г. На этот раз Экстер не включит в экспозицию работы народных мастеров, да и сами по себе вышивки окажутся далеко не главными в ней и совсем не многочисленными. Сейчас Экстер было важно другое: воплотить принципы беспредметных композиций в цветовом реше-

нии платьев. Надо сказать, решения эти были восприняты критикой далеко не однозначно. В вину ставились резкость и непривычность цветовых акцентов и сочетаний: «Вообще следует, по мере возможности, избегать в туалете трех цветов, а тут (в эскизе дамского туалета И. Пуни. – Г.К) такие резкие краски, как желтая, лиловая и черная»¹⁴.

Экстер в каком-то смысле «обезопасил» свои эскизы, назвав их эскизами для эксцентричных танцев. И потому они воспринимались критикой уже иначе: «В них больше фантастики, меньше приближения к современной моде; и в смысле фантастичности для эксцентричных танцев они весьма удачны»¹⁵.

На первый взгляд могло показаться, что «Выставку художественной индустрии» мало что объединяет с той, что в этих же стенах демонстрировалась месяц назад. Но это не так. Дело в том, что в эскизах платьев А. Экстер, И. Пуни, К. Богуславской утверждались, в сущности, те же принципы «возвращения к истоку», только более обобщенно, резко и демонстративно. Это и понятно, если вспомнить, что отдел Вербовки на выставке был совсем не большим и существовал в крайне неестественном для себя контексте – в окружении произведений мастеров Абрамцева и Талашкина. И, конечно, еще одно – в Петрограде в эти же дни открылась выставка «0,10». И в Москве отдел Вербовки воспринимался в каком-то смысле ее отзвуком, неожиданно донесшимся эхом.

В середине декабря 1917 г. Экстер и Давыдова в московском Салоне К. Михайловой устраивают «Вторую выставку современного декоративного искусства „Вербовка“». К участвовавшим в первой выставке добавились В. Пестель, Л. Попова, О. Розанова, Н. Удальцова. Наряду с Е. Пшеченко участвовал еще один народный мастер из Вербовки – Василь Довгошия.

Устраивая эту выставку, Экстер и Давыдова, в принципе, руководствовались теми же идеями, что и два года назад. Всё только стало более определенным – с отчетливым акцентом на супрематизме. Наверное, поэтому в экспозицию были включены рисунки В. Довгошии, строившего свои композиции из крупных равномерно окрашенных плоскостей, словно парящих в пространстве. Такой крестьянский супрематизм.

Выставка открылась в дни, когда всем было не до нее: на улицах продолжали стрелять, и было непонятно, надолго ли власть перешла к большевикам. Поэтому о выставке почти не писали. Зато по некоторым мемуарам известно, как Экстер и Давыдова собирали работы для экспозиции. Сохранились фотографии и многие эскизы, по которым видно, что они абсолютно причастны к тому, что происходило в станковой живописи художников. Так, мотивы вышивок Экстер для подушек – это мотивы ее «Цветовых динамик», иногда дословно процитированные, иногда их варианты. В эскизах Л. Поповой – пластические сюжеты ее «Живописных архитектур». Проекты вышивок Н. Удальцовой и В. Пестель похожи на наброски, на поиски форм их супрематической живописи. «Одна из композиций Малевича – аппликация на подушке – была непосредственно взята из супрематической картины 1915–1916 гг.»¹⁶.

И что бросалось в глаза «на этой выставке, так это ликующий блеск ослепительных красок (шелков), скомбинированных в самых смелых сочетаниях (работы А. Экстер, Н. Давыдовой, К. Богуславской и других)»¹⁷.

«Ликующий блеск ослепительных красок» – так, наверное, можно сказать о недолгой, но такой энергичной и впечатляющей истории «Вербовки».

В те декабрьские дни 1917 г. история «Вербовки» завершилась. Оборвалась тогда, когда казалось, что идеи Давыдовой столь многое обещают, столь многое открывают, невероятно многим богаты. Но события распорядились иначе. Они разрушили всё: и идею «Вербовки», и саму артель и дом, и судьбу Натальи Давыдовой.

В начале 1918 г. уезжают в Константинополь, а затем во Францию ее муж Дмитрий Львович Давыдов и старшие сыновья Денис и Василий¹⁸. Наталья Михайловна вынуж-

дена остаться в Киеве с больной матерью и младшим тринадцатилетним сыном Кириллом. Настало время постоянных тревог и страхов. Из Киева невозможно выбраться не только в Москву, но и до Вербовки доехать не просто. За целый год удалось побывать там лишь однажды.

«Живу в Киеве, – пишет Н.М. Давыдова М.О. Гершензону в Москву. – Летом ездила на 2 недели в деревню. Там всё не тронут, дом, сад, двор. Дом – такой, как будто вчера вышли из него, с книгами, с портретами на столах и стенках. Странное впечатление – всё-таки в душе большая отчужденность от всего... Зато встреча с крестьянами была самая теплая, дружеская, и если даже все изменится, – и будет разрушена Вербовка, как и все ей соседние имения, всё-таки это впечатление останется...»¹⁹. Имение Давыдовых, действительно, с приходом в начале 1919 г. большевиков будет разгромлено, в Вербовке Наталье Михайловне уже не доведется побывать никогда.

О том, как жила, что чувствовала она в это время, о чем думала, красноречиво свидетельствуют ее письма к Каролу Шимановскому²⁰. Вот фрагменты из них:

«...Всю зиму я была так одинока, Кароль, – только Кика (Кирилл. – Г.К.) и я – никого из друзей, Дмитрий, мальчики (старшие сыновья. – Г.К.) – все за границей» (Киев, 18.IX/1.X.1919).

«...Дорогой мой, этот год был страшным для Вас, для меня, для всех. Это такая трагедия и такая мерзость... были моменты, когда казалось, что выжить в этом аду невозможно. Слишком много ненависти, крови, безумства. Рука, которая великодушно дала мне в жизни так много, теперь всё хочет отобрать» (Киев, 14/27.X.1919).

«...Cherі, я безумно хочу покинуть Киев, где так много выстрадала в этом году. Мне кажется, что здесь всё рушится, что нет камня, который бы не пострадал. Не могу без содрогания пройти через Липки²¹, с которыми связаны слишком страшные воспоминания. Если б я могла, я бы уехала, чтобы не видеть и не слышать о том, что здесь происходит...» (Киев, 17/30.X.1919).

Кароль Шимановский, пожалуй, единственный, с кем Наталья Михайловна была откровенной, кому могла доверить свои мысли и чувства. В каждодневной жизни ей приходилось быть мужественной, чтобы хоть как-то уберечь от отчаяния сына и мать. Дружившая с ней Зофья Коханьская писала тому же Шимановскому: «На днях иду... к г-же Наталии Давыдовой. Я ее очень люблю – она много пережила, но здорова и даже в неплохом настроении. Организовала здесь отличную выставку, очень занята и каждый день работает в своей мастерской – тем и держится. Кика работает где-то в саду с утра до вечера и получает 25 рублей в день – дома платит за обеды».

Выставка, о которой пишет З. Коханьская, это выставка «Творчество украинского села», организованная в Киеве большевиками к празднованию 1 мая 1919 г.²².

Отказаться от участия в ней было невозможно, невозможно было как-то продумать и разработать ее концепцию. Экспозиция, развернутая в здании бывшего Купеческого собрания, состояла только из того, что имелось в коллекциях самой Н.М. Давыдовой, Е.И. Прибыльской и Варвары Ханенко. Но что было выполнено специально для выставки, это – огромные плакаты. Размещенные в Купеческом саду, они в большинстве своем были исполнены Н.М. Давыдовой.

Киевская выставка мало что изменила в судьбе Натальи Михайловны, о ней она никогда не вспоминала. Такое впечатление, что каждый день 1919 г. старательно и преднамеренно лишал ее всего – прошлого, близких, творчества, замыслов. Приходит известие, что разрушена Вербовка, разграблен и сожжен дом. Реквизирована и ее квартира в Москве.

«Милый Михаил Осипович, – пишет она М.О. Гершензону, – обращаюсь к Вам с просьбой. Я только теперь узнала, что квартира наша на Гагаринском – реквизирована. Реквизиру-

вана ли она вся, или осталась моя комната – я не знаю. И меня очень беспокоит вопрос – целы ли мои вещи? Кроме постельного белья, платьев, шуб, там осталась вся моя работа – и работа других за несколько лет (рисунки Экстер, Малевича, Розановой и друг<их>). Остались также в большом количестве рис<унки> крестьян, книги, вышивки, отобр<анные> на выставках для создания музея, вся моя переписка, о кот<орой>я особенно горюю (если она пропадет), портреты, фот<ографии> – близких всех мне людей, одним словом, всё это я ценила и особенно любила. Всё это я имела всегда возле себя, и только в этом году принуждена была оставить всё это в Москве. Если погибнет всё это – это непоправимая для меня потеря, это работа и отношения – десятка лет. Знаю, что Вы поймете это и поймете ценность того, что теряется, и поэтому обращаюсь к Вам. Если еще не поздно, сделайте все, что можно, милый Михаил Осипович. Буду бесконечно благодарна.

Сообщите Малевичу, он может выхлопотать в Проф. Союзе у Татлина – или сам даст охр<анный> лист. Может Вы с Вашей стороны сможете охранить эти вещи»²³.

Спасти нигде ничего не удалось.

В конце 1919 г., воспользовавшись отступлением большевиков, Н. Давыдова принимает решение об отъезде. В конце ноября она уже в Одессе, останавливается у Александры Экстер и сразу же пишет Шимановскому в Елисаветград, он только что получил все документы для выезда в Варшаву: «Каролек, любимый, ужасно жалею, что не увиделась с Вами в Одессе. <...> Жизнь такая тяжелая, иногда кажется, что лучше бы с нею покончить. Еще ничего, когда спишь; утром нет сил подняться, чтобы снова терпеть эти муки. Люди страшные, паника на меня действует плохо, не могу больше всё переносить. Все время бежать, всё время бояться. Кажется, я уже не дождусь ничего другого – я уже больше не могу.

Если бы Вы могли прислать пропуск в Варшаву для меня и для Кики» (Одесса, 1/14.XII.1919).

В Одессе Давыдова задержалась почти на полтора года. Сначала сотрудничала в Студии Экстер, а после отъезда подруги в Киев бралась за любую работу: делала плакаты, красила декорации в одесских театрах, оформляла красноармейские клубы. И – готовилась к отъезду. В Одессе уже не было никаких французских или итальянских кораблей, вывозивших беженцев, но можно было найти «проводников», за плату перевозивших через румынскую границу. Однако Давыдова принимает решение возвратиться вместе с Кириллом в Киев, а оттуда по вызову Шимановского уехать в Варшаву.

