

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское
учреждение
«Государственный институт искусствознания»

На правах рукописи

СЕРОВА Галина Юрьевна
РЕЛИГИОЗНЫЕ СЮЖЕТЫ НАТАЛИИ ГОНЧАРОВОЙ:
ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ И КУЛЬТУРНЫЕ
КОНТЕКСТЫ.

Специальность 17.00.04 –
Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Том I

Научный руководитель –
Бобринская Екатерина Александровна,
доктор искусствоведения

Москва
2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ТОМ I

ВВЕДЕНИЕ	5
ГЛАВА 1. РЕЛИГИОЗНЫЕ КОМПОЗИЦИИ. 1906 – 1911. ЖИВОПИСЬ	29
<i>Раздел 1. Религиозные сюжеты Гончаровой в связи с открытием древнерусского искусства</i>	29
<i>Раздел 2. Выставки с религиозными композициями Гончаровой. Художественная критика, диспуты, манифесты, брошюры</i>	49
<i>Раздел 3. Всёчество, принцип свободного копирования и фотография</i>	88
<i>Раздел 4. Обращение авангардных художников к искусству старообрядцев</i>	95
<i>Раздел 5. Религиозные композиции и их иконографические источники</i>	103
<i>Раздел 6. Свободно трактованная традиционность</i>	138
ГЛАВА 2. ГРАФИКА. БИБЛЕЙСКИЕ ЭСКИЗЫ. НОВЫЕ РУССКИЕ ЛУБКИ. ЭСКИЗЫ ИЛЛЮСТРАЦИЙ К АПОКАЛИПСИСУ И ЕВАНГЕЛИЮ. 1909-1920-е	140
<i>Раздел 1. Наброски к религиозным композициям, библейские эскизы. 1909–1911</i>	140
<i>Раздел 2. Новые русские лубки. 1912–1913</i>	147
<i>Раздел 3. Эскизы к оформлению Апокалипсиса. Эскизы иллюстраций к Евангелию (?). 1920-е</i>	163

ГЛАВА 3. «МИСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ ВОЙНЫ». 1914.....	171
<i>Раздел 1. История создания альбома.....</i>	171
<i>Раздел 2. Общая композиция.....</i>	175
<i>Раздел 3. Военная диспозиция.....</i>	177
<i>Раздел 4. Небесные видения.....</i>	181
<i>Раздел 5. Образы смерти. Надежда на воскресение и победу.....</i>	190
<i>Раздел 6. Заключение главы.....</i>	193
ГЛАВА 4. ХРАМОВЫЕ РОСПИСИ. ЭСКИЗЫ. НЕСОСТОЯВШИЕСЯ ПРОЕКТЫ. 1915–1960-е.	196
<i>Раздел 1. Храм Троицы в Кугурештах. Эскизы росписей. 1915.....</i>	196
<i>Раздел 2. Храмовое зодчество и проблемы декора храмов в России. 1900–1917.....</i>	207
<i>Раздел 3. Гончарова во Франции. Размышления об иконе. Эскизы к росписям часовни. 1920-е–1962.....</i>	242
<i>Раздел 4. Церковное искусство русской эмиграции в связи с творчеством Гончаровой. Перв. пол. XX в.....</i>	249
<i>Раздел 5. Росписи новых католических храмов во Франции в связи с творчеством Гончаровой. Перв. пол. XX в.....</i>	267
ГЛАВА 5. БАЛЕТ «ЛИТУРГИЯ». 1915	272
<i>Раздел 1. Эскизы Гончаровой. 1915. Пошуары. 1927.....</i>	272
<i>Раздел 2. История и особенности создания балета. Либретто и музыка.....</i>	275

Раздел 3. Хореографические и художественные идеи.	
Музейные диалоги.....	281
Раздел 4. Эскизы Гончаровой и их иконографические	
источники.....	287
Раздел 5. Балет «Литургия» в контексте возрождения	
жанра средневековой мистерии в России и Европе.	
Начало – перв. пол. XX века.....	299
Заклучение	334
Список литературы.....	349

ТОМ II

Приложение. Иллюстрации

ВВЕДЕНИЕ

Религиозные композиции Наталии Гончаровой созданы в период, который она сама обозначала как период «синтеза, кубизма и примитивный». В технике масляной живописи художница в 1906-1911 году написала более тридцати религиозных полотен, начиная с «Распятия» и наивной «Девы с младенцем на фоне сосулук» и закончив этот период грандиозными апокалиптическими полиптихами «Евангелисты», «Сбор винограда» и «Жатва». Задуманные как декларативные произведения неопримитивизма, религиозные композиции стали одной из вершин творчества Гончаровой.

Специфика религиозной живописи Наталии Гончаровой состоит в изобретенной художницей своеобразной живописной системе, которая позволяла ей смешивать и объединять в единое целое стили и направления разного времени и происхождения. Опираясь на открытия французских живописцев – П. Сезанна, П. Гогена, В. Ван Гога, А. Матисса, П. Пикассо – и называя себя новыми примитивистами, Михаил Ларионов и Наталия Гончарова искали источник вдохновения в произведениях низовой культуры, которыми в начале двадцатого столетия считались также старинные иконы, медное литье, изразцы, каменная и деревянная резьба и другие изделия церковно-художественной работы. Эти произведения в начале XX века исследовались как реликвии истории и церковного быта, так как не считались искусством¹. Не пытаясь прямо подражать образцам, перемешивая и пересоздавая их язык, Наталия Гончарова создавала картины на религиозные сюжеты, поражающие своей монументальностью и убедительностью. Свой метод она называла «свободно трактованной традиционностью».

Поиски национальных истоков в религиозных сюжетах и идеи «свободно трактованной традиционности» рождаются у неопримитивистов в годы

¹Лифшиц Л.И. Собрание древнерусской иконописи Государственной Третьяковской галереи. Сложение коллекции, история изучения // Древнерусское искусство X начала XV века. Т.1. М.: Красная площадь, 1995. С. 8.

религиозного возрождения в России, которое охватило всю церковную жизнь, культуру и так ярко проявилось в русской религиозной философии 1910-х годов. В Русской Церкви в это время появились новые образованные священники, обеспокоенные идеями просвещения, получила распространение более интенсивная евхаристическая жизнь с частым причащением, возрождались церковные хоры, проповедь, все настойчивее раздавались голоса, требующие церковных реформ и созыва Церковного Собора, который с одной стороны вернул бы Церкви традиции древнего благочестия и самостоятельности в лице избранного патриарха, а с другой стороны, ответил бы на все запросы современной церковной жизни. «Русская Церковь словно проснулась, – писал Н.М. Зёрнов, – внезапно закончился период искусственной двухвековой оцепенелости»² В этой обновляющейся церковной жизни деятельное участие принимала интеллигенция. В год первой авангардной выставки «Бубновый валет» (1911) С.Н. Булгаков издал свои этюды и исследования о природе общественных идеалов с точки зрения христианства под общим названием «Два града», а Н.А. Бердяев закончил свое первое большое сочинение «Философия свободы».

На фоне осознания актуальности древних традиций в современности одним из самых важных моментов религиозной жизни в России стал императорский указ 1905 года «Об укреплении начал веротерпимости», согласно которому прекращались гонения на старообрядцев и религиозные сектантские движения. Открывались старые и строились новые старообрядческие храмы, возобновилось богослужebное пение старинным знаменным распевом, иконные мастера начали реставрировать для храмов большие древние иконы и утварь. Годы первых авангардных выставок совпадают с «золотым веком» русского старообрядчества.

В эти же годы И.С. Остроухов, вдохновленный результатами расчистки старинных икон старообрядцами и старообрядческими иконными собраниями,

²Зёрнов Н.М. Русское религиозное возрождение XX века. М.:SAM & SAM, 2019. С. 58.

начинает собирать свою собственную коллекцию икон и доказывать общественности их художественную ценность. Пути неопримитивистов и пути коллекционеров древней иконописи пересекаются в 1913 году, когда в феврале в Москве открывается знаменитая первая большая выставка древнерусского искусства, параллельно с которой Ларионов организует первую выставку лубков, а затем осенью открывается большая персональная выставка Наталии Гончаровой, где представлены все ее религиозные произведения.

Многие авангардисты искали в иконах источник обновления художественного языка и связи с трансцендентным началом в искусстве. В. Кандинский пишет «Святого Георгия» и «Страшный суд», М. Веревкина и А. Лентулов «Распятие», П. Филонов «Святое семейство», а К. Малевич создает серию «Эскизы фресковой живописи», но только у Гончаровой, среди всех русских авангардистов, религиозные сюжеты складываются в определенную большую тему с особым отношением к живописному стилю и иконографическому канону.

Религиозные композиции Наталии Гончаровой близки религиозным работам немецких экспрессионистов. Обилие евангельских сюжетов (особенно у Э. Нольде и М. Бекмана), поиски национальных корней в средневековом искусстве, экспрессивный стиль, построенный на сочетаниях приемов кубизма, фовизма и примитивизма, упрощение и деформация формы и там, и там доведены до своего логического завершения³. Как пишет А.Г. Луканова «общее было в напористости, агрессивности стимулирования новых форм в искусстве,

³О религиозных работах немецких экспрессионистов: W. Schmied. Zeichen des Glaubens, Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in d. Kunst d. 20. Jahrhunderts. Electa-Klett-Cotta. German. 1980; Lehmann J. Religion und Expressionismus, Dissertation, Halle/Saale, 1964; Getlein F. and D. Christianity of Modern art. The Bruce Publishing company. USA. 1961; Kim K.-M. Die religiösen Gemälde von Emil Nolde: Ph.D. Heidelberg. 2006; Sieger W. B. The religious paintings of Emil Nolde, 1909-1912 : Ph.D. Illinois: Urbana-Champaign, 1998; Sieger, W. B. Emil Nolde's Biblical Paintings of 1909 // Zeitschrift Für Kunstgeschichte, 2010; Тарасова В.А. Религиозные сюжеты в творчестве Эмиля Нольде и его полиптих «Жизнь Христа» (1911–1912). Диплом. СПбГУ. 2018.

установлении художественской воли в преобразении реальности, в поисках выхода в преодолении индивидуализма»⁴.

Для Гончаровой религиозная тема была глубоко личной, об этом свидетельствуют личные записи, стихи и переписка художницы и еще больше, те проекты, в которых она участвовала: первая из авангардных художников она получила большой самостоятельный заказ на росписи храма, иллюстрировала Библию, работала над эскизами к балету «Литургия», художественные идеи которого легли в основу совершенно нового явления в культуре – хореографических интерпретаций евангельских сюжетов.

Религиозное творчество Наталии Гончаровой есть ее особый вклад в искусство русского авангарда, ее обращение к христианским сюжетам и темам было лишено одновременного увлечения теософскими воззрениями или восточной религиозностью, характерного для Кандинского, Малевича и других авангардистов. Оно подтверждало укорененность русского авангарда в национальной традиции и открывало новые возможности развития религиозных мотивов в живописи и церковного искусства XX века.

Актуальность избранной темы.

Актуальность изучения религиозного искусства Наталии Гончаровой вызвана потребностью в системном изучении русского авангарда. За последние десятилетия в искусствоведении проделана огромная работа по исследованию и осмыслению раннего периода его истории, много публикаций посвящено творчеству Гончаровой. Однако религиозное искусство авангардистов пока не стало предметом углубленного изучения, именно этот пласт искусства требует более пристального внимания. Исследований, посвященных религиозному искусству XX века также не много, большая их часть написана зарубежными

⁴Луканова А.Г. Гончарова и немецкий экспрессионизм. // Русское искусство. 2007. №3. С. 111.

Г.Г. Пospelов отмечает, что у Гончаровой по сравнению с немецкими экспрессионистами нет «тревоги по отношению к миру и страх перед его наступательным натиском». // Пospelов Г.Г. Бубновыи валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М.: Правда, 2008. С. 51

исследователями, работы Гончаровой упоминаются в них очень редко. Диссертация открывает новые перспективные области научных поисков: религиозное искусство художников русского авангарда и влияние авангардных художественных концепций на религиозное искусство XX столетия, в том числе на иконопись и оформление храмов.

Актуальность настоящего исследования обусловлена следующими факторами: необходимостью научно-обоснованной интерпретации религиозных произведений Гончаровой, отсутствием исследований круга иконографических источников, которыми пользовалась художница и обобщающих искусствоведческих публикаций, объясняющих программный характер обращения к религиозным сюжетам в контексте авангардного искусства и посвященных воздействию религиозного творчества Гончаровой на других художников XX века.

Степень научной разработанности темы.