Были получены все пропуска и все разрешения. Казалось, еще немного и кончатся все страдания. Но судьбе было угодно распорядиться иначе: 1-го декабря 1920 г. уже на вокзале у киевского поезда ее и Кирилла арестовывает ЧК. А дальше – полгода в тюрьме, где умирает Кирилл. Дальше – совсем другая жизнь, эмиграция, скитания по Берлину и Парижу, одиночество, тяжелая непроходящая депрессия.

Свои тюремные дни Н. Давыдова опишет в изданной в Берлине книге «Полгода в заключении» – удивительном произведении, предвосхитившем, к слову, во многом тексты А.И. Солженицына.

Первое время в Берлине она занималась только книгой, думала, что, написав ее, избавится от прошлого, отдалит его от себя. Вскоре в Берлине окажется высланный из России на «философском пароходе» ее кузен – Николай Бердяев. Именно он, любивший общество, выступления, лекции, в какой-то мере вернет Н. Давыдову к жизни. Она станет встречаться с К. Богуславской и И. Пуни (недавними участниками выставок «Вербовки»), разыщет Александра Архипенко, увидится с Л. Лисицким, по рекомендации Шимановского познакомится с П. Челищевым. И даже станет участвовать в выставках, только теперь это будут не вышивки и не эскизы, а куклы²⁴.

Дружившая в Берлине с Ксенией Богуславской поэтесса Вера Лурье часто встречалась с Н. Давыдовой – то ли в мастерской своей подруги, то ли в кафе. «Я никогда не могла понять,

сколько ей лет, – вспоминала она. – Очень накрашенное лицо было похоже на маску. Это впечатление усиливалось тем, что за столом она сидела совершенно неподвижно, словно окаменев. Казалось, что даже сигарету она не подносит к губам, а только держит в пальцах. Ксана (Богуславская. – Г.К.) безумолку щебетала о платьях, сумках, шарфах. И только, когда та вспоминала „Вербовку“, лицо Давыдовой искажалось, становилось еще более странным.

Как-то, когда Ксана отправилась в туалетную комнату, Давыдова вдруг заговорила, словно торопясь, словно опасаясь, что не успеет до возвращения Ксаны. Она говорила, что „Вербовку“ почти все поняли неверно, будто цель ее была только в сумочках и зонтиках. Смысл же был в другом: в соединении народного искусства и искусства левого, беспредметного. И что, если бы все продолжалось, на ее выставках всегда были бы равноправно представлены и крестьяне, и профессиональные художники. А они, кивнув в сторону туалетной комнаты, этого не хотели, даже Малевич не хотел. Она просто настаивала, что интересовали ее прежде всего крестьяне, их реакции на беспредметные работы. Потом что-то очень быстро и очень громко стала говорить об украинском орнаменте. Мне показалось, что „Вербовка“ это ее неотступая, фантомная боль...»²⁵.

В конце 1924 г. в Париж приедет Александра Экстер. Спасаясь от одиночества, скоро в Париж переедет и Н. Давыдова. Все годы эмиграции она живет, словно не замечая никого, все мысли ее там – в Киеве, в Вербовке, в

Москве. Да и видится она только с теми, кто был в ее молодости – с Экстер, Бердяевым, Шестовым, Артуром Рубинштейном, Петром Сувчинским, с приезжающими из Америки Коханьскими. Сложилось так, что больше она уже никогда не жила вместе с Дмитрием Львовичем, редко видела Василия и Дениса. Старалась работать, участвовать в выставках. Но никак не могла найти себя, начатое в Вербовке продолжать было трудно. Париж жил совсем другим искусством.

Правда, в 1925 г. ей всё же удалось открыть свою мастерскую. И первые изделия были встречены если не с восторгом, то очень благосклонно. Есть смысл привести отзыв о них в парижском журнале *Le Jardin des Modes* от 15 мая 1925 г., критик отметил важные для нашего разговора моменты:

«Югетт ЭНДЕЛЬ

Шарфики всегда в моде.

(о новых моделях мастерской Мадам Давыдофф)

Мы уверены, что наши читательницы будут благодарны нам за то, что мы покажем им последние замечательные модели вышивальной мастерской Мадам Давыдофф.

В художественной мастерской, где работают русские дамы, творятся настоящие чудеса, и наши кутюрье часто используют эти чудесные произведения для создания своих моделей. Применяется все тот же вышивальный стежок: это древняя вышивка, какую можно встретить в священных облачениях и орнаментах, используемых в русской православной церкви, что-то наподобие тугого обратного стежка, благодаря которому вышивка становится совершенно сплошной и рельефной. Эта вышивка, выполненная тонкими шерстяными или очень блестящими шелковыми нитями на шелковых, шерстяных, тюлевых тканях, всегда выглядит исключительно декоративно и интересно. Орнаменты сделаны с безошибочным и современным вкусом, отличаясь при этом особым колоритом; в некоторых случаях для создания этих украшений использовались украинские крестьянские прототипы.

Представляемые нами сегодня шарфы интересны по многим причинам. Благодаря рисунку, цвету, гармонии тонов, тонкости вышивки и даже размеру (1 м x 25 см), сделанных из сложенного вдвое и вышитого с обеих сторон крепдешина, эти шарфики являются пре-

лестными аксессуарами, очень по-современному украшающими простые наряды, которые мы носим сегодня».

Работой в мастерской Н. Давыдова пыталась спастись от депрессии. Иногда она ненадолго отступала, но потом настигала ее с новой силой. Письма к Шимановскому просто захлестывают волны отчаяния. В сущности, она пишет об одном и том же, вспоминает концерты своего друга, поездки с ним в Вену и Милан. И – Вербовка, Вербовка, Вербовка.

В ночь на 28 марта 1933 г., приняв огромную дозу барбитуратов, Наталия Давыдова скончалась. Утром ее нашли мертвой с фотографией Кики в руке²⁶.

Примечания

¹ Каталог выставки «Звено». Киев. 1908. (№ 262. Вышивка. № 263–264. Подушки).

² ЦГИА Украины. Ф. 442. Д. 79. № 8.

³ Каталог выставки картин Михаила Васильевича Нестерова. М., 1907 (№ 89-104; Кустарные художественные вышивки, исполненные крестьянками Киевской губернии, Чигиринского уезда, села Вербовки под руководством Н.М. Давыдовой).

⁴ Сотрудничество артели в Вербовке с музеем красноречиво отражено в переписке Н.М. Давыдовой с Е.Ф. Беляшевским. Приведем лишь два примера [дата по штемпелю на конверте: 22.6.05. Каменка]

Его Высочородию
Николаю Федотовичу Беляшевскому,
Музей Императора Николая II,
Александровская. Киев.
Вербовка, Киев<ской > губ<ернии >.
21-го июня.

Многоуважаемый Николай Федотович,

Простите, что до сих пор не поблагодарила Вас за присланные брошюры по кустарному делу. Если можете, пришлите мне еще штук 10. Я их давала нескольким лицам в уезде, послала в волости и в Чигирин. Наше кустарное дело здесь, к сожалению, немного приостановлено из-за беспорядков. У нас беспокойно в уезде, очень тревожно даже, почти в каждом селе казаки или солдаты, даже Вербовка через это прошла на прошлой неделе. Продолжаем работы, но выезжать из Вербовки не решаюсь, а потому мало приобрела вещей за последнее время. Надо надеяться, что успокоится кругом, очень тяжело жить при таких обстоятельствах. Кое-что вышло и сделано хорошо и с большой любовью к делу. Когда соберетесь к нам? Не забывайте, что обещали приехать.

Уважающая Вас Н. Давыдова

Институт рукописей ЦНБ им. В. Вернадского (Киев). Ф. XXXI. Ед. х. 902.

[Без конверта, без даты (1906-?)]

Милый Николай Федотович,

повторяю опять, что не помню, чтобы я взяла 5 вышивок! Поищу на всякий случай, но быть не может, чтобы я не помнила. Как бы я всегда возвращала всякий лоскутик. На счет Шаврина – было 3 всего – 2 побольше и один маленький. Дубликаты вышивок возвращаю – все получено от Вас на сумму 14 рублей.

Всего хорошего.

Пред<анная> Вам

Н. Давыдова.

Институт рукописей ЦНБ им. В. Вернадского (Киев). Ф. XXXI. Ед. х. 906.

⁵ Киевский Музей Императора Николая II. Комиссия по устройству выставки прикладного искусства и кустарных изделий. К., 1905. С. 1.

⁶ Киевский Музей... С. 5.

⁷ Киевский Музей... С. 8.

⁸ Мишуга Олександр. Спогади. Матеріали. Листи. Київ, 1977. С. 160–161.

⁹ Каталог выставки современного декоративного искусства. 1915. С. 2.

¹⁰ Т-дъ Я. Выставка современного декоративного искусства // Русские ведомости. 1915. С. 2. № 257. 8 ноября. С. 6.

¹¹ Там же.

¹² Дуглас III. Беспредметность и декоративность // Вопросы искусствознания. 1993. № 2–3. С. 103.

¹³ Т-дъ Я. Там же.

¹⁴ Ляховская М. Выставка художественной индустрии // Мир женщины. 1916. № 1–2. С. 22.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Дуглас III. Беспредметность и декоративность. С. 104.

¹⁷ По выставкам // Раннее утро. 1917. 8 декабря. С. 3.

¹⁸ Давыдов Дмитрий Львович (1870–1929) – племянник П.И. Чайковского, автор текстов интермедий для «Пиковой дамы». На тексты Д.Л. Давыдова Шимановский написал «Три песни» для голоса и фортепиано ор. 32. Выпустил несколько поэтических книг, среди них – сборник «Стихотворения» (Киев, 1904 г.), посвященный Н.М. Давыдовой. Занимал пост Киевского Уездного Предводителя дворянства. Умер и похоронен в Монте-Карло. Давыдов Денис Дмитриевич (1894–1967) – сын Н.М. и Д.Л. Давыдовых. Воспитанник Александровского лицея. Вольноопределяющийся кавалергардного полка. Умер и похоронен в Париже.

Давыдов Василий Дмитриевич (1896–1967) – сын Н.М. и Д.Л. Давыдовых. Корнет лейб-гвардии гусарского полка. Умер и похоронен в Париже.

¹⁹ ОР РГБ (Москва). Ф. 746 (М.О. Гершензона). Карт. 33. Ед. хр. 1.

²⁰ Шимановский Кароль (1882–1937) – польский композитор, пианист. Родился и вырос на Украине. Состоял в родстве с русскими музыкантами Г. Нейгаузом и Ф. Blumenфельдом. С 1919 г. жил в Польше. Имение Шимановских Тимошивка находилось в восьми километрах от Вербовки. Близкий друг Н.М. Давыдовой, ей он посвятил ряд своих произведений, в их числе и знаменитую Вторую фортепианную сонату. В романе Шимановского «Эфеб» в образе графини Ланской выведена Н.М. Давыдова.

²¹ Район Киева, где находилась ЧК.

²² Известия ВУЦИК (Киев). 1919. № 34.34, 6 мая:

«Выставка крестьянского творчества

8-го мая в Первом пролетарском доме искусств (бывшее Купеческое собрание. – Г.К.) открывается выставка современного крестьянского творчества. На выставке будут представлены живопись, скульптура, вышивки, резьба».

См. также: «Искусство» (Киев). 1919. № 4, июнь. С. 43.

²³ ОР РГБ (Москва). Ф. 746 (М.О. Гершензона). Карт. 33. Ед. хр. 1.

²⁴ Выставка «Союз берлинских художников» // Дни (Берлин). 1923, 17 июня.

²⁵ Лурье Вера Иосифовна (1901–1996) – поэт, литературный критик, мемуаристка. Уроженка Петербурга, с 1921 г. жила в Берлине. Запись беседы с В.И. Лурье в Берлине 17 мая 1992 г. Архив автора.

²⁶ *Rubinstein Artur. Moje długie. Warszawa, 1988. Т. 1. S. 141.*

Парижская газета «Возрождение» в № 2857 за 29 марта 1933 г. поместила следующее сообщение: «Наталия Михайловна Давыдова, урожденная Гудим-Левкович тихо скончалась 28 марта, о чем сообщают сыновья покойной. Панихида на дому, 6, rue Massenet, сегодня, в 12 часов 30 минут дня и в церкви на rue Dagu в 8 часов 30 минут вечера. Заупокойная литургия и отпевание состоится в четверг 30 марта, в 9 часов 30 минут в храме на rue Dagu».

Строгановская школа и русская историко-архитектурная наука конца XIX – начала XX в.

Основание С.Г. Строгановым в 1825 г. Рисовальной школы в отношении к искусствам и ремёслам дало начало истории отечественного художественно-промышленного образования. Однако роль Строгановской школы в истории русского искусства не ограничивалась функцией «кузницы кадров». В данной статье нам бы хотелось затронуть аспект истории училища, который ещё не рассматривался специально, но, бесспорно, представляет интерес в контексте изучения становления отечественной историко-искусствоведческой науки. Факты, приведённые нами ниже, относятся к разряду известных и сами по себе не должны произвести сенсации. Однако впервые собранные вместе, эти фрагменты складываются в целостную картину участия Строгановского училища в существенном для XIX – начала XX в. процессе выявления характера и истоков национальной художественной традиции.

Хотя начало научной деятельности Строгановского училища относится ко второй половине XIX столетия (когда училище, собственно говоря, и возникло благодаря слиянию двух учебных заведений¹), здесь всё же нельзя не сказать несколько слов о научно-археологических интересах самого графа **Сергия Григорьевича Строганова** (1794–1882). Занимая должность попечителя московского учебного округа, он выступил основателем императорской Археологической комиссии, был председателем Общества истории и древностей российских при Московском университете. Тесные отношения связывали Строганова с профессором университета Ф.И. Буслаевым², признанным основоположником научного изучения искусства в России, которому, по словам Г.И. Вздорнова, «посчастливилось создать цельную картину художественной жизни русского средневековья»³. Но если Буслаев сосредоточил своё внимание на исследовании древних рукописей, являвших собой образцы синтеза словесности и изобразительного искусства, то Строганов, напротив, стал одним из первых исследователей древнерусского зодчества и архитектурного декора. Подтверждением этому служит написанная Строгановым книга о Дмитриевском соборе во Владимире, и сегодня сохраняющая актуальность для изучения архитектуры Владимиро-Суздальской Руси. Она содержит важное соображение о том, что храмы Владимира XII в. представляют собой «произведения второй эпохи романской (Ломбардской) архитектуры»⁴. Это заключение основано на сообщении В.Н. Татищева о том, что мастера-строители были присланы во Владимир Фридрихом I Барбароссой⁵. Современные исследователи не столь категоричны, однако западноевропейское происхождение артелей Андрея Боголюбского и Всеволода III подчёркивали в своих работах и Н.Н. Воронин, и А.И. Комеч⁶.

Наиболее полно историко-архитектурные взгляды С.Г. Строганова проявились в полемике, развернувшейся вокруг русского издания книги Э. Виолле-ле-Дюка⁷. Важная роль этой работы для становления русской искусствоведческой мысли уже не раз подчёркивалась исследователями⁸. Труд Виолле-ле-Дюка вызвал настоящее возмущение у Ф.И. Буслаева⁹ и был основательно разобран на страницах журнала «Зодчий» Н.В. Султановым, который показал несостоятельность многих идей французского автора¹⁰ и в то же время изложил точку зрения на проблему происхождения русского искусства, которую можно считать принятой в отечественных учёных кругах того времени. Неправота Виолле-ле-Дюка, по единодушному мнению критиков, к числу которых принадлежал и Строганов, состояла в стремлении обосновать самобытный характер русской художественной традиции посредством отделения её от европейского культурного пространства и отождествления с культурами Востока (например, белокаменный резной орнамент Дмитриевского собора во Владимире

Виолле-ле-Дюк возводил к сирийским, армянским и персидским источникам¹¹). Особенность позиции С.Г. Строганова заключалась не только в отрицании такой «ориентализации» древнерусского искусства, но и в скептическом отношении к самому факту существования в допетровской России национальной художественной школы: «...Постоянно черпая, и надо прибавить, без большого усилия, в горнилах византийском, романском, итальянском и татарском, черпая чаще всего иноземными руками, русское искусство не проявило в произведениях своих того, что в самом деле можно было бы назвать самобытным национальным стилем»¹².

Одним из главных участников полемики вокруг труда Э. Виолле-ле-Дюка был **Виктор Иванович Бутовский (1815–1881)** – первый директор Строгановского училища и энтузиаст развития российской художественной промышленности, которое не мыслилось им в отрыве от изучения истории отечественного искусства¹³. (Ил. 1) Его взгляды на этот предмет коренным образом отличались от взглядов С.Г. Строганова и Ф.И. Буслаева. Более того, русское издание книги Виолле-ле-Дюка было осуществлено именно благодаря инициативе Бутовского (книга вышла в издательстве Музея Строгановского училища), который явился и главным апологетом французского исследователя, отстаивавшим достоинства его труда¹⁴. Книга Виолле-ле-Дюка важна для Бутовского прежде всего тем, что в ней «самостоятельность нашего искусства была впервые систематически доказана и торжественно провозглашена»¹⁵, пусть даже ценой преувеличения той значимости, которую имели в древнерусском искусстве восточные влияния. Будучи приверженцем европейского пути развития России, Бутовский желает видеть её полноправной участницей европейской культурной и экономической жизни, что достижимо лишь через утверждение самобытного характера отечественного искусства, его специфического генезиса. Радея о будущем русской художественной промышленности, Бутовский пишет: «Наши фабрики и ремёсла не могут поддерживаться только чужими моделями и рисунками да копиями с чужих произведений: это вечное заимствование составляет нашу слабость и являет резкую противоположность с нашими техническими успехами»¹⁶. Характеризуя деятельность Строгановского училища по собиранию образцов древнерусского орнаментального искусства (в слепках и факсимильных копиях), он подчёркивает, что в этой коллекции «содержится богатая руда для наших мастеров по части орнамента, формы и рисунка»¹⁷. Поэтому Бутовский не мог согласиться с Буслаевым и Строгановым в их утверждении, что древнерусское искусство являлось провинциальной версией искусства Запада. Неприятие этой идеи побуждало Бутовского, в частности, заметить, что мнение С.Г. Строганова и А.С. Уварова¹⁸ о романском характере владими́ро-суздальских рельефов является не более чем «предположением»¹⁹, т. е. подлежит сомнению и обсуждению наравне с гипотезой Виолле-ле-Дюка об их восточных истоках.



Ил. 1. Титульный лист книги В.И. Бутовского «Русское искусство и мнения о нем Э. Виолле-ле-Дюка – французского ученого-архитектора – и Ф.И. Буслаева – русского ученого-археолога (М., 1879)

Теоретическая и практическая деятельность В.И. Бутовского определила приоритеты дальнейшего развития Строгановского училища как одного из центров распространения национально-самобытного стиля декоративного искусства. И хотя главным направлением исторических изысканий в училище стало изучение и собирание образцов орнаментации, пригодных для использования в современном художественно-промышленном производстве,

понимание того, что декоративные предметы существуют в определённой стилиевой среде, с неизбежностью вызывало интерес Бутовского и его последователей к архитектуре, – в частности, архитектуре древнерусской.

После недолгого директорства А.П. Оленина²⁰ во главе училища встал **Фёдор Фёдорович Львов** (1820–1895), при котором начался процесс интенсивной модернизации учебного заведения и обновления педагогических кадров²¹. В период историзма от художника требовалась большая профессиональная эрудиция, владение палитрой исторических стилей, наиболее компетентными в которых были профессиональные архитекторы.

В 1889 г. Львов пригласил молодого преподавателя Училища живописи, ваяния и зодчества академика архитектуры **Сергея Устиновича Соловьёва** (1859–1912) для подготовки принципиально нового для училища курса «История орнаментальных стилей»²². (Ил. 2) Являясь выдающимся орнаменталистом и знатоком классической архитектуры²³, Соловьёв был увлечён русскими древностями, с которыми имел возможность познакомиться в ходе пенсионерской поездки по историческим городам Средней России (Владимир, Ярославль, Ростов и т. д.)²⁴. В качестве члена Комиссии по сохранению древних памятников Императорского Московского археологического общества (ИМАО) он произвёл многочисленные обследования исторических построек в Москве и за её пределами. В докладах, сделанных Соловьёвым по результатам этих экспедиций, фигурируют, в основном, шедевры, значительные как с исторической, так и с художественной точки зрения: Успенский и Архангельский соборы Московского Кремля, собор Покрова на Рву, Новоспасский, Чудов, Донской монастыри и Китайгородская стена, не сохранившаяся церковь Николы Большой Крест на Ильинке, церковь Николы Мокрого в Ярославле, храм Владимирской Божьей Матери в Переяславле-Залесском и церковь Зосимы и Савватия в Троице-Сергиевой Лавре. Все эти обследования имели целью оценить сохранность объекта и выяснить, нуждается ли он в срочной реставрации.