О религиозных композициях Наталии Гончаровой высказывались многие критики 1900–1910-х годов в публикациях, посвященных выставкам «Бубновый валет», «Ослиный хвост», выставкам лубка и персональным выставкам Гончаровой. Особенно значимы на общем фоне замечания А. Бенуа, С. Городецкого, А. Ростиславова, наблюдавших за развитием творчества Гончаровой, которые отзываясь на ее религиозные сюжеты, рассуждали о состоянии религиозного искусства современности в целом. Например, А. Бенуа в 1909–1910 годы с трудом принимал огрубленные формы «византизма», которым по его мнению «грешили» авангардисты⁵, а в 1913 году он уже мечтал «...о целых соборах, которые украсились бы такой сияющей колерами живописью [Гончаровой]»⁶. С. Городецкий писал после выставки «Бубновый

⁵ Бенуа А. Художественные письма. «Салон» и школа Бакста // Речь. 1910. № 177. 1(14).05. С. 3. Цит по: Крусанов А.В. Русский авангард, 1907–1932: исторический обзор : в 3 т. Т. 1, кн.1. М. : Новое лит. обозрение, 2010. С. 212

⁶ Бенуа А. Дневник художника. // Речь. 1913. № 288. 21.10. С. 4. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн. 2. С. 41.

валет» в апреле 1911 года: «Область религиозной живописи в данный момент находится перед своим расцветом, ибо в обществе достаточно скопилось религиозной энергии, а художники нашли уже немало новых приемов, способных возратить нашу иконопись к древней ее силе и выразительности. Опыты Гончаровой – один из первых ростков»⁷. А. Ростиславов называл «циклы церковных картин Гончаровой» самыми интересными работами на ее персональных выставках и считал, что творчество художницы «впервые показывает пути преемственности и возвращений и утверждает совсем новые принципы и представления о красоте»⁸.

Первая монография-каталог, посвященная творчеству Наталии Гончаровой и Михаила Ларионова, появилась в 1913 году. Ее написал Илья Зданевич, друг и соратник художников, под псевдонимом Эли Эганбюри. Считается, что сочинялась она с непосредственным участием героев книги. Особое внимание в творчестве художницы здесь уделено религиозной теме, обобщенно перечислены основные источники ее религиозных композиций, озвучена идея влияния современной французской живописи, открывшей русской живописи новые возможности. Как пишет Илья Зданевич: «... побудителями явились французские живописцы конца века. Влияние их было велико ... разбудив силы русского художника, – оно дало ему недостающие знания и позволило понять великие достоинства произведений народных и допетровской эпохи, сделав, тем самым, возможным возврат к национальному мастерству... Искусство Наталии Гончаровой глубоко национально и синтетично. Поэтому так преображались французские влияния».⁹

Далее со второй половины 1910-х годов вплоть до 1989 года о религиозных работах Наталии Гончаровой, не было упоминаний в литературе

⁷ Городецкий С. Союз молодежи. // Русское слово. 1911. №86. 16(29).04. С. 6. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн.2. С. 311.

⁸ Ростиславов А. Сверкающий талант // Речь. 1914. № 80. 23.03. С. 3. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн. 2. С. 371

⁹ Эганбюри, Эли. (Зданевич И.) Наталия Гончарова. Михаил Ларионов. М.: Изд. Ц. Мюнстер. 1913. С. 11, 24.

на русском языке. Знаменитое эссе М.И. Цветаевой «Наталия Гончарова» 1929 года – счастливое исключение и не является научным текстом, однако до сих пор служит интереснейшим источником информации для всех исследователей искусства Гончаровой, так как построено на беседах поэта и художника. Религиозная тема в эссе, так же как и в монографии Эли Эганбюри, на которую опиралась Цветаева, звучит очень серьезно. В частности, именно в этом тексте сама Гончарова утверждает, что полиптихи «Жатва» и «Сбор винограда» идут от Апокалипсиса и что религиозные композиции тесно связаны с крестьянскими циклами.

В год смерти Наталии Гончаровой (1962) в Лондоне была издана книга «Великий эксперимент: Русское искусство 1863–1922», написанная Камиллой Грей¹⁰. Гончарова представлена в книге разными работами, однако и здесь религиозные сюжеты занимают существенное место. Автор застала в живых Ларионова и Гончарову, много общалась с ними в процессе работы над книгой. Интерес Гончаровой к иконописи, пишет Камилла Грей, развивался под влиянием деятельности абрамцевского кружка и мирискусников второго поколения – Билибина и Стеллецкого, увлеченных адаптациями русско-византийской традиции к современным живописным требованиям. Соответственно, первые религиозные работы Гончаровой Камилла Грей относит к 1905–1907, 1908–1909 годам, времени сотрудничества Гончаровой с выставками «Мира искусства», сообщая, что большинство из этих работ художница сама уничтожила. Талант орнаменталиста и умение использовать иконы как основу для создания авангардных живописных композиций Камилла Грей считает главным независимым вкладом Наталии Гончаровой в современное искусство¹¹.

¹⁰Gray C. The Great Experiment: Russian Art 1863–1932. London. 1962.

¹¹Gray C. The Russian Experiment in Art, 1863—1922 / Revised and enlarged edition by Marian Burleigh-Motley. London: Thames and Hudson, 2018. P. 100.

Мэри Шамот первая изучала непосредственно творчество Наталии Гончаровой. Исследовательница пишет, что несколько рисунков с иллюстрациями к Евангелию были подарены Гончаровой Ф. Марку, И. Стравинскому и Л. Мясину. В монографии рассказывается об изучении художницей иконных коллекций Остроухова и Рябушинского и о стремлении комбинировать старое и новое искусство в религиозных композициях, упоминается о нереализованном проекте росписи церкви на юге России. В книге даны указания на иконографические источники для эскизов к костюмам балета «Литургия». Благодаря М. Шамот мы знаем о желании русского художника Леонардо Бенатова, расписать вместе с Наталией Гончаровой часовню в его поместье под Парижем.

Целый ряд научных исследований, в которых произведения на религиозные темы Наталии Гончаровой рассматриваются в контексте проблем русского авангарда начала XX века, появляется с конца 1980-х годов. Н.А. Гурьянова, сравнивая военные графические циклы 1914 года Н. Гончаровой и О. Розановой в статье 1989 года, а затем в диссертации, писала о природе гончаровского творчества «тяготеющем к эпосу, христианскому мифу, синтезу и монументальности канонического искусства»¹². Гончарова «выбирает «эпос» войны, находит в истории богатейшую возможность мифотворчества». В этой статье прослежена связь литографий Гончаровой с живописью и графикой других авангардистов в военные годы, но особый акцент сделан на близости гравюр народными лубками и народными лубочными апокалипсисам. Свои исследования Н.А. Гурьянова продолжила в

¹²Гурьянова Н.А. Военные графические циклы Н. Гончаровой и О. Розановой // Панорама искусств. 1989. № 12. С. 63-88; Гурьянова Н.А. Творчество О.В. Розановой и проблемы развития русского художественного авангарда 1910-х годов: дис. ... кандидата искусствовед.: 17.00.00; 07.00.12 // МГУ им. М.В. Ломоносова. М., 1992.

статьях, посвященных переосмыслению традиций старообрядчества в творчестве Гончаровой и Ларионова¹³.

В монографии Г.Г. Пospelова «Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов» религиозные композиции Гончаровой исследуются в связи с основными задачами неопримитивистов¹⁴. Художницу, как пишет Пospelов, интересуют «архаические пласты примитивизма», не театральные лубки, а религиозные, широко распространенные в старой России, ее религиозные композиции исполнены «патетичной суровости», «настоящей дикости» или даже «истовости мироощущения»¹⁵. В монографии исследуются темы, волновавшие авангардистов круга Ларионова и Гончаровой: соотношение персонального искусства современности и имперсонального в древности и в народных примитивах, восточные и западные корни русской живописи; на Востоке в противовес Западу ищется «самобытность именно русского искусства, те качества, которые могли бы обособить Россию от Западной Европы» и одновременно соединить ее с европейскими художественными открытиями¹⁶.

Одной из важнейших для разработки избранной темы можно считать статью Джона Боулта «Православие и авангард. Сакральные изображения в работах Гончаровой, Малевича и их современников», в которой автор выявляет «фундаментальную, но невидимую связь между православием и авангардом», обращая особое внимание на альбом Гончаровой «Мистические образы войны», литографии которого, по мнению автора, подготовили работу

¹³Гурьянова Н.А. Традиции старообрядчества в контексте культурной памяти авангарда // Память как объект и инструмент искусствознания. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2016. С. 345-356; Gurianova N. Re-imagining the Old Faith: Larionov, Goncharova, and the Spiritual Traditions of Old Believers // Modernism and the Spiritual in Russian Art. Cambridge. 2017. P. 129-149.

¹⁴ Пospelов Г.Г. Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М.: Советский художник. 1990. (Переиздание - Г.Г. Пospelов. Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М.: Пинакотека, 2008.)

¹⁵ Пospelов Г.Г. 2008. Указ. соч. С. 42.

¹⁶Пospelов Г.Г. 2008. Указ. соч. С. 43.

художницы над эскизами к балету «Литургия». «Возможно, – пишет Джон Боулт, – работа над «Литургией» – наиболее захватывающее исследование православия авангардным художником»¹⁷.

В сборнике статей 1998 года «Русская живопись. Пробуждение памяти» Д.В. Сарабьянов продолжил мысль Д. Боулта. По мнению автора сборника проблема соотношения авангардного искусства с христианской традицией остается «одной из самых значительных и животрепещущих»¹⁸. «Осознанное стремление произвести некий акт национальной самоидентификации, прирасти к традиции», – сочетается у художников, как пишет Д.В. Сарабьянов, «с собственными религиозными исканиями, непосредственно выраженными в живописи Кандинского и Гончаровой, полотна которой, исполнены искренних чувств, религиозной одержимости и в общих чертах соответствуют христианской иконографии»¹⁹.

Статьи Д.В. Сарабьянова и А.Г. Лукановой в каталоге выставки Третьяковской галереи «Михаил Ларионов – Наталия Гончарова. Шедевры из парижского наследия»²⁰ продолжают исследование истоков авангарда в христианской традиции. Сарабьянов относит религиозные композиции Гончаровой 1910-1911 годов к высшей точке развития ее творчества, отмечает, что художница, делая намеренные отступления от традиционных образцов, проявляет хорошее знание иконографии и понимание выразительных особенностей иконы. Иконная стилистика Гончаровой не подражательна, она органично перерабатывается в соответствии с новыми представлениями о живописи; создается особый «иконный стиль» Гончаровой, который в

¹⁷ Bowlt J. Orthodoxy and the Avant-Garde. Sacred Images in the Work of Goncharova, Malevich and Their Contemporaries. Christianity and the Arts in Russia. Edited by M. Velimirovic and W. Brumfield. New York: Cambridge University Press, 1991. P. 145-149.

¹⁸ Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: Искусствознание, 1998. С. 297.

¹⁹ Там же.

²⁰ Михаил Ларионов – Наталия Гончарова: Шедевры из парижского наследия. Живопись: выставка. М.: ГТГ: RA, 1999.

основном совпадал с ее общим стилем 1910-х годов, считает Д.В. Сарабьянов²¹. Развернутые комментарии к религиозным циклам Н. Гончаровой дает в каталоге Луканова, находя прямые соответствия сюжетов полиптиха «Жатва» (1911) текстам Апокалипсиса и реконструируя композиционную логику полиптиха²².

Продолжая работать с наследием Гончаровой Луканова опубликовала ряд исследований, посвященных темам, связанным с религиозными композициями. Они рассматриваются с различных точек зрения: их систематизации²³; символистских тенденций²⁴; связи с живописью немецкого экспрессионизма²⁵; театра и идей театрализации жизни²⁶. Итогом подробных исследований стал специальный раздел «Религиозные композиции» в большой биографической монографии, посвященной творчеству Гончаровой²⁷. В книге собраны практически все имеющиеся в искусствоведческой литературе иконографические и стилистические наблюдения по поводу религиозных композиций Гончаровой. В этом самом полном и интересном на сегодняшний день тексте есть некоторые неточные иконографические описания и интерпретации, в связи с чем необходимость выявления иконографических источников, которыми пользовалась Гончарова, и их влияния на ее религиозную живопись становится еще более очевидной.

В серии сборников «Искусство авангарда 1910–1920-х годов» целый ряд

²¹ Сарабьянов Д.В. Многообразие, скрепленное индивидуальностью // Михаил Ларионов-Наталья Гончарова: Шедевры из парижского наследия. Живопись: выставка. М.: ГТГ: РА, 1999. С. 81-83.