Ил. 2. С.У. Соловьев (сидит слева) и Д.П. Сухов (сидит справа) среди коллег. Фото нач. XX в. Фотоархив С.В. Золотарева

Без сомнения, наиболее крупной реставрационной акцией С.У. Соловьёва стало возвращение изначального облика Покровскому собору на Красной площади, известному как храм Василия Блаженного. Работы были начаты по причине ветхости некоторых сводов собора в 1892 г. под руководством А.М. Павлинова – видного архитектора-реставратора и археолога, автора первого обобщающего труда по истории русского зодчества²⁵. После кончины Павлинова в 1897 г. во главе реставрации встал Соловьёв, который проявил себя не только как специалист-архитектор, но и как глубокий знаток русского искусства XVII в., щедро применявший эти знания в собственном творчестве – преимущественно в оформлении церковных интерьеров. Придерживаясь т. н. «иконографического» метода реставрации, предполагавшего непременно приведение памятника к единству стиля, Павлинов и Соловьёв избрали в качестве ориентиров изобразительные источники XVII в., признававшегося эпохой расцвета национальной художественной традиции, и тем самым «определили направление дальнейшего изучения и реставрации собора»²⁶. Тогда же был найден неповторимый и красочный образ этого памятника, ныне широко известный как в России, так и за рубежом. Значительное место в нём занимает полихромная изразцовая декорация шатра собора, восстановление которой производилось по проекту С.У. Соловьёва. С 1814 г. шатёр покрывала металлическая кровля, после демонтажа которой в 1890-х гг. обнаружались серьёзные утраты первоначального убранства. В фондах Государственного научно-исследовательского Музея архитектуры им. А.В. Щусева хранятся чертежи развёртки шатра с указанием утраченных и подлежащих замене деталей. Новые изразцы изготавливались в керамической мастерской Строгановского училища²⁷.

Вслед за С.У. Соловьёвым в 1892 г. штат преподавателей пополнил выпускник архитектурного отделения МУЖВЗ **Дмитрий Петрович Сухов** (1867–1958), бывший помощником Соловьёва во время реконструкции комплекса Строгановского училища на Рождественке, осуществлённой в 1890–1892 гг.²⁸. Именно Д.П. Сухов ввёл в практику изучения «Истории стилей» новый для училища метод архитектурных обмеров предметов из Художественно-промышленного музея²⁹. Как и С.У. Соловьёв, он являлся деятельным членом Комиссии ИМАО и опубликовал в сборниках трудов общества ряд очерков, посвящённых как знаменитым, так и малоизвестным памятникам архитектурной старины³⁰. Полной реализации научный и реставраторский талант Д.П. Сухова достиг уже в послереволюционные годы, когда он приобрёл репутацию одного из корифеев отечественной архитектурной реставрации. В течение нескольких десятилетий без его участия не обходилась практически ни одна крупная реставрационная акция, делом же всей жизни мастера стало исследование и реставрация собора Покрова на Рву, которой он руководил с 1921 по 1949 г.

В 1896 г. директором Строгановского училища становится **Николай Васильевич Глоба** (1859–1941), давший учебному заведению ясную стратегию развития, которая позволила в скором времени достичь немалых успехов как в педагогической, так и художественной сфере. На должности преподавателей композиции приглашаются ведущие московские архитекторы того времени – Ф.О. Шехтель и Л.Н. Кекушев, а преподавателями «Истории стилей» (на место покинувшего училище в 1898 г. С.У. Соловьёва) – **Николай Сильвестрович Курдюков** (1868–1941), **Леонид Михайлович Браиловский** (1867–1937) и **Станислав Владиславович Ноаковский** (1867–1928). Все трое – дипломированные архитекторы, однокашники по учёбе в Академии. Они представляли новое поколение людей искусства, для которых не существовало узких рамок цеховой принадлежности. Их культурные пристрастия могли различаться, но в яркости индивидуального кредо и смелости творческих поисков они были схожи. (Ил. 3)

Н.С. Курдюков успешно совмещал преподавание в Строгановском училище и УЖВЗ с архитектурной практикой, деятельным членством в Московском Архитектурном обществе

(был бессменным редактором Ежегодника МАО³¹) и увлечением историей архитектуры, которую читал в обоих училищах. Историко-архитектурные занятия, впрочем, не ограничивались для него чтением лекций и обычными для участников Комиссии ИМАО обследованиями древних памятников³². Н.С. Курдюков, владевший несколькими иностранными языками, стал первым переводчиком на русский язык знаменитого труда О. Шуази, который вышел двумя томами в 1906 и 1908 г. Научную ценность представляют и написанные Н.С. Курдюковым на основе собственных лекций «Популярные очерки по истории архитектуры», освещающие основные эпохи становления европейского зодчества³³.



Ил. 3. Л.М. Браиловский. Росписи церкви Иоанна Богослова в Ростове Великом. 1890-е гг. Бум., акв. Журнал «Строитель», 1905

Л.М. Браиловский в полной мере воплощал собой тип архитектора-художника Серебряного века: выпускник ИАХ, он затем учился живописи в Париже и Риме. По возвращении в Россию Браиловский становится «бумажным архитектором», «изображая те архитектурные мотивы, которые так трудно практически провести в русской жизни»³⁴. С конца 1900-х гг. его увлекает сценография и декорация интерьеров³⁵. Собственно строительная деятельность не занимала большого места в его творчестве, хотя его архитектурные произведения малых форм (в частности, надгробный памятник А.П. Чехову в Москве) выполнены с большим изяществом и вкусом, свойственным лучшим представителям стиля модерн. Однако известность Браиловскому принесли акварели с изображением памятников архитектуры и русских древностей, для которых он отбирал преимущественно те, в которых «особенно ярко выступает свободное художественное творчество, столь же блестящее и свежее, как и во многих образцах нового стиля»³⁶. Сегодня эти работы представляют бесценный художественный и

документальный материал для исследователей отечественного искусства, наряду с фотографиями И.Ф. Борщевского, И.Я. Билибина, И.Э. Грабаря, В.А. Плотникова и др. (Ил. 4).



Ил. 4. С.В. Ноаковский. Фото нач. XX в. ГНИМА



Ил. 5. Ф.Ф. Горностаев. Фото нач. XX в. ГИМ ОПИ

Являясь горячим приверженцем русского стиля, Н.В. Глоба приложил все силы к тому, чтобы поиски национально-выразительных форм обрели в Строгановском училище твёрдую научную основу. По Уставу 1902 г. в училище вводится преподавание «Истории искусств» как отдельной дисциплины³⁷, преподавателем которой стал С.В. Ноаковский, параллельно преподававший архитектуру в МУЖВЗ, а в Строгановском училище состоявший также в должности хранителя музея и библиотеки³⁸. Практически все авторы воспоминаний, касающихся жизни Строгановского училища в начале XX в., подчёркивали незаурядный педагогический талант Ноаковского, который сопровождал свои лекции быстрыми, но удивительно точными и подробными рисунками, которые выполнял мелом на доске. Ноаковский был одним из крупнейших в русском искусстве мастеров архитектурного рисунка. Его работы в этом жанре, вопреки сложившемуся стереотипу, нельзя отнести к архитектурным фантазиям: произвольно сочинённой в них была лишь общая композиция, но в передаче характера элементов, её составляющих, мастер всегда оказывался очень точен³⁹. Подобно Брайловскому, он представлял особый тип художника-исследователя, несхожий с привычным для XIX столетия образом академического учёного или энтузиаста-археолога. История искусства в этом случае воспринималась не как череда последовательно сменяющих друг друга

иконографических приёмов, но как совокупность художественных переживаний, сокровищница красоты, являющейся источником для современного творчества⁴⁰.

Особое внимание уделялось преподаванию истории отечественного искусства и архитектуры.

Для этого в училище был приглашён **Фёдор Фёдорович Горностаев** (1867–1915) – архитектор, реставратор и один из крупнейших в начале XX в. историков русского зодчества, впоследствии соавтор знаменитой «Истории русского искусства» И.Э. Грабаря⁴¹. (Ил. 5) Именно здесь была окончательно сформулирована теория происхождения каменного шатрового храма от деревянного зодчества⁴², сохранявшая актуальность вплоть до выхода в свет известной монографии М.А. Ильина⁴³. Несмотря на то, что за прошедшие десятилетия были пересмотрены отдельные датировки и гипотезы, разделы этого труда, написанные Горностаевым, и сегодня относятся к разряду фундаментальных работ в историографии древнерусского зодчества. Перу этого исследователя принадлежит значительный корпус публикаций, охватывающих проблематику как допетровской, так и послепетровской истории русского искусства⁴⁴.



Ил. 6. Н.Н. Соболев. Фото 1890-х гг. Музей МГХПА им. С.Г. Строганова

В отличие от всех выше рассмотренных персоналий, для которых преподавание в Строгановском училище было лишь аспектом многогранной культурной деятельности или эпизодом творческой биографии, **Николай Николаевич Соболев** (1874–1966) сам являлся выпускником Строгановского училища, и вся его жизнь так или иначе была связана с этим учебным заведением⁴⁵. Увлечение русскими древностями, обычное для художников его поколения, началось у Н.Н. Соболева в начале 1890-х гг., когда он совершил поездку в Ярославль, Ростов Великий и Углич с целью зарисовки орнаментов. Впоследствии, уже будучи преподавателем и членом учебного комитета Строгановского училища, он с успехом заканчивает Археологический институт и пишет диссертацию о древнерусских художественных тканях⁴⁶. (Ил. 6) В ходе работы Соболева в ИМАО в поле его зрения оказываются и некоторые архитектурные памятники, которым исследователь посвятил ряд публикаций⁴⁷. Как и в случае с Д.П. Суховым, с наибольшей полнотой архитектуроведческий талант Н.Н. Соболева проявился в послереволюционные годы, когда им был опубликован ряд работ, в том числе посвящённых истории древнерусского зодчества⁴⁸.

Резюмируя, следует подчеркнуть, что на протяжении второй половины XIX и начала XX в. Строгановское училище принимало непосредственное участие в художественной и научной жизни Российской империи. Основатель Рисовальной школы граф С.Г. Строганов, первый директор преобразованного училища

В.И. Бутовский, а также многие преподаватели, пришедшие в училище на рубеже столетий, являлись видными теоретиками искусства и исследователями отечественной архитектуры. Разумеется, было бы преувеличением утверждать, что в Строгановском училище к началу XX в. сложилась и существовала самостоятельная научная школа. Однако предпосылки для этого, безусловно, имелись, и главной из них была та атмосфера увлечённости прошлым русского искусства, которую принесли в стены училища профессиональные архитекторы и археологи, приглашённые Ф.Ф. Львовым и Н.В. Глобой в качестве преподавателей. Доказательством вышесказанному может служить судьба и деятельность Н.Н. Соболева – одного из корифеев отечественного искусствоведения и архитектуроведения, который сформировался как художник и учёный именно в стенах дореволюционного Строгановского училища.

Примечания

¹ См.: *Тартвиг А.Ф.* Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, учрежденная в 1825 г. графом С.Г. Строгановым: Ее возникновение и развитие до 1860 г. М., 1901.

² В 1839–1841 гг. Ф.И. Буслаев сопровождал семью С.Г. Строганова в поездке по Италии в качестве домашнего учителя сыновей графа.

³ *Вздорнов Г.И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986. С. 89.

⁴ *Строганов С.Г.* Дмитриевский собор (на Клязьме), сооружён 1197 года. М., 1849. С. 2.

⁵ *Татищев В.Н.* История российская. Т. 3. М., 1964. С. 295.

⁶ Подробнее см.: *Иоаннисян О.* Ломбардские зодчие на Руси. «Русская романика» XII века // Пинакотека, № 16–17. С. 11–19.

⁷ *Виолле-ле-Дюк Э.* Русское искусство. Его источники, его составные элементы, его высшее развитие, его будущность / Пер. Н.В. Султанова. М., 1879.

⁸ См.: *Славина Т.А.* Исследователи русского зодчества. Русская архитектурно историческая наука XVIII – начала XX века. М., 1983; *Кириченко Е.И.* Архитектурные теории XIX века в России. М., 1986.

⁹ *Буслаев Ф.И.* Русское искусство в оценке французского учёного // Критическое обозрение, 1879. № 2, 5.

¹⁰ *Султанов Н.В.* Русское зодчество в западной оценке // Зодчий, 1880. № 1, 2, 12.

¹¹ *Виолле-ле-Дюк Э.* Русское искусство... С. 76, 82.

¹² [*Строганов С.Г.*] Русское искусство Е. Виолле-ле-Дюк и архитектура в России от X-го по XVIII век. СПб., 1878.

¹³ См.: *Кириченко Е.И.* Архитектурные теории XIX века в России. М., 1986. С. 236–240.

¹⁴ В. И. Бутовского с Э. Виолле-ле-Дюком связывала переписка. Именно на материал, присланный Виктором Ивановичем, опирался французский автор, не имея возможности лично познакомиться с памятниками древнерусского искусства.

¹⁵ *Бутовский В.И.* Русское искусство и мнения о нём Е. Виолле-ле-Дюка, французского учёного архитектора, и Ф.И. Буслаева, русского учёного археолога. М., 1879. Предисловие, с. II.

¹⁶ *Бутовский В.И.* О приложении эстетического образования к промышленности в Европе и в России в особенности. СПб., 1870. С. 9, 36.

¹⁷ Там же. С. 47.

¹⁸ *Уваров А.С.* Взгляд на архитектуру XII века в Суздальском княжестве // Труды I Археологического съезда. 1869. Т. I. М., 1871.

¹⁹ *Бутовский В.И.* Русское искусство и мнения о нём... С. 27.

²⁰ Алексей Петрович Оленин (1833 – не ранее 1887) являлся директором Строгановского училища с 1881 по 1885 г. Будучи внуком Президента Императорской Академии художеств А.Н. Оленина, в управлении училищем он пытался руководствоваться академической системой, игнорируя художественно-промышленный профиль заведения и связанную с этим специфику Строгановского образования.

²¹ Подробнее о кадровой политике Ф.Ф. Львова см.: *Шульгина Е.И., Пронина И.А.* История Строгановского училища. 1825–1918. М., 2002. С. 121–126.

²² Курс читался с 1892 г., согласно принятому тогда же Уставу училища. См.: *Шульгина Е.И., Пронина И.А.* История Строгановского училища. 1825–1918. М., 2002. С. 260, 270, прим. 2.

²³ С. У. Соловьёв выступил автором очерка-приложения к учебному пособию, выпущенному Строгановским училищем: *Соловьёв С.У.* Краткие сведения об ордерах по системе Виньоля // Краткие очерки орнаментальных стилей по Овен-Джонсу, Расине, Де-Комону, Перро и Шипье и пр./ Под ред. Ф.Ф. Львова. М., 1889.

²⁴ Подробнее см.: *Печёнкин И.Е.* Зодчий Сергей Соловьёв: Жизнь и творческое наследие. М., 2010.

²⁵ *Павлинов А.М.* История русской архитектуры. М., 1894.

²⁶ *Баталов А.Л., Успенская Л.С.* Собор Покрова на Рву (Храм Василия Блаженного). М., 2006. С. 56.

²⁷ *Соловьёв С.У.* О реставрации Покровского Василия Блаженного собора // Древности. Труды Комиссии по сохранению древних памятников Императорского Московского археологического общества. Т. XVIII. М., 1901. С. 194.

²⁸ *Иванова-Везн Л.И., Печенкин И.Е.* Реконструкция комплекса зданий Строгановского училища в 1890–1892 годах (архитектор С.У. Соловьёв) // *Архитектурное наследство*. Вып. 53. М., 2010.

²⁹ *Любомирова Е.Е., Аверина Е.С.* Очерк становления и развития Строгановского училища (1825–1917) // *Московская школа дизайна. Опыт подготовки специалистов в МВХПУ (б. Строгановское)*. М., 1991. С. 14.

³⁰ В частности: *Сухов Д.П.* Красногивский монастырь и церкви в с. Нижних Ландех Горо-ховецкого уезда Владимирской губернии // *Древности. Труды Комиссии по сохранению древних памятников Императорского Московского археологического общества*. Т. IV. М., 1909; *Сухов Д.П.* Церковь св. Василия Великого с приделом прей. Евфимия Суздальского близ с. Мячкова Гороховецкого уезда Владимирской губернии // Там же; *Сухов Д.П.* Софийский кафедральный собор г. Вологды // Там же. Т. VI. М., 1915; и др.

³¹ *Кириченко Е.И.* Московское Архитектурное общество в истории русской культуры. 1867–1932. М., 2007. С. 211.

³² *Курдюков Н.С.* Сообщение об осмотре церкви Трёх святителей у Красных ворот в Москве // *Древности. Труды Комиссии по сохранению древних памятников Императорского Московского археологического общества*. М., 1901. Т. XIX, в. 2; *Курдюков Н.С.* Доклад об осмотре Троицкого моста // Там же. М., 1904. Т. XX, в. 1; *Курдюков Н.С.* Доклад об открытии стенной живописи в галерее верхнего храма в церкви св. Николая в Столпах // Там же. М., 1909. Т. XXII, в. 1; и др.

³³ *Курдюков Н.* Популярныe очерки по истории архитектуры. Рим. М., 1906; Греция. М., 1907; Византия. М., 1909.

³⁴ *Новицкий А. Л.М.* Браиловский и его произведения // *Строитель*, 1905. № 9. С. 323–324.

³⁵ *Нащокина М.В.* Сто архитекторов московского модерна. М., 2000. С. 49.

³⁶ *Новицкий А. Л.М.* Браиловский и его произведения... С. 328.

³⁷ *Шульгина Е.Н., Пронина И.А.* История Строгановского училища. 1825–1918. М., 2002. С. 270, прим. 2.

³⁸ Там же. С. 137–138.

³⁹ *Никитина Т.* «Архитектурные портреты» Станислава Ноаковского // *Пинакотека*. № 20–21. С. 166.

⁴⁰ Ср. слова Н.К. Рериха: «Мы выучили пропись стилей <...> Посмотрим не скучным взором археолога, а тёплым взглядом любви и восторга...» (*Рерих Н.К.* Сочинения. М., 1914. Кн. 1. С. 59–79).

⁴¹ *Горностаев Ф.Ф.* Деревянное зодчество русского севера // *Грабарь И.Э.* История русского искусства. М., 1909. Т. 1; *Горностаев Ф.Ф.* Деревянное зодчество Сибири // Там же; *Горностаев Ф.Ф.* Каменное зодчество эпохи расцвета Москвы // *Грабарь И.Э.* История русского искусства. М., б.г. Т. 2; *Горностаев Ф.Ф.* Барокко Москвы // Там же.

⁴² «Обилие в Москве деревянных церквей, и притом, вероятно, очень разнообразных форм, наводило на мысль воспользоваться той формой плана, которая присуща деревянному шатру и которая дала возможность прочно установить на свои стены кирпичный шатёр. Самой подходящей плановой формой оказался „крещатый сруб“. Им и воспользовался строитель первой каменной церкви Вознесения в селе Коломенском...» (*Горностаев Ф.Ф.* Каменное зодчество эпохи расцвета Москвы // *Грабарь И.Э.* История русского искусства. (Б.г.) Т. 2. С. 59). В целом же, тенденция усматривать истоки шатрового зодчества в народной деревянной архитектуре восходит к интеллектуалам второй половины XIX в. См.:

Забелин И.Е. Русское искусство. Черты самобытности в древнерусском зодчестве. М., 1900; *Кириченко Е.И.* Архитектурные теории XIX века в России. М., 1986.

⁴³ *Ильин М.А.* Русское шатровое зодчество. Памятники середины XVI века. М., 1980. О новейших предположениях на эту тему см.: *Баталов А.Л.* Ещё раз о происхождении шатра в русской архитектуре // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции. М., 2009.

⁴⁴ В частности: *Горностаев Ф.Ф.* Строительство графов Разумовских в Черниговщине. М., 1911; *Горностаев Ф.Ф.* Дворцы и церкви юга России. М., 1914; *Горностаев Ф.Ф.* Курский кафедральный собор // Древности. Труды Комиссии по сохранению древних памятников Императорского Московского археологического общества. М., 1909. Т. IV; *Горностаев Ф.Ф.* Доклад об осмотре совместно с З.И. Ивановым церкви села Измайлова // Древности. Труды Комиссии по сохранению древних памятников Императорского Московского археологического общества. М., 1904. Т. XX; *Горностаев Ф.Ф.* Очерк древнего зодчества Москвы // Путеводитель по Москве / Под ред. И.П. Машкова. М., 1913; и др.

⁴⁵ После 1917 г. И.И. Соболев преподавал во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе, образованном на базе расформированного Строгановского училища; позднее был профессором возобновлённой Строгановки – открытого в 1945 г. Московского высшего художественно-промышленного училища (б. Строгановского).

⁴⁶ *Соболев Н.Н.* Художественные ткани древней Руси. М., 1911.