²² Луканова А.Г. Религиозные сюжеты // Михаил Ларионов – Наталья Гончарова: Шедевры из парижского наследия. Живопись: выставка. М.: ГТГ: РА, 1999. С. 170-176

²³ Луканова А.Г. К вопросу об изучении наследия Н. Гончаровой и М. Ларионова. (Опыт систематизации) // Русский авангард 1910–1920-х годов в Европейском контексте. М: Наука, 2000. С. 293-298.

²⁴ Луканова А.Г. Символистские тенденции в творчестве М. Ларионова и Н. Гончаровой // Символизм в Авангарде. М.: Наука, 2003. С. 156-167.

²⁵ Луканова А.Г. Об экспрессионизме Натальи Гончаровой // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. М.: Наука, 2003. С. 185-197.

²⁶ Луканова А.Г. Гончарова и Евреинов. // Амазонки авангарда. М.: Наука, 2002. С. 125-133.

²⁷ Луканова А.Г. Наталья Гончарова. 1881–1962. М.: Искусство XXI века, 2017. С. 116-146.

публикаций затрагивают тему религиозного сознания русских авангардистов или посвящены конкретным религиозным произведениям Гончаровой. К таким работам относятся исследования символизма в авангарде Д.В. Сарабьянова, Н.Л. Адаскиной, А.Н. Иньшакова, В.С. Турчина²⁸; религиозного сознания русских художниц – амазонок авангарда А. Раев²⁹; проблем критики религиозных композиций Н. Гончаровой Дж. Шарп³⁰; взаимосвязи крестьянских циклов и религиозных композиций в универсальной картине мира Н. Гончаровой В.С. Турчина³¹; темы Апокалипсиса в живописи Н. Гончаровой Н. Мислер³²; выставки лубков, организованной М. Ларионовым Е.Б. Овсянниковой³³; альбома пошуаров Н. Гончаровой «Литургия» И.А. Шумановой³⁴; темы «Авангард и древнерусское искусство» О.А. Тарасенко³⁵.

²⁸ Сарабьянов Д.В. Символизм в авангарде. Некоторые аспекты проблемы // Символизм в авангарде. М.: Наука, 2003. С. 3-10.

Адаскина Н.Л. Символизм в творчестве художников авангарда // Символизм в авангарде. М.: Наука, 2003. С. 10-23.

Иньшаков А.Н. Между культурой и хаосом. Идеи русского символизма в контексте искусства авангарда // Символизм в Авангарде. М.: Наука, 2003. С. 34-51

Турчин В.С. «Другое искусство» при свете теософии // Символизм в авангарде. М.: Наука, 2003. С. 400-416.

²⁹ Раев Ада. Религиозное (под)сознание русских художниц и их зрителей. В поисках истоков феномена русской художницы // Амазонки авангарда. М.: Наука, 2004. С. 57-69

³⁰ Шарп Дж. А. К проблеме безобразного в искусстве Наталии Гончаровой // Н. Гончарова. М. Ларионов. Исследования и публикации. М.: Наука, 2003. С. 43-55.

³¹ Турчин В.С. Феминистский дискурс. Российское эхо // Амазонки авангарда. М.: Наука, 2004. С. 40-45.

³² Мислер Н. Апокалипсис и русское крестьянство. Мировая война в примитивистской живописи Наталии Гончаровой // Н.Гончарова. М.Ларионов. Исследования и публикации. М.: Наука, 2003. С. 31-43.

³³ Овсянникова Е.Б. Ларионов и Гончарова. Материалы архива Н.Д. Виноградова // Н. Гончарова. М. Ларионов. Исследования и публикации. М.: Наука, 2003. С. 55-88.

Овсянникова Е.Б. Ранние работы Н. Гончаровой в архиве Н.Д. Виноградова // Амазонки авангарда. М.: Наука, 2004. С. 155-175.

³⁴ Шуманова И.А. К вопросу о датировке альбома пошуаров Н. Гончаровой «Литургия» // Н. Гончарова. М. Ларионов. Исследования и публикации. М.: Наука, 2003. С. 132-142.

³⁵ Тарасенко О.А. Авангард и древнерусское искусство // Авангард 1910-1920-х годов. Взаимодействие искусств. М.: гос. ин-т искусствознания, 1998. С. 340-346.

В статье о балете «Литургия» Е.А. Илюхиной воссоздана история создания хореографической постановки и намечен круг иконографических источников для эскизов костюмов и декораций. Незученным остается культурный контекст, в котором возникла идея столь необычного балета, и есть необходимость уточнения иконографических источников к эскизам³⁶.

В 2002 году в Русском музее состоялась выставка «Наталья Гончарова. Годы в России», где были представлены станковые религиозные композиции, библейские эскизы и особое внимание было уделено литографическому альбому «Мистические образы войны» и его подготовительным рисункам³⁷. В основной статье каталога, написанной Е. Баснер, подчеркивается монументальный характер станковых религиозных композиций Гончаровой, тяготеющих к древнерусским фрескам³⁸.

Монография «Русский модернизм между Востоком и Западом: Наталья Гончарова и московский авангард, 1905–1914», написанная Джейн Эштон Шарп, представляет собою исследование соотношения восточных и западных истоков в авангардном искусстве³⁹. Религиозные композиции Гончаровой играли в постановке этого вопроса авангардистами определяющую роль. Развитием исследования Джейн Шарп стала масштабная выставка Третьяковской галереи 2013 года «Наталья Гончарова. Между Востоком и Западом»⁴⁰. На выставке максимально полно предстала религиозная тема в творчестве художницы: станковая религиозная живопись была выделена в самостоятельный подраздел экспозиции, собраны разрозненные ныне циклы

Тарасенко О.А. «Мозаичность» и «витражность» в свето-цветовой системе живописи русского и европейского авангарда // Русский авангард 1910-1920-х годов в европейском контексте. М.: Наука, 2000. С. 205-216.

³⁶ Илюхина Е.А. История создания балета «Литургия» // Третьяковские чтения 2010-2011. М.: ГТГ, 2011. С. 235-243.

³⁷ Штример Н.М. Мистические образы войны // Наталья Гончарова. Годы в России. СПб.: Palace Edition, 2002. С. 227-244.

³⁸ Наталья Гончарова: годы в России. СПб.: Palace Edition, 2002. С. 9-18.

³⁹ Sharp J. A. Russian Modernism between East and West. Natalia Goncharova and the Moscow Avant-Gard. Cambridge: Cambridge univ. press, 2006.

⁴⁰ Наталья Гончарова. Между Востоком и Западом. М.: ГТГ, 2013.

«Жатва» и «Сбор винограда»; зрители увидели графические библейские эскизы, житийные лубки, литографии «Мистические образы войны», эскизы к росписям храма, эскизы к балету «Литургия», эскизы иллюстраций Евангелия и Апокалипсиса конца 1920-х годов. Исследование С.В.Колузакова подтвердило реальность сведений о заказе Н. Гончаровой церковных росписей в храме св. Троицы в Кугурештах⁴¹. В 2019 году итальянская исследовательница М. Джорджини опубликовала две «иконные» работы Гончаровой 1916 года, выполненные гуашью и акварелью. Они были написаны для чешской художницы Ружены Затковой и хранились в ее наследии⁴².

Убедительно показала влияние творчества Н. Гончаровой на религиозную живопись английского художника Стэнли Спенсера М.С. Токарева в своей диссертации «Религиозно-философские искания в живописи Великобритании XX века (на материале творчества Стэнли Спенсера)»⁴³. На сегодняшний день это единственная работа, в которой отражено влияние религиозного творчества Н. Гончаровой на европейское христианское искусство XX века.

Большая часть западных исследований религиозного искусства XX века была написана после решений Второго Ватиканского собора (1962–1967), согласно которым: «Церкви следует признавать и новые формы искусства, отвечающие запросам наших современников в зависимости от характера, свойственного тем или иным странам или регионам. Их тоже можно принять в

⁴¹Колузаков С.В. Церковь святой Троицы в Кугурештах // Третьяковская галерея. 2014. №1(42). С. 56-71

⁴²Джорджини М. Неопубликованные работы Наталии Гончаровой. История открытия // Третьяковская галерея. 2019. № 2 (63). С. 134-143

⁴³Религиозные композиции Н. Гончаровой Стэнли Спенсер видел на выставке «Second Post-Impressionism Exhibition» 1912 г. в галерее Графтон в Лондоне, в которой принимали участие британские, французские, английские и русские художники, в том числе Стэнли Спенсер. На выставках в Whitechapel Art Gallery 1921 года в Лондоне и на международной выставке театрального искусства (Амстердам, Лондон, Манчестер, Глазго, Бредфорд) были представлены эскизы Н. Гончаровой к балету «Литургия». Токарева М. С. Религиозно-философские искания в живописи Великобритании XX века (на материале творчества Стэнли Спенсера): дис. ... канд. искусствовед. 17.00.04. // М.: РАХ РФ, 2012; Наталия Гончарова. Между Востоком и Западом. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2013. С. 392, 400, 402.

святилище, если они, соответствуя по способу выражения и согласуясь с потребностями литургии, направляют мысль к Богу»⁴⁴. Истории религиозного искусства XX века посвящены по большей части истории взаимоотношений современного искусства и Католической церкви, в них особо рассматриваются работы Джорджа Руо, Эмиля Нольде, Анри Матисса, Сальвадора Дали⁴⁵. Религиозная живопись Н. Гончаровой, обращает на себя внимание западных исследователей, занимающихся темой взаимодействия иконы и авангардного искусства⁴⁶. В самой известной из них, книге А. Спира «Авангардная икона», пересказываются русскоязычные исследования о Гончаровой и приведено множество любопытных стилистических и сюжетных сравнений, однако вывод автора однозначен: авангардные художники, используя христианскую иконографию и стилистические приемы икон, полностью (*wholeheartedly* – от всего сердца) отвергают христианскую веру, которая есть основа иконописи⁴⁷. Совершенно иные выводы о творчестве Гончаровой делают исследователи Д. Андерсон и В. Дайрнес: художница использовала живописные приемы модернистской французской живописи для того, чтобы потрясти своих соотечественников их собственным традиционным искусством, и именно это

⁴⁴Пастырская конституция о церкви в современном мире // Документы II Ватиканского собора. М.: Паолине, 2004. С. 516

⁴⁵Regamey P.R. Religious art in the twentieth century. Herder and Herder. 1963; Getlein F. and D. Christianity of Modern art. The Bruce Publishing company. USA. 1961; Spretnak Ch. The Spiritual Dynamic in Modern Art. NY. 2014.

⁴⁶Taroutina M. The Icon and the Square Russian Modernism and the Russo-Byzantine Revival. Philadelphia: Penn State University Press, 2019; Jefferson Gatrall and Douglas Greenfield. Alter Icons: The Russian Icon and Modernity. University Park. Pennsylvania. Penn State University Press, 2010; Gill A. «Direct Perception of Life»: How the Russian Avant-Garde Utilised the Icon Tradition to Form a Powerful Modern Aesthetic. // *Ikon*, no. 9, 2016, pp. 323–334.

⁴⁷Spira A. The Avant-Gard icon. Burlington, Vt.: Lund Humphries and the Ashgate Publishing Company, 2008. P. 127.

Против такого подхода протестовал Д.В. Сарабьянов, когда писал: «Сравнение авангардных произведений с иконописью стало в последнее время общим местом в работах многих искусствоведов, особенно западных, приобретая подчас поверхностный характер» // Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Указ. соч. С. 297

потрясение, выбивание из привычной колеи восприятия религиозного искусства особенно ценно в богословском отношении⁴⁸.

Среди работ теоретического характера, где в контексте изучения философских, религиозных и художественных проблем культуры начала XX века, рассматриваются в числе многих других религиозные произведения Наталии Гончаровой, следует выделить следующие. В статье В. В. Бычкова «Икона и авангард», посвященной «сравнительному анализу основных теоретических установок ряда крупных представителей русского авангарда и средневекового богословия иконы, а так же элементов художественных языков этих феноменов», Гончарова упоминается в ряду художников, рассмотрение которых открывает интересные перспективы подобного анализа⁴⁹. В монографии Е.А. Бобринской «Ранний русский авангард в контексте философской и художественной культуры рубежа веков» религиозные сюжеты Гончаровой очень точно обозначаются как «ориентированные на истоковое, «исправленное» христианство». «Варварское христианство, «исправленное» ощущением катастрофизма и «духовного максимализма», пронизанное предельно конкретным пониманием грядущего преображения, совершающегося здесь и сейчас, – пишет автор сборника, – определило резкий, построенный на диссонансах и контрастах, максималистский стиль Гончаровой»⁵⁰. О.Ю. Тарасов пишет о взаимодействии иконы, народной картинки и авангарда. Он подчеркивает, что именно авангардисты «открыли феномен взаимодействия народного лубка и иконы как всеприсутствия знаковой системы и попытались воплотить его в современном искусстве»⁵¹.