⁴⁷ *Соболев Н.Н.* Церковь Благовещения близ Троицкой лавры // Древности. Труды Комиссии по сохранению древних памятников Императорского Московского археологического общества. М., 1912. Т. IV; *Соболев Н.Н.* Русский зодчий 15 века Василий Дмитриевич Ермолин // Старая Москва. М., 1914. Вып. 2; *Соболев Н.Н.* Церковь преподобной Марии Египетской в Московском Сретенском монастыре // Древности. Труды Комиссии по сохранению древних памятников Императорского Московского археологического общества. М., 1915. Т. VI; и др.

⁴⁸ *Соболев Н.Н.* Из истории исследований и реставрации Покровского собора (Храма Василия Блаженного в Москве) // Ежегодник Государственного исторического музея за 1960 г. М., 1962; *Соболев Н.Н.* Василий Блаженный (Покровский собор). М., 1949; *Соболев Н.Н.* Дерево в русском народном жилище // Академия архитектуры, 1940. № 3; и др.

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

Т.Л. Астраханцева



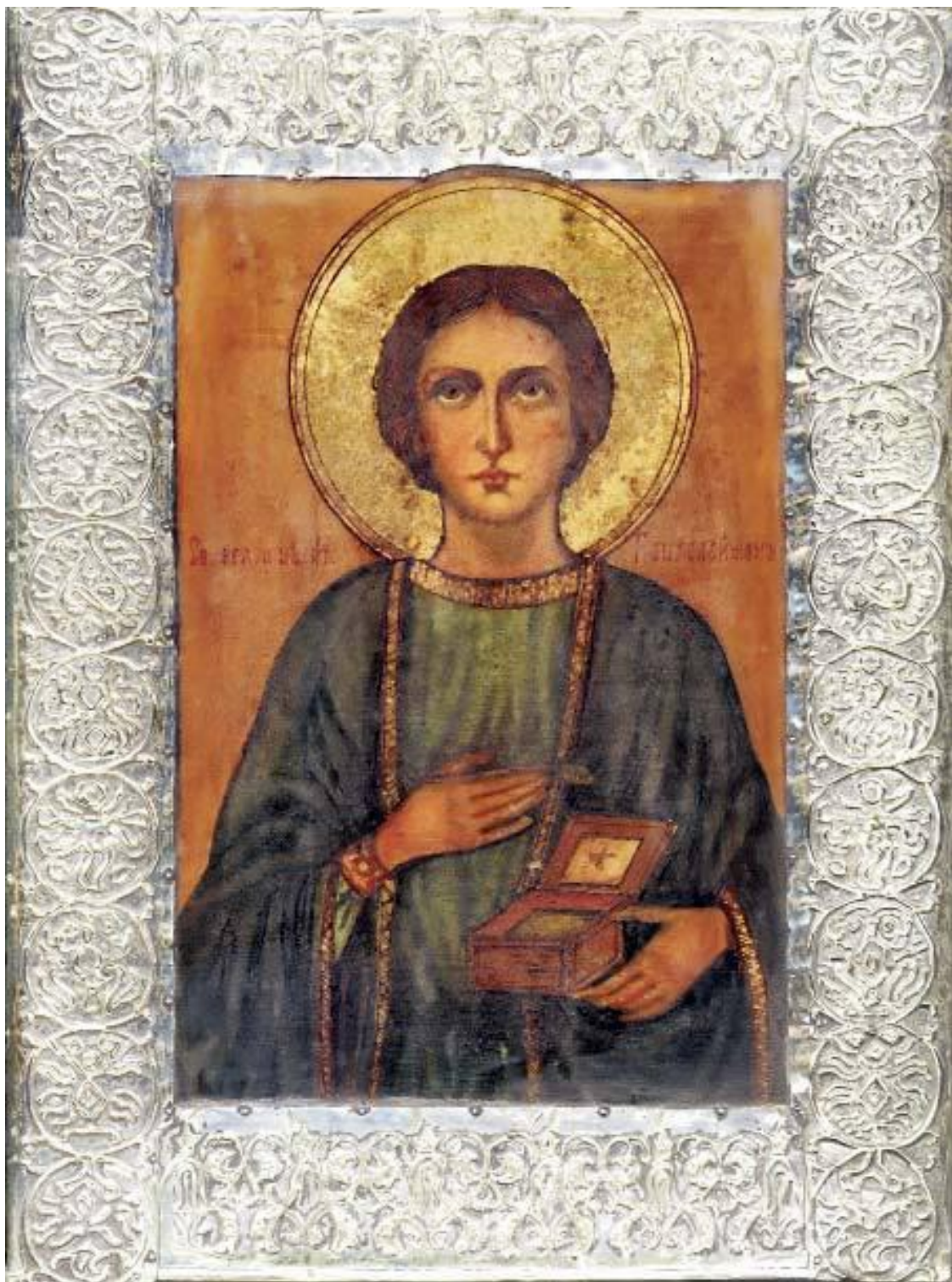
Портрет Н.В. Глобы кисти художника В.М. Брикульда (1924 г.р.). 2011. Х. м.



Н.В. Глоба (?). Архангел Михаил. Роспись.
Начало 1880-х. Кирилловская церковь. Киев. Фото автора. 2007.



Н. Глоба (?). Архангел Гавриил. Роспись.
Начало 1880-х. Кирилловская церковь. Киев. Фото автора. 2007.



Н. Глоба. Икона «Св. Пантелеймон».
1928. Храм Знамения на бул. Экзельманс. Париж. *Публикуется впервые.*



Здание, в котором располагался Русский художественно-промышленный институт. Париж, ул. Викторьена Сарду. Фото автора. 2008.



Рипида. Работа Н.В. Глобы и учеников Русского художественно-промышленного института. 1928. Храм Знамения Божией Матери. Париж.



Плащаница. Работа Н.В. Глобы и учеников Русского художественно-промышленного института. 1928. Храм Знамения Божией Матери Париж.

Публикуется впервые.



Н.В. Глоба. Оклады икон из иконостаса храма Знамения Божией Матери на бул. Экзельманс. 1928. Париж.

Иконы Д. Стеллецкого и княжны М. Львовой. Фото автора. 2008.



Н.В. Глоба. Оклады икон из иконостаса храма Знамения Божией Матери на бул. Экзельманс. Фрагмент.



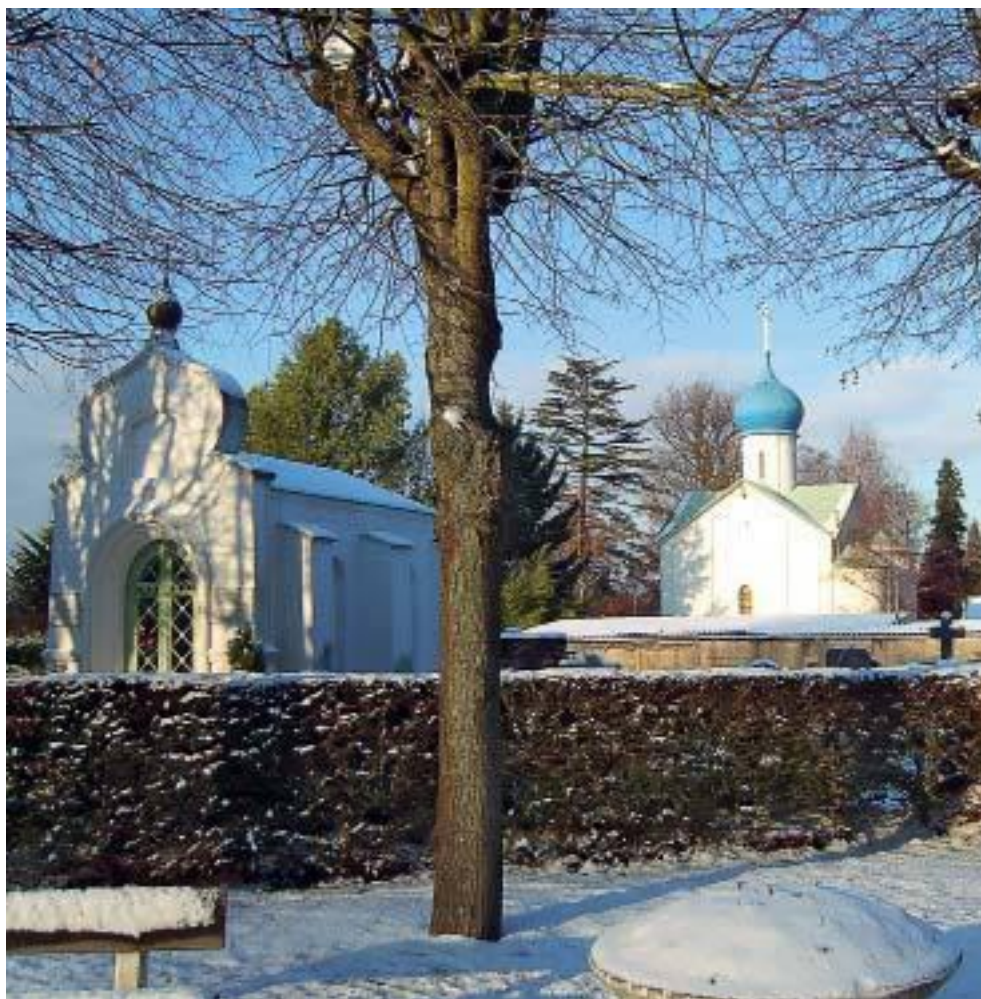
Н.В. Глоба. Оклады икон из иконостаса храма Знамения Божией Матери на бул. Экзельманс. Фрагмент.



Церковь прп. Серафима Саровского на ул. Лекурб. Париж. Фото автора.



Могила Н.В. Глобы



Русское кладбище в Сент-Женевьев-де-Буа 19 декабря 2009 года. Фото автора



Н.В. Султанов. Придворный храм святых первоверховных апостолов Петра и Павла в Петергофе. 1893–1905. Фото автора. 2009 г.



Н.В. Султанов. Интерьер придворного храма святых первоверховных апостолов Петра и Павла в Петергофе. 1893–1905. Фото автора. 2009 г.



Н.В. Султанов. Изразцовый иконостас главного алтаря Благовещенской церкви в усадьбе Новотомниково Тамбовской губернии, имении Министра Императорского Двора графа И.И. Воронцова-Дашкова. 1887–1889. Фото А.Г. Фоменко. 2007 г.



Н.В. Султанов. Изразцовый иконостас северного алтаря Благовещенской церкви в усадьбе Новотомниково Тамбовской губернии, имении Министра Императорского Двора графа И.И. Воронцова-Дашкова. 1887–1889. Фото А.Г. Фоменко. 2007 г.