⁴⁸ Anderson J.A. and Dyrness W. A. *Modern Art and the Life of a Culture: The Religious Impulses of Modernism (Studies in Theology and the Arts Series)*. NY: IVP Academic. 2016. P. 208.

⁴⁹ Бычков В.В. Икона и авангард // Корневищев О.Б. Книга неклассической эстетики. М.: ИФРАН, 1998. С. 58 - 75

⁵⁰ Бобринская Е.А. Ранний русский авангард в контексте философской и художественной культуры рубежа веков. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1999. С. 79.

⁵¹ Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М.: Прогресс–культура, 1995. С. 304, 426, 437-445; Тарасов О.Ю. Иконопись и русский

И.Д. Шевеленко в книге «Модернизм как архаизм» развивает идею «изобретённых традиций» Э. Хобсбаума на примере русской культуры начала XX века и описывает политику присвоения средневековой иконописной традиции русским авангардом. Подробно исследуя общественную реакцию на московскую выставку древнерусского искусства 1913 года и сдвиг в восприятии иконописи, Шевеленко обращает внимание на то, что именно этот сдвиг «стал предпосылкой, позволившей русскому авангарду сменить свою «родословную»: в его лице русское искусство впервые вообразило свою традицию, как вырастающую, в обход западной традиции последних двух столетий, непосредственно из национальных средневековых корней»⁵². По мнению автора обозначение различий между собственно примитивами, на которые опирались в своей живописи авангардисты, и высокими образцами средневековой иконописи на выставке 1913 года, выявляет искусственную декларативность «изобретенной традиции». Исследование И.Д. Шевеленко построено исключительно на анализе литературных источников. Однако иконографический и стилистический анализ религиозной живописи Наталии Гончаровой, а также изучение двух синхронных процессов в их взаимосвязи (открытие древнерусской иконы и актуализация традиционного искусства неопримитивистами), позволяют сделать совершенно иной вывод: связь религиозной живописи Гончаровой с религиозным традиционным искусством подтверждает слова Д.В. Сарабьянова о неопримитивизме, как о «стилевом направлении русского авангарда наиболее укорененном в национальной традиции»⁵³.

Объект исследования – Произведения Н. Гончаровой с религиозным сюжетом в станковой живописи и рисунке, в печатной графике и книжной

авангард. // Энциклопедия русского авангарда. М.: Global Expert & Service Team, 2014. Т.3 Кн.1. <http://rusavangard.ru/online/history/ikonopis/> (дата обращения 10.01.2022)

⁵² Шевеленко И.Д. Модернизм как архаизм. М.: Новое лит. обозрение, 2017. С. 35, 311, 318.

⁵³ Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Указ. соч. С. 295.

иллюстрации, в эскизах к росписям храмов и в театральном-декорационном искусстве.

Предмет исследования – художественная система Н. Гончаровой при работе с религиозными сюжетами, основанная на использовании разнообразных иконографических и стилистических источников и созданная в культурно-историческом контексте времени, в котором она формировалась, развивалась, оказывала влияние на художественную среду современности.

Цели и задачи. Целью диссертационной работы является комплексное исследование всех произведений Наталии Гончаровой религиозного характера. Эта цель реализуется посредством решения следующих задач:

- Провести стилистический и иконографический анализ всех произведений Гончаровой с религиозными сюжетами.
- Определить круг иконографических источников, использованных художницей. Выявить область традиционного искусства, актуализированную авангардными художниками.
- Раскрыть специфику художественной системы Гончаровой и принципы ее работы с иконографическими образцами.
- Раскрыть программные задачи Гончаровой при создании произведений на религиозные сюжеты в контексте авангардного искусства.
- Восстановить общую картину культурных, научных, церковных событий и художественной жизни начала – первой половины XX века, связанных с произведениями Гончаровой на религиозные темы.

Источники исследования. Источники исследования можно разделить на 3 категории.

- Изобразительные материалы: 1) живописные и графические произведения Гончаровой на религиозные темы; 2) изобразительный материал для определения круга иконографических и стилистических образцов, которые использовала Гончарова: коллекции печатных и рисованных лубков, религиозных гравюр, лицевых апокалипсисов в ГИМ, РГБ, ГМИР, ГРМ, ИРЛИ

РАН; керамических изразцов МГОМЗ; церковной деревянной скульптуры в ГТГ, ГИМ, ГММК, ГРМ; медного литья в ГТГ, ГИМ, ГМиАР; церковных облачений, лицевого шитья и утвари ГИМ, СПМЗ, ГРМ, ГММК; плакатов, афиш и открыток времени Первой мировой войны ГИМ, РГБ; иконописи ГТГ, ГИМ, ГРМ, ГМиАР, ГМИР; французской живописи из собраний С.И. Щукина и И.А. Морозова в ГМИИ и ГЭ, а также сохранившиеся до наших дней церковные росписи, декор храмов, которые могла видеть Гончарова и ее современники.

– Архивные материалы. Архив Н. Гончаровой и М. Ларионова в Третьяковской галерее⁵⁴.

– Письменные источники. 1) Каталоги выставок, журналы и книги начала XX века, манифесты и брошюры, написанные Михаилом Ларионовым и Наталией Гончаровой, их соратниками и коллегами. 2) Библиотека М.Ларионова и Н.Гончаровой⁵⁵. 3) Научные работы по истории русского искусства, художественной критики, реставрации иконописи и фресок, истории архитектуры, балета, театра, кино, литературы, книжной иллюстрации, церковной истории, истории Первой Мировой войны, касающиеся религиозной темы в изобразительном искусстве в начале – первой половине XX века.

Хронологические рамки исследования охватывают период с 1906 года, времени появления первых религиозных работ, до начала 1960-х годов, когда художница работала над эскизами часовни в имении Л. Бенатова, – фактически, вся творческая жизнь Наталии Гончаровой.

Методология исследования. В процессе изучения религиозных сюжетов в творчестве Наталии Гончаровой и воссоздания культурного контекста, в котором эти произведения создавались, были применены различные методы исследования: анализ письменных источников, формально-стилистический и иконографический методы, метод культурно-исторической реконструкции.

⁵⁴ГТГ. Отдел рукописей. Ф. 180.

⁵⁵ГТГ. Библиотека. Отдел редкой книги. Фонд М. Ларионова и Н. Гончаровой.

Научная новизна. Настоящая диссертация представляет собой первое комплексное исследование всех религиозных работ Наталии Гончаровой.

Впервые проведен подробный иконографический и стилистический анализ каждого из религиозных произведений Гончаровой. Для каждого произведения определен круг иконографических источников, с которым работала художница. Проведенное исследование уточняет трактовку и интерпретацию религиозных произведений Гончаровой, существенно восполняет представление о методе работы художников раннего авангарда.

Впервые максимально воссоздан культурно-исторический контекст начала – первой половины XX века, в котором создавались и формировались произведения с религиозными сюжетами Гончаровой. Теоретическая идея синтеза современного и традиционного искусства и художественная практика Гончаровой исследованы в тесной взаимосвязи с научно-реставрационными открытиями древнерусского искусства, с культурой русского старообрядчества, иллюстрированными изданиями Библии, с художественной низовой культурой начала Первой мировой войны, развитием новых тенденций в церковном искусстве, театральными постановками с религиозными мотивами. Итоги исследования опубликованы и введены в научный оборот.

Положения, выносимые на защиту.

– Все произведения Н. Гончаровой с религиозными сюжетами созданы на основе иконографических образцов, в качестве которых она использовала весь доступный ей материал русско-византийского христианского искусства разного времени. До московской выставки «Древнерусское искусство» 1913 года Гончарова не знала расчищенных древнерусских икон, она обращалась к древнерусским иконам как к иконографическим источникам в работах, созданных после 1913 года.

– Гончарова использует самые разные иконографические источники: старообрядческие рисованные лубки, печатные лубки; лицевые апокалипсисы; старообрядческое медное литье; древнерусские керамические изразцы; фрески,

иконостасы и скульптурный декор древнерусских храмов; фотографии фресок XII в. Спаса на Нередице⁵⁶, фресок Дионисия в Ферапонтово⁵⁷, декора храма Иоанна Предтечи в Ярославле⁵⁸; народные иконы; тиражные гравюрные листы – акафисты святым кон. XIX – нач. XX в.; древнерусские иконы; религиозные лубки и художественную продукцию (открытки, афиши, плакаты) времени начала Первой мировой войны; фотографии мозаик Равенны VI в.; облачения и ткани, представленные на выставке «Древнерусское искусство» 1913 г.; католическое искусство стиля модерн начала XX в., в частности, декор базилики Сакре-Кёр в Париже. Разнообразие и разноплановость иконографических источников, которые использовала Гончарова, – важное свойство ее работ на религиозные темы.

– Искусство старообрядцев является одной из важнейших составляющих искусства неопримитивистов и особенно Наталии Гончаровой.

– Большую роль в создании произведений Гончаровой играли фотографии древних памятников искусства. Художница обращала внимание на выразительные эффекты фотографических отпечатков и включала их в собственную живописную систему.

– Художественная система, созданная Н. Гончаровой, подразумевает усвоение канонических композиций и стилистических приемов традиционного искусства без попыток исправить их на академический лад. Принципы «свободного копирования», «свободно трактованной традиционности» и «всёчества» провозглашаются М. Ларионовым на основе художественного метода Н. Гончаровой, наиболее полно выраженным в ее религиозных композициях.

⁵⁶Успенский А.И. Фрески Спаса Нередицы. // Записки Московского археологического института. т. 6. М.: Печатня А. Снегиревой, 1910.

⁵⁷Георгиевский В.Т. Фрески Ферапонтова монастыря. М.: Ком. попечительства о рус. иконописи, 1910.

⁵⁸Первухин Н.Г. Церковь Иоанна Предтечи в Ярославле. М.:К.Ф. Некрасов, 1913.

– Программа создания религиозных композиций 1909–1910 годов заключалась в актуализации и воскрешении приемов традиционного искусства путем их перенесения в современную живопись. В 1911 году к этой программе добавляются задачи актуализации наиболее архаичного русско-византийского искусства и максимального приближения современной живописи к монументальному искусству – фреске. Полиптихи Гончаровой 1911 года созданы как станковые версии монументального искусства.

– Принципы «всёчества», «свободного копирования» и «свободно трактованной традиционности» характерны не только для авангардного искусства, но и для декора храмов начала XX века. Предложение расписать храм, полученное Н. Гончаровой, соответствует логике развития церковного искусства 1910-х годов, стремлению авангардистов к монументальным работам и внутреннему глубокому интересу художницы к религиозной теме.

– Творчество Н. Гончаровой, принципы нового искусства и лучизм повлияли на формирование иконописцев русской эмиграции первой половины XX века: инока Григория (Круга), инокини Иоанны (Рейтлингер), матери Марии (Скобцовой), которые разрабатывали в церковном искусстве понятия «свободное творчество» и «иконная живопись».

– Идея балета «Литургия» рождается на общем фоне теоретических и практических попыток возрождения жанра средневековой мистерии в культуре начала XX века. Художественные решения балета «Литургия» стали основой для последующего развития балетных постановок XX века на евангельские темы.

Теоретическая и практическая значимость работы. В работе сформулированы и переосмыслены многие вопросы соотношения авангардного искусства и традиции русского религиозного искусства.

На основе диссертации возможно дальнейшее изучение религиозного искусства авангарда, проблем религиозного искусства XX века и творчества Н. Гончаровой.

Материалы и выводы диссертации можно включать в лекционные курсы, методические музейные материалы и музейно-выставочные проекты, посвященные искусству авангарда и религиозному искусству XX века.

Апробация работы. Диссертация была подготовлена и обсуждена по главам на заседаниях Сектора искусства Нового и Новейшего времени Государственного института искусствознания. Отдельные положения и идеи исследования были изложены в докладах на научных конференциях⁵⁹. По теме диссертации автором опубликованы статьи в журналах, в том числе входящих в список ВАК, в других рецензируемых изданиях, материалах международных конференций.

Материалы диссертации были использованы при подготовке циклов лекций лектория Третьяковской галереи («Русское религиозное искусство конца XIX – начала XXI века» и «Великие мастера в деталях. Религиозные сюжеты Наталии Гончаровой») и при разработке методических материалов по русскому авангарду и древнерусскому искусству. Данные, полученные в ходе исследования, использованы автором при написании аннотаций к произведениям для музейного цифрового проекта «Моя Третьяковка»⁶⁰. Лекции на тему «Русский авангард и религиозное искусство» вошли в программу магистратуры, осуществляемую совместно Третьяковской галереей и Калининградским государственным университетом (БФУ им. И. Канта).

⁵⁹ «Религиозные сюжеты Н. Гончаровой» // «Третьяковские чтения. 2014» (Москва, ГТГ, 2014); «Иконографические источники религиозных композиций Наталии Гончаровой» // «Библейские и литургические темы и образы» (Москва, РГГУ, 2015); «Шитье «Тайная вечеря» м. Марии (Скобцовой) в контексте русского авангарда» // «Мы все стоим у нового порога» (СПб, СФИ, 2016); «Наталия Гончарова. Цикл «Евангелисты». Иконографические источники» // «Федорово-Давыдовские чтения. 2016» (Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, 2016); «Переписка Л. Ф. Жегина и М. Ф. Ларионова в связи с религиозными композициями Наталии Гончаровой» // «Третьяковские чтения. 2017» (Москва, ГТГ, 2017); «Всёчество, принцип свободного копирования и фотография. Поиск законов художественности» // «Третьяковские чтения. 2018» (Москва, ГТГ, 2018); «Лучизм и поиски «реального преображения». Н. Гончарова, М. Ларионов и инок Григорий Круг» // «Русская эмиграция. Церковное искусство русского зарубежья» (Москва, ПСТГУ, 2021).

⁶⁰ <https://my.tretyakov.ru/app/>

Структура работы. Диссертация состоит из введения, пяти глав, заключения, списка литературы и приложения с иллюстрациями

ГЛАВА 1. РЕЛИГИОЗНЫЕ КОМПОЗИЦИИ. 1906 – 1911. ЖИВОПИСЬ

Раздел 1. Открытие древнерусского искусства и религиозные композиции Гончаровой

В сборнике «Русская икона» 1914 года Н.М. Щекотов пишет о происходящем в последние два года глубоком перевороте в отношении древнерусского искусства⁶¹. Иконопись, а вместе с ней и весь комплекс памятников литургического традиционного искусства, стали оцениваться с точки зрения художественного достоинства. В трудах о древнерусской иконописи появляется отдельное направление, которое позже будет названо художественно-критическим эссеизмом⁶². Николай Пунин и Павел Муратов, Николай Щекотов и Алексей Грищенко, Николай Тарабукин в предвоенный 1914 год и далее, вплоть до 1917 года, публикуют и публикуют труды с призванными убеждать названиями: «Икона как искусство», «Русская икона как искусство живописи», «Ближайшие задачи в деле изучения иконописи» и наконец, самые известные из подобных трудов: философские эссе Евгения Трубецкого «Два мира в древнерусской иконописи», «Умозрение в красках» и «Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи». Авангардные иконные стилизации Наталии Гончаровой к этому моменту уже многократно выставлялись, и многократно обсуждались критиками самого разного толка. П. П. Муратов позднее в 1923 году описывал открытие

⁶¹ «За последние 2 года в нашем отношении к древнему русскому искусству происходит глубокий переворот, оно перестает казаться варварским искажением благородных византийских образцов, мы открыли в нем красоту, определившую ему место в высшем кругу мирового искусства. Это возрождение любви к национальной допетровской художественной культуре отнюдь не явилось плодом долгой, планомерной и преемственной работы поколений наших ученых, – наоборот, оно создано в борьбе с их основными теориями». (Щекотов Н.М. Иконопись как искусство. По поводу собрания И.С. Остроухова и С.П. Рябушинского // Русская икона. 1914. № 2. С. 115).

⁶² Сарабьянов В.Д. Смирнова Э.С. История древнерусской живописи. М.: ПСТГУ, 2007. С. 12-13.

древнерусской живописи в прямой связи с процессами, происходившими в новейшем русском искусстве. «Недавние безумствующие новаторы, открыли нашему восприятию ... греческую архаику, средневековую скульптуру, японскую цветную гравюру, китайскую живопись. К этому перечню теперь добавилась и древнерусская иконопись»⁶³. Приведенное высказывание Павла Муратова ныне присутствует почти во всех исследованиях, посвященных истории открытия и изучения древнерусского искусства, в том числе в предисловии каталога Третьяковской галереи⁶⁴.

Подробных исследований, посвященных взаимосвязи двух процессов, формирования идей авангардных художников 1900-х – 1910-х годов и открытия древнерусского искусства, практически нет. В научной литературе лишь констатируется одновременность «иконной помпеи» и выступлений авангардистов. Между тем эта взаимосвязь была, и цель данного текста показать как менялось общественное отношение к древнерусскому искусству на протяжении одного лишь десятилетия, какую роль играли в этом изменении авангардные художники, и что заставило их обратить особое внимание на древних «уродов» до всеобщего к ним интереса.

*

Ларионов отстаивает первенство новейших художников в деле открытия искусства иконы

В полемической черновой заметке по поводу издания в 1913 году книги А.В. Грищенко «О связях русской живописи с Византией и Западом XIII – XX вв» Михаил Ларионов возмущенно пишет о том, что рассуждать о живописных качествах иконы в сопоставлении ее с современной живописью автор не способен. Он обходится, по мнению Ларионова, общими словами и историческими справками, ссылками на работы Н.П. Кондакова и других

⁶³ Муратов П.П. Открытия древнерусского искусства // Современные записки. XIV. Париж. 1923. С. 197-218.

⁶⁴ Древнерусское искусство X начала XV века. Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания. М.: Красная площадь, 1995. С. 9.

иконографов. Ларионов возмущен, что к разговору на страницах журналов не приглашают его соратников (Гончарову, Шевченко, Бурлюков) и его самого, а также литераторов: Хлебникова, Зданевича, Крученых, Маяковского. «Все мы, – пишет он, имеем свои мнения об искусстве [древнерусском – прим. ГС], делаем выставки, пишем о нем начиная с 1904 года (почти за 10 лет до появления статьи господина Грищенко)»⁶⁵. Ларионов отстаивает первенство новейших художников, в частности, примитивистов, в деле открытия искусства иконы.

Переворот общественного сознания, описываемый Н. М. Щекотовым, произошел благодаря двум выставкам 1911 и 1913 годов, когда икона впервые предстала как художественное явление, и было опубликовано множество удивленных и восторженных отзывов о неизвестном дотоле искусстве.

Первая небольшая выставка древних икон проходила в залах Академии художеств в Санкт-Петербурге в связи с Вторым Всероссийским Съездом художников (декабрь 1911 – январь 1912)⁶⁶. Вторая огромная московская выставка «Древнерусское искусство», организованная в рамках празднования трехсотлетия дома Романовых (февраль–июнь 1913 года), стала настоящим триумфом древнерусской иконописи⁶⁷. П.П. Муратов, в то время служащий Румянцевского музея, писал: «Главное значение московской выставки древнерусского искусства определяется необычайной силой того художественного впечатления, которое производят собранные на ней образцы старой русской иконописи. Для многих, почти для всех, впечатление это является неожиданностью. Так внезапно перед нами открылась огромная новая область искусства, вернее сказать — открылось целое новое искусство. Странно подумать, что еще никто на Западе не видел этих сильных и нежных

⁶⁵Ларионов М.Ф. Заметки (черновики). б/г. О книге Грищенко «О связях русской живописи с Византией и Западом XIII – XX вв». ОР ГТГ Ф. 180 Ед. хр.3220.

Грищенко А.В. О связях русской живописи с Византией и Западом XIII – XX вв. М.: Изд. Т-ва А.А. Левенсон, 1913.

⁶⁶Древнерусское искусство X – начала XV века. Указ. соч. С. 9.

⁶⁷Там же.; Сарабьянов В.Д. Смирнова Э.С. Указ. соч. С. 12-13.

красок, этих искусных линий и одухотворенных ликов. Россия вдруг оказалась единственной обладательницей какого-то чудесного художественного клада»⁶⁸.

Выставка 1913 года произвела огромное впечатление и на молодых авангардистов. Камилла Грей, которая встречалась с Наталией Гончаровой в последние годы ее жизни, отмечала: «Гончарова до сих пор помнит восторг, вызванный этой блестящей выставкой»⁶⁹. И далее, имея в виду многочисленные обращения к иконной традиции в живописных экспериментах авангарда, исследовательница пишет: «С точки зрения влияния на художников выставка имела долговременные последствия»⁷⁰.

Однако религиозные композиции самой Наталии Гончаровой были написаны в 1906–1911 годах до первых иконных выставок. Особый интерес к «художественному кладу» русско-византийской древности у Ларионова и Гончаровой возник раньше всеобщего восторга и они открыли его, ничего не зная о расчистке икон. 1911 год обозначен самой художницей как конец периода примитива, периода ее крестьянских и религиозных циклов⁷¹. После возведения древнерусской иконы в ранг высокого искусства Гончарова иконными стилизациям в станковой живописи уже не занимается. В восприятии примитивистов грандиозная выставка древнерусского искусства, неожиданно для самих художников, блистательно подтвердила и завершила определенный этап их собственного пути. Именно об этом и пытается сообщить Ларионов в своей полемике с книгой Грищенко.

*

Французская живопись и русские примитивы

⁶⁸Муратов П. Выставка древнерусского искусства в Москве. I. Эпохи древнерусской иконописи // Старые годы. 1913. Апрель. С. 31—32.

⁶⁹Gray С. 2018. Указ. соч. Р. 168—169.

⁷⁰Там же.

⁷¹«От 1900 г. по 1906 период импрессионистический и разложения красок. С 1906 по 1911 период синтеза, кубистический и примитива. С 1911 футуристический и лучистый». (Выставка картин Натальи Сергеевны Гончаровой. М. 1913. С.7).

Особый интерес к русско-византийской древности у Ларионова и Гончаровой связан с усилием соединить принципы новой французской живописи с художественными приемами русских примитивов, под понятие которых в начале XX века подпадали не только народные лубки и вывески, но и старинные иконы, каменная и деревянная резьба в храмах, литые, изразцы, лицевые рукописи, лицевое шитье – все то, что продолжало традиции допетровского времени и считалось низовым, деревенским ремеслом, основанном на копийном повторении однообразных иконографических схем, противоположных академическому правильному рисунку.

Иконные стилизации Гончаровой едины с ее крестьянскими циклами. Их источники нужно искать в самых простых, распространенных в народе культовых предметах, в древнем церковном декоре, который мало кто рассматривал в то время как относящийся к области искусства. Точно так же, как никому не приходило в голову считать искусством рыночные подносы, табакерки и старинные провинциальные вывески, которым активно подражали в своих работах Ларионов с Гончаровой и все примитивисты. Обоих художников интересует то, что по мнению большинства некрасиво, неизящно, не относится к области эстетического, но обладает, по их мнению простонародной силой и первобытной энергией. Многие исследователи видят в евангелистах, ангелах и святых на религиозных композициях Гончаровой значительность и торжественность ритуалов, тяжеловесную недвижную косность фигур, идольские лики и маски, «диковинно-мрачные взгляды» или «биение примитивной мысли, удрученной первыми вопросами бытия» (Г.Г. Пospelов)⁷².

*

Представление об иконописи иконографов XIX – начала XX века. Древняя иконопись – «невежество и отсталость наших предков, недостаток красоты искупается оригинальностью древнейшего стиля». Состояние

⁷² Пospelов Г. Г. 2008. Указ. соч. С. 51.

древних икон в начале XX века – записаны, поновлены, покрыты темной грязной олифой, под массивными окладами

Надо сказать, похожие эпитеты сопровождали описания древнерусского и византийского искусства весь восемнадцатый, девятнадцатый век и начало двадцатого, вплоть до знаменитой иконной выставки 1913 года. Высказывания об иконе начала XX века продолжали высказывания середины предыдущего столетия, например, такие: «Стоит только завести разговор о византийской живописи, и тотчас у большого числа слушателей неизменно появится улыбка пренебрежения и ирония. Если же кто-нибудь решится сказать, что эта живопись заслуживает внимательного изучения, то шуткам и насмешкам не будет конца. Вам наговорят бездну остроумных замечаний о безобразии пропорций, об угловатости форм, о неуклюжести поз, о неловкости и дикости в композиции – и все это с гримасами, чтобы выразительнее изобразить уродство отвергаемой живописи. Я нимало не защищаю недостатков, происшедших от неопытности и варварства времен; я не ищу в них ни правильности рисунка, ни верности перспективы, ни надлежащего освещения, ни рельефности, ни тысячи других качеств, составляющих принадлежность новейшего искусства. Но я ищу мысли и стиля, и нахожу их»⁷³, – сокрушался в 1856 г. князь Г.Г. Гагарин, основатель Музея древностей (Древлехранилища) при Академии Художеств, исследователь византийского иконного стиля и орнамента.