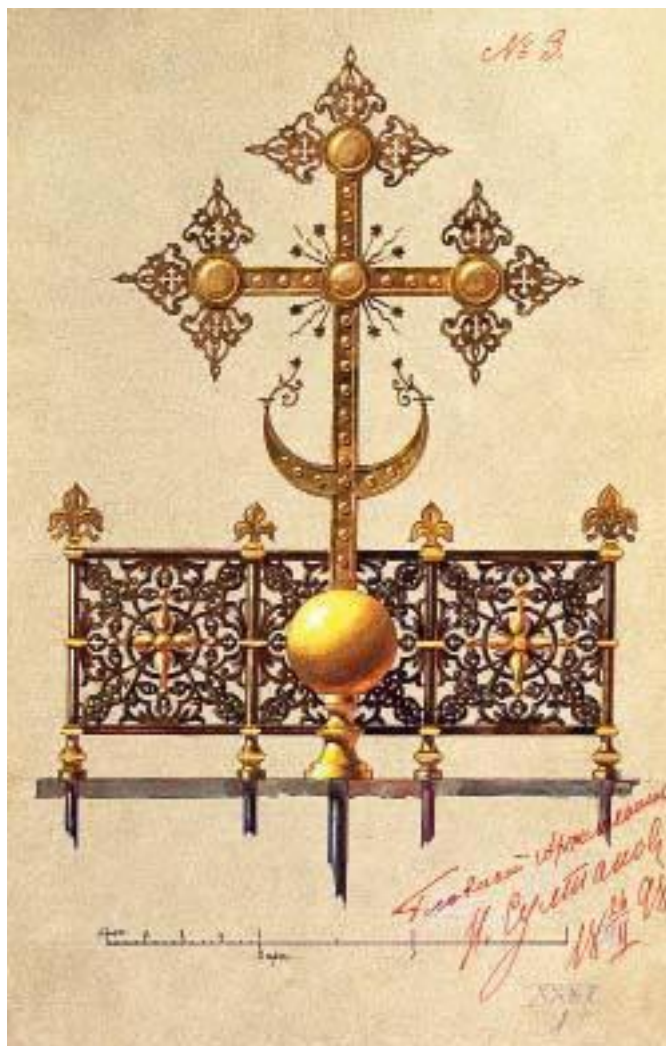
Н.В. Султанов. Изразцовый иконостас северного алтаря Благовещенской церкви в усадьбе Новотомниково Тамбовской губернии, имении Министра Императорского Двора графа И.И. Воронцова-Дашкова. 1887–1889. Фото А.Г. Фоменко. 2007 г. Фрагмент.



Н.В. Султанов. Изразцовый иконостас северного алтаря Благовещенской церкви в усадьбе Новотомниково Тамбовской губернии, имении Министра Императорского Двора графа И.И. Воронцова-Дашкова. 1887–1889. Фото А.Г. Фоменко. 2007 г. Капитель.



Л.М. Браиловский. Столовая в московском дворце князей Юсуповых. Бум., акв. 1898.
НИМ РАХ.



Н.В. Султанов. Проект креста над звонницей Петропавловского придворного храма в Петергофе. 16.02.1898. НИМРАХ.

Раздел 2

Н.В. Глоба и художественная жизнь русского зарубежья

Художественные сообщества русских эмигрантов в Париже в 1920–1930-х гг

А.В. Толстой

Структура русской диаспоры во французской столице была много сложнее, чем, например, в Берлине, где в 1920-е гг., особенно в первой их половине, было множество русских или смешанных немецко-русских институций и обществ, которые при этом были частью единого мира русского Берлина. В Париже 1920-х существовало несколько почти не пересекавшихся друг с другом «кругов» художников из России. Одни – те, что приехали недавно, в основном держались обособленно, предаваясь ностальгическим настроениям в кругу единомышленников. Другие, поселившиеся и уже адаптировавшиеся в Париже в течение нескольких предреволюционных лет, напротив, гораздо привычнее ощущали себя не в среде соотечественников, а в окружении многонациональной артистической богемы, формировавшей Парижскую школу. Однако включенность в художественную жизнь французской столицы вовсе не означала приверженности только новомодным течениям в изобразительном искусстве. И вновь прибывшие, и адаптировавшиеся художники придерживались самых разных творческих устремлений. Среди ностальгирующих по России недавних эмигрантов было немало радикальных новаторов, а среди тех, кто давно уже считал себя парижанином, многие были все еще склонны к переживаниям «на вечные русские темы». Другими словами, разделение русской артистической среды в Париже на «своих» и «чужих» или же на традиционалистов и новаторов вовсе не исчерпывает общей картины ее художественной жизни.

Обратимся к началу XX в. В первой половине 1900-х гг. русские художники начинают все чаще приезжать в Париж, более активно выставляться в парижских салонах. Правда, эти «точечные» появления, как и в прошлом десятилетии, не приносили особого успеха нашим соотечественникам. Редкие исключения подтверждали правило. Поэтому важным представлялось объединение «русских парижан» в новое сообщество, которое и было создано в 1903 г. под именем Русского артистического кружка (Union des Artistes Russes – Montparnasse)¹.

Кружок (а позже – «Союз») брал на себя заботы по поиску жилья и мастерских, содействовал поступлению приезжих соотечественников в художественные школы и помогал «пристраивать» их работы в салоны – Независимых, Марсова Поля, Елисейских Полей и Осеннего. Помещение на улице Бара, неподалеку от Люксембургского сада, предназначалось главным образом для выставок в пользу казны «Союза», а также для концертов, поэтических вечеров и разного рода собраний и публичных лекций. Однако все это происходило обычно по вечерам, а днем в достаточно обширном помещении, украшенном панно Бориса Матвеева на темы русского фольклора, все желающие могли рисовать и писать с живой модели.



Ил. 1. Афиша «Пушкинской выставки» в зале «Плейель». К 100-летию гибели поэта. 1937

Одной из первых выставочных инициатив «Союза» стала открывшаяся в мае 1904 г. в собственном помещении выставка русских вышивок из коллекции недавно скончавшейся Марии Якунчиковой, в том числе изготовленных профессиональными художницами. Размещенная в новом ателье «Союза» на бульваре Монпарнас выставка имела заметный резонанс и коммерческий успех (впрочем, задуманное регулярное проведение таких экспозиций в будущем в стенах «Союза» продолжения не получило)². (Ил. 1–2)

Общение участников «Союза» между собой и с французскими коллегами происходило не только в стенах основного ателье. Роль своего рода «профессиональных клубов» при «Союзе» играли встречи в просторной мастерской самой Елизаветы Кругликовой (на улице Буассонад, 17)³ и знаменитые «четверги» в ателье Макса Волошина (на бульваре Эдгара Кине). Там, во-первых, бывал весь русский Париж (в том числе Н. Досекин, А. Киселев, А. Якимченко, А. Шервашидзе, М. Сабашникова-Волошина, Н. Тархов и др.). Завсегдатаями встреч были и С. Дягилев, А. Бенуа, Д. Митрохин, С. Яремич, а также писатели, ученые и общественные деятели (например, К. Бальмонт, В. Брюсов, Вяч. Иванов, А. Толстой, Н. Минский, Н. Гумилев, В. Гофман, Г. Чулков, И. Боборыкин, Г. Плеханов, И. Кропоткин и др.). Выступления многих из них на собраниях «Союза» сделали последний не только очагом русской культуры во французской столице, но и своего рода «гуманитарным универ-

ситетом». Неудивительно, что многие впервые прибывшие в Париж русские начинали знакомство с культурной жизнью города именно с этих собраний и встреч, чему есть немало свидетельств современников⁴. Во-вторых, именно в эти ателье и на эти собрания – обычно при деятельном участии Макса Волошина – часто заглядывали многие французские критики, писатели, коллекционеры, интересовавшиеся Россией и ее культурой (например, критик Александр Мерсеро, поэт Рене Гиль, романист Ромен Роллан и др.⁵). В непринужденной, почти приватной атмосфере происходили диспуты и неформальные беседы – здесь в течение нескольких лет был чуть ли не главный очаг русско-французских не столько светских, сколько творческих культурных контактов. По мере роста авторитета нового сообщества парижских русских оно стало приглашать выставить свои новые работы в помещениях «Союза» таких видных мастеров, как Ф. Малявин, Н. Рерих, П. Трубецкой и др. Кругок имел даже специальный московский филиал⁶.



Ил. 2. Вид зала выставки художников Общества «Мир искусства» в Париже. Галерея La Voëtie. 1921

Как свидетельствуют современные публикации, в третий год своего существования «Кругок», ставший «Союзом русских художников – Монпарнас» вступил «при весьма благоприятных видах на будущее»: возросло число членов, успешно функционировали справочное бюро и библиотека. Все более регулярно проходили интересные встречи и вечера, в которых принимали участие русские и французские «культурные герои» – например, Анатоль Франс и Федор Шаляпин⁷.

Впрочем, после позитивного бурного и, казалось бы, успешного начала последовал кризис. У многих антимонархически настроенных и русских, и французских участников встреч и собраний негативную реакцию вызвал тот факт, что «Союз» получил значительную субсидию от русского правительства как раз на излете первой русской революции. Это привело к серьезным разногласиям между членами организации и принципиальному размежеванию по политическим мотивам⁸, что в свою очередь снизило престиж «Союза» и его привлекательность. Общество, просуществовавшее до 1908 г.⁹, бывшего авторитета уже не имело и постепенно оттеснялось на периферию русско-французских творческих связей.

В 1909 г. на улице Буассонад, 13 возникло еще одно объединение бывших соотечественников – Литературно-художественное общество. Одним из главных направлений его

деятельности стала организация собственных выставок. Хотя первая экспозиция вышла довольно сумбурной, вторая, в конце 1910 г., впервые собрала в одном выставочном пространстве экспрессивные и яркие работы молодых русских и французов. Об этом опыте весьма одобрительно отозвался в русскоязычной газете «Парижский листок» Яков Тугендхольд – будущий влиятельный критик и обозреватель «Аполлона». Впрочем, следующая выставка Литературно-художественного общества снова была традиционной — на ней можно было увидеть графику мирискуснического круга.