Представления об иконописи заслуженного профессора МГУ историка литературы и искусства Ф.И. Буслаева характерны не только для 60–70-х годов XIX века, но и для 1908 года, когда переиздаются его труды. Он занимался изучением и изданием древних рукописей и икон, опубликовал «Свод изображений из лицевых апокалипсисов по русским рукописям с XVI века по

⁷³ Гагарин Г.Г. Краткая хронологическая таблица в пособие истории византийского искусства. Тифлис. 1856. С. IV-V. Цит. по Вздорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи, XIX в. М.: Искусство, 1986. С.223

XIX»⁷⁴, которым пользовались Гончарова и Ларионов. При этом Ф.И. Буслаев считал, что: « ... у русских это первобытное отношение к предметам церковного искусства как к святыне проходит через все века нашей истории ... Несмотря на все свои недостатки, – считал исследователь, – в которых естественно обнаружилось невежество и отсталость наших предков... наша древняя иконопись имеет свои неоспоримые преимущества... Недостаток красоты она искупила оригинальностью древнейшего стиля христианского искусства»⁷⁵.

Н.В. Покровский, директор Императорского Санкт-Петербургского археологического института, автор многочисленных трудов по византийскому и русскому искусству, в 1909 году подчеркивал: «Союз народной души с православной иконою выражается не столько во внешних формах, сколько в самой идее иконы»⁷⁶.

В 1906 году известный коллекционер икон Н.П. Лихачев издал двухтомный труд «Материалы для истории русского иконописания». В предисловии он благодарит А.А. Назарова, который много лет финансировал издание работ Н.П. Лихачева, и приводит слова, некогда им сказанные: «Я знаю, что Вы [Николай Петрович] занимаетесь русской иконописью, предметом, который меня очень интересует и в то же время смущает. Путем внимательного рассматривания я постиг, например, своеобразную красоту китайского и японского искусства, но, к крайнему сожалению, не могу понять ни красоты, ни значения русской иконописи. А между тем для меня нет сомнения, что если великий русский народ в течение многих веков

⁷⁴Буслаев Ф.И. Русский лицевой апокалипсис. Свод изображений из лицевых апокалипсисов по русским рукописям с XVI века по XIX. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1884.

⁷⁵Буслаев Ф. И. Сочинения Ф. И. Буслаева: сочинения по археологии и истории искусства. Т. 1-3. СПб: Отд-ние рус. яз. и словесности Имп. акад. наук, 1908–1910. С.32

⁷⁶Покровский Н.В. Церковно-Археологический музей С.-Петербургской духовной Академии. 1879–1909. СПб.: Синод.тип, 1909. С. XXVII.

довольствовался исключительно иконописью, это искусство не может быть маловажным»⁷⁷.

Г.И. Вздорнов объясняет подобные высказывания тем, что древнерусское и византийское искусство было в XIX – начале XX века в таком состоянии, что оценивать его с эстетической стороны никто не решался: «Тысячи икон были записаны, поновлены и погребены под массивными металлическими окладами, под вековыми наслоениями почерневшей олифы, копоти и пыли. ... Представление о древней живописи было приблизительным, а сведения о художниках легендарными»⁷⁸. Самые древние из незаписанных икон относились к XVII в., что в немалой степени было связано со старообрядческим расколом.

Знаменитые памятники древнего искусства, хранившиеся в соборах как национальные религиозные святыни, в эти годы находились под записями и окладами. Троица Андрея Рублева была частично расчищена в конце 1904 – начале 1905 г. под руководством В.П. Гурьянова, после чего им же была вновь прописана, сфотографирована, одета в оклад и возвращена в иконостас Троицкого собора Лавры⁷⁹. Владимирская икона Богоматери до научной расчистки 1918 г. находилась под окладом и записями⁸⁰.

В музеях, в епархиальных хранилищах и в частных коллекциях древнерусское и византийское искусство выставлялось еще в начале XX века без ясного деления: в одной витрине могли быть иконы и кресты, церковные

⁷⁷Лихачев Н.П. Материалы для истории русского иконописания. Атлас. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1906. Ч. I. С. VII.

⁷⁸Вздорнов Г. И. История открытия Указ. соч. С. 275-276

⁷⁹Троица Андрея Рублева. В 1906 году Троица Андрея Рублева была впервые воспроизведена после реставрации 1904–1905 гг в очерке А.И.Успенского «Древнерусская живопись. XV-XVIII вв.» // Золотое руно. 1906. №7-9. С. 3-97. Научное раскрытие было проведено в конце 1918 – начале 1919 гг в Сергиевском филиале реставрационных мастерских Комиссии по охране памятников. // Андрей Рублев. Подвиг иконописания. ГТГ. М.: Красная площадь, 2010. С. 342.

⁸⁰Владимирская икона Богоматери. Раскрыта Г.О. Чириковым в 1918 г. в мастерских Комиссии по охране и раскрытию памятников древней живописи. До этого времени под окладом и записями находилась в Успенском соборе Московского Кремля // Древнерусское искусство X – начала XV века. Указ. соч. С. 38

сосуды, книги и шитье, меднолитые образы, облачения и мебель. (Особенно современники вспоминали хаотические залежи всего и вся в залах коллекций Петра Щукина в Москве). Г.И. Вздорнов пишет: «На выставках и в музейных экспозициях выставлялось в лучшем случае церковное искусство вообще, но обычно рядом с иконами или рукописями, причем нередко в одном помеще-нии, находились и кремневые орудия первобытного человека, и античные мраморы, и предметы, найденные при раскопках скифских и славянских кур-ганов...»⁸¹.

Прикладное искусство и деревянная скульптура, каменные барельефы вызывали особенный интерес историков искусства и археологов, так как они не подвергались позднейшим изменениям, однако даже самые преданные древнерусскому и византийскому искусству ученые рассматривали прикладное искусство вместе с древней иконописью как проявление первобытного неразвитого мышления.

Н.П. Кондаков, издававший в начале XX в. самые большие труды по христианской иконографии лишь к концу своей жизни согласился с художественными достоинствами древних церковных памятников. В «Воспоминаниях и думях» в 1919 году он писал: «Общее художественное невежество русской интеллигенции было настолько глубоко, что знакомые люди стеснялись даже задавать вопросы по искусству и его истории, равно как и по археологии»⁸². В ученой среде на рубеже веков над Н.П. Кондаковым открыто посмеивались в связи с его тягой к изучению «уродов», то есть древних икон⁸³.

*

⁸¹ Вздорнов Г.И. История открытия. Указ. соч. С.209

⁸² Кондаков Н.П. Воспоминания и думы. Прага: Seminarium kondakovianum, 1927. С. 24-25

⁸³ Вздорнов Г.И. История открытия Указ. соч. С.223

Второй Всероссийский съезд художников. Гончарова и Ларионов о задачах сохранения русской старины и ее памятников. Состояние древних фресок в начале XX века

Наталия Гончарова и Михаил Ларионов воспринимают «уродства» допетровского искусства как великие достоинства. Древнее искусство и вместе с ним низовое, но продолжающее древние традиции – «варварское», «неискусное», оригинальное в силу своей первобытности – провозглашается ими как единственная подлинная традиция. В речи на Втором Всероссийском съезде художников в 1911 году от имени авангардных художников С.П. Бобров так и провозглашал: «...Пуризм отнесся к творчеству сознательно. Он стал изучать работы дикарей ... художников архаизма, где естественные формы почти отсутствуют, и пришел к выводу, что в них гораздо больше красоты и той внутренней силы, которой ценимо искусство, чем в вещах более приближенных к природе. И он пошел за этими нехитрыми мастерами, за безымянными гениями, – и далее, – Наши ... иконы... наши старые лубки, северные вышивки, каменные бабы, барельефы на просфирах, на крестах и наши старые вывески. Здесь столько нового, никем не тронутого. Громадна живописная ценность этих бесхитростных шедевров...»⁸⁴ То же самое говорит в это время Гончарова: «Если всмотреться внимательно в произведения современных французов, начиная с Сезанна, Гогена и Ван Гога, и в русскую старинную живопись, если вдуматься, то станет ясно, что задачи той и другой совпадают. Это — единственно верная и неизменная задача в искусстве. Задача декоративности при сохранении различия философского, религиозного и

⁸⁴Труды Всероссийского съезда художников: Дек. 1911-январь. 1912. Т. 1. - Петроград, 1914. С.41-47

Ирина Шевеленко убедительно доказывает, что речь Боброва была отредактирована при издании Трудов 1914 г, в частности в данное предложение внесено дополнение: «наши изумительные иконы - эти мировые венцы христианского религиозного искусства», которое соответствует пониманию иконы уже после выставки 1913 года. Шевеленко И. «Суздальские богомазы», «Новгородское кватроченто» и русский авангард // <http://www.nlobooks.ru/node/4159> (дата обращения 22.11. 2021).

литературного содержания»⁸⁵. Любопытно, что эту одновременность, открытия древнего искусства и нового искусства французских художников, отмечали и новые исследователи иконописи, например П.П. Муратов считал, что Моне и Сезанн великие мастера, и великие цивилизаторы. «Великие перевоспитатели нашего глаза и чувства», – вспоминает он в очерке, посвященном открытию древнерусского искусства⁸⁶.

Наталия Гончарова, автор авангардных религиозных полиптихов «Евангелисты» и «Жатва», обращается в своем интервью к съезду художников как знаток и радетель старины: «... С полнейшим сочувствием я отношусь к задаче съезда – поднять фресковую живопись. ...Старые фрески самым варварским образом уничтожаются. ... Реставрация старинных росписей ведется сплошь и рядом небрежно, нет достаточного знания дела. ... Вопрос о поднятии общего уровня образования среди художников также один из существенных вопросов на съезде, – говорит Гончарова, и продолжает, – ... В смысле сохранения старины (иконы, лубки и художественная индустрия) необходимо выработать какие-либо меры. Эти вещи представляют слишком большую ценность, чтобы равнодушно смотреть на то, как их вывозят большими партиями ... Большое и серьезное искусство не может не быть национальным. Лишая себя достояния прошлого, русское искусство подрезает себя под корень»⁸⁷. Ей вторит Ларионов: «... Съезд бесконечно необходим. На нем, только на нем возможно выработать условия сохранения русской старины и ее памятников, охранение росписи храмов и т.п. Надо передать это дело комитету художников и изъять его из рук подрядчиков... Византийское искусство, которым полна Россия, нуждается в охране»⁸⁸.

Интересно отметить, что иконы Наталия Гончарова перечисляет в своей речи 1911 года через запятую с лубками и церковно-художественной

⁸⁵ «Москва о Съезде» // Против течения. 1911. 24 дек. С. 2.

⁸⁶ Муратов П.П. Ночные мысли. М.: Прогресс, 2000. С. 318

⁸⁷ «Москва о Съезде» // Против течения. 1911. 24 дек. С. 2.

⁸⁸ Там же.

индустрией, что будет совершенно невозможно после иконной выставки 1913 года. Особый акцент Ларионова и Гончаровой на фрески не случаен. Из всего комплекса церковных древностей лишь фрески и мозаики считались искусством, достойным сохранения и реставрации. Но и их состояние было плачевным.

Большая часть подлинных фресок средневековых храмов России не просто была скрыта записями XVII веков, но в конце XIX века подверглась массовому поновлению⁸⁹. К расчистке знаменитых фресок Феофана Грека в храме Спаса на Ильине улице в Новгороде только приступили в 1912 году. В 1914 году они все еще едва проступали из под обвалившейся штукатурки⁹⁰. О древнейших росписях Софии Киевской пишет В.Н. Лазарев: «Рисунки фресок и мозаик были опубликованы в роскошном увраже Русского археологического общества в 1871–1887 гг. ... Однако ... данные рисунки делались с замалеванных ... фресок, которые потеряли свой характер, а с ним вместе и археологическое свое значение для науки как памятника XI века. ... А сами фрески после выхода альбома дописывались новыми сценами в 90-е годы XIX в. поверх древних росписей»⁹¹. К тому же мозаики и фрески главного алтаря, в том числе знаменитая мозаичная Оранта XI века, были закрыты трехярусным барочным иконостасом XVIII века. То же самое происходило с древними росписями Благовещенского собора в Москве, Успенского собора во Владимире, Спасо-Мирожского монастыря во Пскове⁹². Наиболее

⁸⁹Вздорнов Г.И. Реставрация и наука. Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. М.: Индрик, 2006. С. 11-52

⁹⁰Вздорнов Г.И. Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. М.: Искусство, 1976. С.7

⁹¹«Издание это оставалось еще до 50-х гг XX века единственным источником для изучения фресок Софии Киевской», – писал В.Н. Лазарев. Лазарев В.Н. Фрески Софии Киевской // В.Н. Лазарев. Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы. М.: Наука, 1978. С. 68.

⁹²«Археологи, руководившие научными реставрациями в 70–90-х годах, не стеснялись исправлять порученные им памятники соответственно укоренившимся в них эстетическим воззрениям. Так поступал Прахов с драгоценнейшими киевскими фресками, так поступал Боткин и другие с росписями Благовещенского собора в

совершенными из древних считались темные от копоти фрески XVII века, ведь именно эта эпоха признавалась расцветом национального древнего искусства еще в начале XX века.

Древние росписи без записей и без поновлений, не сбитые, сохранились практически полностью лишь в двух храмах по всей России. Один из них – храм Спаса на Нередице рядом с Новгородом, который в XIX веке не тронули благодаря исключительной известности копий сохранившихся фресок XII века⁹³. Об этих копиях пойдет речь далее, в связи с иконографическими источниками религиозных композиций Гончаровой. Храм Рождества Богородицы в Ферапонтово с полным ансамблем росписей Дионисия сохранился тоже чудом, поскольку еще в XVIII веке монастырь был упразднен и превращен в бедный удаленный от больших поселений приход. Росписи Дионисия были никому неизвестны до 1898 г., а в 1911 году вышла первая монография В.Т. Георгиевского «Фрески Ферапонтова монастыря»⁹⁴. Альбом был хорошо знаком Гончаровой, которая в 1915 году, узнав, что Щусев

Москве, Успенского во Владимире, Спасо-Мирожского монастыря во Пскове и т.д. Можно без малейшего преувеличения сказать, что все, что попало в руки археологов прошлого столетия в целях реставрации, было испорчено ими или искажено, в некоторых случаях, увы, навеки. Но ... винить здесь приходится не отдельных лиц, а эпоху, которая не могла понять древнего искусства, а, следовательно, не могла и любить его и беречь». Муратов П.П. Открытия древнерусского искусства». (Современные записки. Т. XIV, Париж. 1923. С. 197-218. Цит. по Муратов П.П. Русская живопись до середины XVII века: история открытия и исследования. СПб. : ВІВЛІОПОЛІС, 2008. С. 326).

⁹³Впервые мир заговорил о Нередице в 1867 году, когда на Всемирной выставке в Париже были показаны акварельные копии нередицких фресок, исполненные в 1862 году художником Н. А. Мартыновым. Невиданное по тем временам предприятие – копирование древних фресок, пробуждавшее интерес к углубленному изучению старины, – сыграло в судьбе Нередицы существенную роль. Присуждение мартыновским рисункам бронзовой медали Всемирной выставки уберегло фрески от возобновления – участи, постигшей многие древнерусские стенописи во второй половине XIX века. Пивоварова Н. В. Н. А. Мартынов и его рисунки древнерусских памятников // Государственный Русский музей. Тезисы конференции, посвященной итогам научно-исследовательской работы за 1990 год. Л.: ГРМ, 1991. С. 16–18;

⁹⁴Георгиевский В.Т. Фрески Ферапонтова монастыря. М.: Ком. попечительства о рус. иконописи, 1911.

намерен расписывать новопостроенный храм в Бари «под Дионисия», будет просить отдать ей эти росписи.

*

Начало формирования нового отношения к иконе. Московские коллекции иконописи и новейшего искусства. Первые реставрационные расчистки икон. Гончарова и иконные коллекции до выставки 1913 года

Представления о древнерусском искусстве начинают меняться с середины 1900-х годов в узком кругу собирателей, любителей и исследователей старины. История формирования нового отношения к иконе удивляет своей интенсивностью и тесно переплетена с формированием интереса к современному искусству. Новый подход рождается вопреки общепринятым представлениям, благодаря энтузиазму и активной деятельности коллекционеров, реставраторов и художников.

Историк и археолог Н. П. Лихачев обладал самым большим научным собранием икон в начале века. Коллекция его была огромна⁹⁵. Он начал свою деятельность в начале 90-х годов. Интерес Лихачева к старине был традиционен для XIX века. Иконы рассматривались им как предметы исторического, археологического и иконографического исследования, как это было принято в трудах знаменитых иконографов: Ф. И. Буслаева, Д. А. Ровинского, А. И. Успенского, Н.П. Кондакова, Д.В. Айналова и многих других. Н.П. Лихачев приобретал вместе с древними памятниками иконы XVIII–XIX веков, собирал помимо русских византийские, итало-греческие, болгарские, сербские произведения и все памятники рассматривал как ветви единого древа византийского искусства. Когда С.П. Дягилев устраивает в 1906 году выставку в Париже «Два века русского искусства», он решает дополнить ее еще одним отделом и просит у Н.П. Лихачева тридцать пять икон. Это были

⁹⁵Коллекция икон (около 1,5 тыс. досок) после московской выставки 1913 года была по воле собирателя приобретена государством и составила первоначальный фондовый материал при создании в 1914 году Отдела древнерусского искусства в Русском музее императора Александра III.

нерасчищенные, темные иконы, самые ценные из них были строгановского письма начала XVII века. Они экспонировались организаторами в качестве исторических национальных древностей, и не вызывали особого художественного интереса у посетителей.

В Москве научным характером в самом начале 1900-х годов отличалась коллекция икон В.М. Васнецова, развитие и рост которой стимулировали многочисленные заказы художнику на росписи соборов. Он собирал самую разнообразную старину, искал свои приобретения на Сухаревском рынке, у антикваров. У него было множество икон XVII–XIX веков⁹⁶. На петербургской иконной выставке 1911 года в во время Второго съезда художников основу экспозиции составляли как раз избранные образцы из собраний Н.П. Лихачева и В.М. Васнецова.

Братья Петр Иванович и Сергей Иванович Щукины собирали свои коллекции также с 1890-х гг. Старший Петр Иванович начал с покупки работ импрессионистов, но в итоге он увлекается живописными и шитыми иконами, иллюстрированными рукописями, церковными тканями и утварью, деревянной скульптурой и ювелирными изделиями, которые он скупал на ярмарках Киева, Нижнего и Великого Новгорода, Москвы и в антикварных лавках Европы⁹⁷. Все это он прибавляет к уже собранным ранее восточным коврам и тканям. Однако именно отечественная старина становится его главным увлечением и основой его собрания. Он строит частный музей «Российские древности», расширяет его, и в 1905 вместе с новопостроенным музейным хранилищем дарит Московскому Историческому музею. Начало коллекции французских импрессионистов его брата Сергея Ивановича Щукина было положено в девяностые годы уходящего столетия. Картины Сезанна, Гогена и Матисса он стал покупать с 1906 года, и в этом же году впервые увидел Гогена в Париже Михаил Ларионов. Через несколько лет С.И. Щукин открыл свой особняк в

⁹⁶Вздорнов Г.И. Реставрация и наука. Указ. соч. С. 11-56.

⁹⁷Вздорнов Г.И. Реставрация и наука. Указ. соч. С. 219.

Большом Знаменском переулке для всех интересующихся новейшей живописью, а Павел Муратов, будущий апологет и исследователь древнерусской иконописи, в журнале «Русская мысль» опубликовал статью «Щукинская галерея – очерк по истории новейшей живописи»⁹⁸. В столовой дома С.И. Щукина шестнадцать картин Гогена висели на стене так плотно друг к другу, что создавалось, как отмечали современники, впечатление «иконостаса» – сравнение характерное для 1914 года.

В середине девятисотых годов к делу собирания древностей приступают С.П. Рябушинский и И.С. Остроухов, сыгравшие решающую роль в открытии древнерусской иконописи как художественного феномена.

Основное отличие метода коллекционирования С.П. Рябушинского состояло в том, что он первый с помощью мастеров иконников начал очищать темные иконные доски от старой олифы. Он первый переживает азарт художественного открытия. Он первый заводит в своем новом доме у Никитского бульвара мастерскую по расчистке икон и привлекает к работе знаменитых впоследствии реставраторов, отца и сына А.В. и А.А. Тюлины. Отреставрированные иконы помещались С.П. Рябушинским в моленную при его доме или пополняли открывавшиеся с 1905 года старообрядческие храмы Москвы. Он не мыслил иконы вне церковного интерьера, однако на волне возрастающего художественного интереса к иконописи охотно предоставлял право изучать и публиковать собранные им редкости. Позднее в статье «Заметки о реставрации икон» в 1928 году в эмиграции С.П. Рябушинский напишет, что 25 лет назад он начал смотреть на икону «не только с Божественной, но и с художественной стороны»⁹⁹. Он сам занимался научным описанием памятников, мечтал организовать музей русской иконы. Иконы из его собрания «Богоматерь Смоленскую» и «Архангел Михаил» упоминает в

⁹⁸Муратов П.П. Щукинская галерея – очерк по истории новейшей живописи // Русская мысль. 1908. № 8. С.116-138.

⁹⁹Рябушинский С.П. Заметки о реставрации икон // Seminarium Kondakovianum. Prague, 1931. № 4. С.290.

предисловии к каталогу Первой выставки лубков Михаил Ларионов¹⁰⁰. Характерно, что икона для Рябушинского является частью общего церковного убранства, поэтому он собирает вместе с иконами шитые пелены и покровцы, древние облачения, хоругви, утварь, оклады, кресты, панагии. Этот целостный подход к восприятию старины важно отметить в связи с Наталией Гончаровой: источниками ее религиозных композиций служили отнюдь не только иконы, но и прикладное искусство и деревянная скульптура. На выставке 1913 года образцы из коллекции Рябушинского составили практически половину экспозиции икон и всю экспозицию древнего прикладного искусства. Вновь, как в семье Щукиных, два брата увлекаются древним и новейшим искусством: Николай Павлович Рябушинский, издатель журнала «Золотое руно» и организатор одноименных выставок, один из первых начал покупать работы Наталии Гончаровой и Михаила Ларионова.

Самая же выдающаяся роль в деле открытия иконописи принадлежит Илье Семеновичу Остроухову. Он приступил к собиранию икон лишь в 1908 году под влиянием С.П. Рябушинского, когда ему было уже пятьдесят лет. Художник, авторитетный знаток русского и европейского искусства, фактический руководитель попечительского совета Третьяковской галереи, он начал создавать собственную коллекцию живописи в 90-годы. И.С. Остроухов первый, кто смог оценить в расчищенных иконах Рябушинского художественное совершенство, и показать это совершенство обществу. Вслед за Рябушинским он в своем доме размещает собственную реставрационную мастерскую, в которой работает его сподвижник, иконный мастер Е.И. Брягин. Вслед за С.И. Щукиным он открывает свой дом для всех интересующихся его коллекцией. Современники коллекционера вспоминали: «В маленьком доме Трубникова переулка перебивали тогда все люди, что-то делавшие или что-то значавшие в частях русской жизни, имевших отношение к искусству»¹⁰¹.

¹⁰⁰1-я выставка лубков. М.: б.и., 1913. С. 7.

¹⁰¹Муратов П.П. Русская живопись. Указ. соч. С. 372.

Развешивая иконы рядом с живописью, Остроухов уделяет внимание не столько иконографии или историческим данным, но живописной форме, стилистическим особенностям, художественной красоте, то есть рассматривает древнюю живопись как Гончарова, декларирующая единственно верную и неизменную задачу в искусстве – декоративность¹⁰².

Собирательская деятельность Остроухова особенно активна с 1910 года. И отношение к нему в обществе в связи с увлечением иконописью, несмотря на весь его авторитет, точно такое же как к дерзновениям примитивистов. «Московского энтузиаста многие сочли сумасбродом, – пишет П.П.Муратов, – Представители официальной науки с Н.П. Кондаковым во главе заняли скептическую позицию, не веря ни в красоту древних икон, ни в самостоятельность их, ни в способ расчистки их от позднейших наслоений, производившейся руками простых мужиков из слободы Мстёры»¹⁰³. Тем не менее знаменитая коллекция была собрана за предельно короткий срок с 1908 по 1913 год. Расчищенные иконы производили на образованную публику не менее шокирующее впечатление, чем произведения Гогена и Сезанна в коллекциях С.И. Щукина и И.А. Морозова или выставки «Бубнового валета». П.П. Муратов с юмором описывает такие эпизоды: «Я видел собственными глазами, как профессор В.Н. Щепкин [историк русских древностей и иконописи Московского Университета] стоял в шубе посреди выставочного зала и кричал, обращаясь к совершенно посторонним людям: «Не верьте. Все обман. Иконописцы дурачат московских купцов. Все это новое. Разве не видите, какие краски! Разве такая бывает старина?»¹⁰⁴

Неизвестно видела ли Гончарова иконные коллекции до 1913 года, но несомненен тот факт, что ее обращение к религиозным стилизациям приходится на самый горячий период «иконной лихорадки» московских

¹⁰²Письмо Н.Гончаровой // Против течения. 1912. № 23. С.4 Цит. по Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1, кн. 1. С.357-358.