Время от времени в Париже возникали объединения вокруг тех или иных художественных школ. Самые известные из них – «Русская Академия» и «Академия Марии Васильевой», ставшие на рубеже 1900-х – 1910-х гг. настоящими клубами молодых, амбициозных и радикально настроенных художников, причем не только из России, но и других стран, мечтавших заявить во весь голос о своих авангардистских симпатиях именно в сердце Парижской школы – на Монпарнасе¹⁰. Поэтически-художественный салон на бульваре Распай, открытый Еленой Эттинген, которая прибыла в Париж в 1900-х гг. вместе со своим кузеном Сергеем Ястребцовым (взявшим псевдоним Серж Фера), стал еще одним местом общения молодых парижских художественных радикалов из разных стран. Многие из них сотрудничали в журнале «Парижские вечера» («Les Soirees de Paris», осн. в 1912), с 1914 г. издававшемся совместно Эттинген и Фера под главным редакторством Гийома Аполлинера¹¹, [см. цв. ил.]

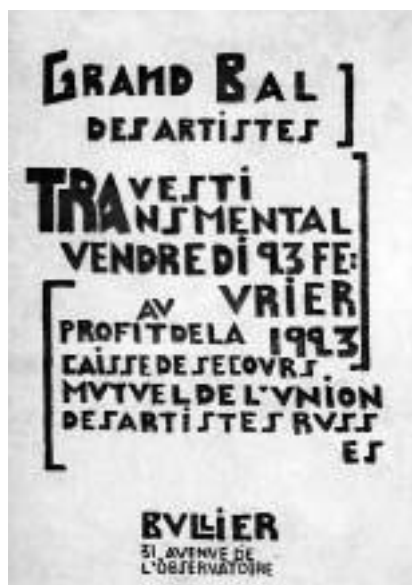
События Первой мировой войны и двух революций в России не могли не оказать влияния на само бытование русских художественных сообществ в Париже. Эти политические потрясения привели к возникновению легендарного феномена русской культурной, в том числе и художественной эмиграции, беспрецедентного по своему размаху и численности. Не только отдельные мастера, но и целые русские художественные общества практически в полном составе оказались вне России и обосновались преимущественно в Париже.

В июне 1921 г. в парижской галерее La Boetie открылась «Выставка произведений русских художников», организованная оказавшимися в эмиграции членами «Мира искусства»¹². (Ил. 3) В это время в России все еще оставались многие ведущие представители знаменитой петербургской группы (Александр Бенуа, Константин Сомов, Мстислав Добужинский, Борис Кустодиев). Некоторые из них оспаривали право организовывать выставки под вывеской «Мир искусства» у москвичей – Аристарха Лентулова, Александра Куприна, Роберта Фалька, Василия Рождественского и других бывших «бубнововалетцев»¹³.

В парижской выставке «Мир искусства» 1921 г. приняли участие в разное время состоявшие действительными членами общества Лев Бакст, Борис Григорьев, Александр Яковлев, Василий Шухаев, Сергей Судейкин, Георгий Лукомский, Савелий Сорин, Михаил Ларионов, Наталия Гончарова, Николай Ремизов (Ре-Ми), Адольф Мильман. Помимо этого, организаторам (председателем парижского общества был князь А. Шервашидзе, секретарем – Георгий Лукомский) удалось представить произведения Бориса Анисфельда, Дмитрия Стеллецкого и Николая Рериха, бывших в то время вне Франции, а также «заочно» представить по несколько работ Александра Бенуа, Сомова и Кустодиева. В качестве специальных приглашенных в экспозиции приняли участие также Серафим Судьбинин, Хана Орлова, Ладос Гудиашвили.

Работы, представленные в экспозиции, были созданы либо в самом начале парижского изгнания, либо вообще привезены из России, поэтому эмиграция, как драма, как судьба поколения, в них почти никак не отразилась. В эмигрантских кругах еще сильны были иллюзии скорого краха Советов и возвращения «на круги своя». Темы большинства художников остались прежними: жанровые сценки, в том числе в «исторических» одеяниях, пейзажи России или Европы, натюрморты, наконец, светские портреты и театральные эскизы. Очевидно, что в это время мирискусничество как художественное течение представляло

собой довольно герметичное и стабильное художественное явление, почти не соприкасавшееся с современными тенденциями в искусстве. В своих произведениях парижского периода художники этого круга обнаружили родство с неоклассическим движением, оживляя его приметами национального стиля в сюжете и особенно – в орнаментально-декоративных решениях книжных иллюстраций и театральных эскизов, в несколько вычурных композиционных решениях скульптур и живописных полотен. Некоторые работы, например, С. Судейкина, Д. Стеллецкого, С. Сорокина, С. Судьбинина, тяготели к своеобразной «экспортной» лубочности в «национальном» духе. [см. цв. ил.]



3. Афиша «Бала Травести-трансманталь» в зале «Бал Бюлье». 1923

При рассмотрении первой парижской выставки «Мира искусства» и необходимо обратить особое внимание на роль в освещении этого и других событий парижской художественной жизни русскоязычных литературно-художественных журналов, издававшихся эмигрантами. Ведь именно «Жар-птице», «Современным запискам», позже – «Числам», «Возрождению», «Последним новостям» и нескольким другим периодическим изданиям было суждено сыграть роль «объединителей» интеллектуальной части русской эмиграции. Оказавшись в изгнании, писатели, поэты, художники и критики попытались воссоздать в новых условиях привычные для них приметы жизни: литературные салоны с «журфиксами» (например, салон «Зеленая лампа» Зинаиды Гиппиус и Дмитрия Мережковского), выставки с привычными названиями, иллюстрированные литературные и художественные периодические издания, в которых публиковались репродукции работ художников эмиграции и рецензии на них, зачастую подписанные привычными, знакомыми еще по Москве и Петербургу, именами, [см. цв. ил.]

Общество «Мир искусства» воспринималось значительной частью творческой и «околохудожественной» эмиграции как хранитель лучших традиций культуры Серебряного века. Отсюда проистекала популярность этого объединения в русской парижской среде, не говоря уже о последующей популярности искусства подобной направленности в России в интеллектуальных кругах последней трети XX в., в свою очередь ностальгирующих по «России, которую мы потеряли». Отсюда же – сравнительный успех и относительное благополучие большинства мирискусников, равно как и творческий тупик, подстерегавший многих из них, – неизбежная консервация раз найденных приемов и тем.

Итак, художественно-литературная среда русского Серебряного века в Париже (так же как раньше в Праге и Берлине, но во Франции более последовательно и успешно) пыталась сохранить и воспроизвести дореволюционную конструкцию художественной жизни российских столиц, собрать под свои знамена максимальное число сторонников и представить себя в качестве продолжателей традиций всего русского искусства Нового времени. Прочитируем Андрея Левинсона: «...отрезанные от родной почвы русские стали беспочвенными и здесь. Теперь Россия – только в мечтах, но из осколков не составить душу. Нужно вобрать в себя то, что кажется чуждым здесь, и мы сможем обновиться сами»¹⁴.

В июне 1927 г. в галерее Bernheim-Jeune открылась вторая парижская экспозиция «Мира искусства»¹⁵. Помимо большинства экспонентов предыдущей выставки, в ней приняли участие переехавшие к тому времени из России Константин Коровин, Юрий Анненков, Мстислав Добужинский, Николай Милиоти, Дмитрий Бушей, а также Иван Билибин и Александра Щекатихина-Потоцкая (последние незадолго до этого перебрались во Францию из Египта). Экспонировались также работы Анны Остроумовой-Лебедевой и Бориса Кустодиева. Мартирос Сарьян и Евгений Лансере, временно работавшие в Париже, представили свои произведения вне каталога. Вместе с тем, бывшие тогда в Париже «коренные» мирискусники Сомов и Бенуа, а также Серебрякова не посчитали необходимым показывать свои новые произведения. Вероятно, они чувствовали, что более молодые соотечественники не только постепенно вытесняют их из-под привычной вывески, но и подменяют достаточно широкую, по выражению Бенуа, «гуманитарную утопию» несколько экспрессивно-утрированным вариантом неоакадемизма, приноровленного к вкусам парижской публики, – речь в первую очередь о Борисе Григорьеве, а также о Василии Шухаеве и Александре Яковлеве – их схожие по несколько холодноватой манере работы занимали заметную часть экспозиции, [см. цв. ил.]

Круг художников «Мира искусства», оказавшихся почти полностью в эмиграции, остро ощущал свое кровное родство с русской почвой. В письмах, которыми обменивались Бенуа, Сомов, Серебрякова и другие, в их переписке с родственниками и друзьями, оставшимися в России, то и дело проскальзывали ностальгические нотки. С интересом воспринимались все новости с родины, особенно те, что касались судьбы дорогих их сердцу памятников архитектуры, музеев, судеб общих знакомых. И вместе с тем то, что происходило в современном искусстве России – поиски конструктивистов и «производственников» и насаждение политизированного «реализма» – не могло не вызывать у них отторжения, хотя некоторые из этих мастеров охотно встречались с приезжавшими в короткие и длительные командировки коллегами из советской России.

Большинство художников «первой волны» эмиграции, принадлежавших к кругу «Мира искусства» и тяготевших к ретроспективизму и модерну, с трудом соотносили себя с космополитической парижской творческой средой. Лишь некоторые – как правило, те, кто до революции регулярно «наезжал в Париж», смогли найти себя в непривычных условиях. Русские художники мирискуснического круга поодиночке не так уж часто сотрудничали с парижскими галереями и магазинами – эта форма участия в художественной жизни была им не слишком привычна, и с большей охотой они показывались на «проверенных» ежегодных парижских салонах. Исключение составляли магазины и галереи, которые либо сами представляли эмигрантские круги (как, например, магазин Владимира Гиршмана, в прошлом известного московского коллекционера и мецената, героя одного из лучших портретов Валентина Серова), либо их владельцы симпатизировали русскому искусству и художникам из России (магазин S. Lesnick, галереи Jean Charpentier, Bernheim-Jeune, Charles-Augustes Gerard, Zak, La Boetie, La Renaissance, Barbazanges, Aux Quatre Chemins и некоторые другие), [см. цв. ил.]



4. Вход в ЗАЛ «Бал Бюлье». 1920-е годы

Примерно с середины 1920-х гг. в парижской литературно-художественной среде круга Серебряного века было принято отмечать Дни русской культуры и приурочивать их ко дню рождения Пушкина.

Подчеркнутый пиетет перед памятью о великом поэте Золотого века русской культуры со стороны адептов века Серебряного отнюдь не случаен. Ведь Пушкин и его творчество издавна было краеугольным камнем той традиции, в которой большинство деятелей «Мира искусства» черпали вдохновение, традиции, приверженность которой наиболее наглядно выражалась в доминировавшем в этом творческом сообществе культе Петербурга XVIII – первой половины XIX столетия. Отсюда – и иллюстрации к пушкинской поэзии и прозе, и сценография многочисленных музыкальных интерпретаций и драматических переложений трагедий, драм, сказок и юмористических сочинений Пушкина. (Ил. 4)

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.