¹⁰³Муратов П.П. Русская живопись. Указ. соч. С. 382.

¹⁰⁴Там же.

коллекционеров. Однако в ее религиозных работах нет прямых отсылок к произведениям знаменитых собраний. Гончарова как будто видит другие иконы, другие образцы, которые проще, грубее, экспрессивнее. Разность иконографических источников особенно наглядна при сравнении религиозной живописи Гончаровой начала 10-х годов с ее же театральными решениями последующих лет, где многие эскизы по композиции, цвету, ритмической организации, общему строю перекликаются с конкретными иконами из собраний Остроухова и Рябушинского.

*

Иконная помпея. М. Ларионов о сущности живописи. П. Муратов и Н. Пунин о живописной сущности древней иконописи. Новое видение истории русского искусства

Энтузиазм Остроухова привлекает к иконе новое поколение исследователей, которые начинают изучать иконы исключительно с эстетической точки зрения. Действуя вопреки прежней иконографической школе, они намеренно исключают в своих описаниях религиозно-богословский, исторический и иконографический смысл, сосредотачиваются исключительно на художественном содержании образа, на его стилистических особенностях. То есть занимаются прежде всего самой живописью икон, что оказывается очень близко манифестам Ларионова, который обосновывает свои собственные поиски «введением живописи в круг задач, присущих ей самой»¹⁰⁵. Так же как соратники Ларионова рассуждают о сущности самой живописи: о комбинации цвета, о его насыщенности, об отношениях цветовых масс, углубленности формы вне роли изображенного предмета, так и описания икон, созданные Павлом Муратовым, Николаем Пуниным, Игорем Грабарем дают представление о моделировке форм, о густоте письма, о разнообразии планов, о повторяемости и ритмичности линий, о силе цветового тона, но не затрагивают символику и сюжетные иконографические особенности.

¹⁰⁵ Ковалев А.Е. Михаил Ларионов в России. М.: Компьютер-Пресс, 2005. С. 362-369

Эмоциональная напряженность новых текстов о древнем искусстве не уступает напряженности футуристических текстов. Как пытается заполнить собою все пространство художественной жизни новейшая живопись начала 1910-х годов выставками, диспутами и теоретическими изданиями, так и икону превращают в объект массового интереса: организуются выставки, общественные доклады, выходят многочисленные статьи в прессе и издаются два новых журнала «Русская икона» и «София» в Петербурге и Москве (1913–1914 года). «По тону и горячности статей эти два журнала существенно отличались от своих предшественников. Неведомая красота древности заполонила всецело. Иконы, фрески, собрания И. Остроухова, Рябушинского, музея Александра III (бывшее собрание Н.П. Лихачева), губернская древлехранилища, старые иконостасы, Новгородския, Псковския и Московския церкви, Ферапонтов монастырь, Московский Кремль, Рогожское кладбище стали нам так же дороги, как дорога, удивительна и осиянно — совершенна для Западного Мира Сикстинская капелла», – вспоминал об этих журналах Иван Евдокимов¹⁰⁶. А. Бенуа, С.Маковский, Н. Пунин, П.Муратов, И.Грабарь и другие художественные критики и исследователи, участвующие в «иконных» изданиях, одновременно пишут об авангардной живописи.

Отсчет эпох и соответственно культурный возраст Отечества стремительно меняется в восприятии российского общества в связи с открытием древних икон. В 1913 году И. Э. Грабарь продолжил издание первой многотомной «Истории русского искусства». Выпускается VI том: «Живопись допетровской эпохи»¹⁰⁷, большое академическое издание, в котором впервые древнерусское искусство описано в контексте всей истории русского культуры. В те же самые годы, когда Ларионов и Гончарова отворачиваются от Запада

¹⁰⁶ Иван Евдокимов. Художественные журналы. Вологда. 1916.
http://www.booksite.ru/fulltext/hud/oje/stv/enn/yie/index_1.htm (дата обращения 01.01.2022)

¹⁰⁷Грабарь И.Э. История русского искусства. Т. 6 : Живопись. До-Петровская эпоха. М.: Изд-во И. Кнебеля, 1913.

«ввиду его исчерпанности», заявляют о переориентации современной живописи на Восток и национальное искусство, для историков русского искусства исчерпана идея западных влияний в древнерусской живописи. Одной из основных задач древнерусского тома «Истории русского искусства» И.Э. Грабаря становится переоценка взглядов Н.П. Кондакова о зависимости русских фресок и икон эпохи Рублева и Дионисия от итало-греческих мастеров и мастеров из Венеции. Идея западных влияний теперь рассматривается как навязанный Европой образ провинции. Авторы отстаивают самобытность национального искусства и сохранение традиций Византии. Расцветом древнего искусства Руси отныне обозначается XV век, век XIV объявляется эпохой происхождения русской живописи. Древние домонгольские мозаики и фрески, еще остаются для исследователей архаизмом, относятся к русской художественной предыстории.

Но, самым главным становится тот факт, что с 1913 года история русского искусства видится подвижной и меняющейся, в которой предстоит еще множество открытий и в прошлом, и в будущем, что так вторит идеям и живописным откровениям Ларионова, Гончаровой и всего русского русского авангарда первой половины 1910-х годов.

Раздел 2. Художественные критики о религиозных композициях Наталии Гончаровой. Выставки. Диспуты. Манифесты и брошюры художников. 1906–1914

В этом разделе последовательно прослеживается и исследуется изменение отношения художественных критиков к религиозным композициям Гончаровой на фоне изменения отношения к древнерусской иконописи в связи с московской выставкой «Древнерусское искусство» 1913 года. В отзывах критиков постепенно меняется смысл метафоры «византизм» при описаниях новой живописи. Проанализированы конфликты с цензорами на выставках по поводу религиозных композиций Гончаровой и других художников. Гончарова

и Ларионов следили за всеми публикациями, провоцировали их, сами задавали нужную им волну обсуждения нового искусства, и в то же время стремительно развивали собственную живопись в соответствии с вновь и вновь возникающими идеями. Скорость этого процесса была невероятная.

В формировании программного отношения к созданию религиозных композиций важнейшую роль играли теоретические высказывания Гончаровой, Ларионова и художников их круга (С. Боброва, А. Шевченко, И. Зданевича) на диспутах, в манифестах и брошюрах об иконах, древнем традиционном искусстве, его художественных приемах и задачах нового искусства. В 1906–1908 годах было создано три композиции («Распятие», «Женщина с младенцем (на фоне сосулук)», «Дева с младенцем на фоне сосулук»). Основной корпус религиозных композиций был создан за три года: работы 1909–1910 годов были выставлены на выставке «Бубновый валет», работы 1911 года создавались при подготовке выставки «Ослиный хвост».

*

1905–1910. Идеи примитивизма. «Старинные образа – образец неумелой живописи»

В январе 1905 года С. Глаголь, комментируя ученическую выставку МУЖВЗ и ругая Ларионова за упрощенные виды сарая в разные часы вечера, хвалит словами «есть какой-то намек на жизнь» гончаровскую скульптуру нахохлившейся курицы¹⁰⁸.

Осенью следующего 1906 года работы Гончаровой и Ларионова участвуют в русском отделе Salon d'Automne в Париже вместе с работами Бенуа, Бакста, Кандинского, Врубеля, Борисова-Мусатова и других художников. Организатор русского отдела С.П. Дягилев приглашает Ларионова к участию в организации выставки. Там же на Осеннем салоне были

¹⁰⁸Глаголь С. К картинным выставкам. XVII ученическая в училище живописи // Русское слово. 1904. № 359 С. 5; № 361 С. 3. Цит. по Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн. 1. С.31.

представлены десять картин Сезанна, несколько работ Матисса и большая ретроспектива Поля Гогена – двести двадцать семь работ¹⁰⁹. Именно эта первая поездка в Европу дает импульс к возникновению нового художественного сознания Ларионова, к повороту в сторону первобытной наивности живописных форм, появляется образ мира, рассматриваемого глазами дикаря, наивного простого человека, ребенка. И все это благодаря тем принципам и возможностям, которые оживали в живописи французов. С.К.Маковский напишет, что Ларионов после поездки в Париж пожелал пережить Гогена¹¹⁰. Под влиянием Ларионова начинает в том же направлении работать Гончарова.

С.Глаголь в 1907 году вновь ругает Ларионова за уродливые очертания павлинов, за «не то лошадь, не то осла», сравнивает их с теми, какие бывают на неумелых старинных образах¹¹¹. Сравнение с старинными образами должно звучать по мнению критика как крайне негативное.

На выставке «Стефанос» (или «Венок» с декабря 1907 по февраль 1908 г) критики в картинах Гончаровой, «прежде такой простой и симпатичной», видят подобное Ларионову искание легкой красоты¹¹². Работы ее не выделяются критикой и на выставках «Золотое руно», где представлены вместе современные русские и французские художники, с которыми явно соперничает Ларионов. Он же инициатор и устроитель совместных (русских с французскими) выступлений. А Гончарову пока, в начале пути, постоянно называют интимным живописцем. Но вот уже в 1909 году С. Глаголь с ужасом пишет о ее отвратительных масках вместо лиц, о подчеркивании уродств и

¹⁰⁹Там же выставлялись 35 икон, привезенных С.П. Дягилевым для древнерусского отдела.

¹¹⁰Маковский С. Художественные заметки. XIX // Страна. 1907. № 3. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т.1. Кн.1. С.67; Иньшаков А.Н. Михаил Ларионов: русские годы. М.: Гнозис, 2010. С. 48-51.

¹¹¹Глаголь С. Из жизни искусства. Последние картинные выставки. // Московский еженедельник. 1907. № 11. 17 марта. С. 37-44. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн.1. С. 68

¹¹²Муратов П. П. Выставка картин «Стефанос» // Русское слово. 1908. № 3, 4 января. С. 4. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1, кн.1. С. 88.

диссонансов красок в природе. Сравнивает Гончарову с Руо и Браком¹¹³, выставяющимися в России по инициативе Ларионова.

*

1910 г. «Византизм», которым грешат все новые художники. «Вытянутые физиономии на иконописный манер». Новые ориентиры в искусстве в противовес символизму, реализму и европейскому академизму

В 1910 году по поводу международного киевского Салона Издебской, один из критиков написал, что Ларионов в своих примитивах крайне подражателен, и что «непретворенным сырым материалом являются у него византийские и средневековые миниатюры», а А.Бенуа негодует на «византизм», которым грешат все новые художники. «Византийцы» они в смысле огрубления форм, – пишет Бенуа, – их прельщает изображать человеческое тело в виде каких-то деревянных обрубков и каменных глыб»¹¹⁴. К современному эстетизированному «византизму» Бенуа относит Петрова-Водкина и мирискусников Добужинского и Бакста конца девятисотых годов, совершенно не приемля радикальных примитивистов П.Кузнецова, М.Ларионова, Н.Гончарову, М.Сарьяна.

На выставках начала 1910 года критики отмечают поиски в области религиозных композиций художников В. Матвея или Е. Сагайдачного¹¹⁵. (Илл.1,2) Новых живописцев, Гончарову и Ларионова, братьев Бурлюков и Машкова, Петрова-Водкина, Экстер, называют новыми прерафаэлитами. Отмечается, что те ввели в моду матовые тона, долговязые фигуры с испуганными глазами на манер византийской иконописи, и «стилизацию» рисунка в виде упрощенной линии. Новую русскую живопись обвиняют в

¹¹³Глаголь С. Мой дневник. Художественные выставки. «Золотое Руно» // Столичная молва. 1909. № 41, 2 февраля. С. 1-2. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн.1. С.142

¹¹⁴Бенуа А. Художественные письма. «Салон» и школа Бакста // Речь. 1910. № 177. 1(14).05. С. 3. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т 1. Кн.1. Кн.1. Кн.1. Кн.1. С. 212

¹¹⁵Брешко-Брешковский Н. Союз молодежи // Биржевые ведомости. Веч. Вып. 1910. № 11612. 13.03. С. 6. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т 1. Кн.1. Кн.1. Кн.1. Кн.1. С. 218.

сходстве с Сезанном, у которого лицо «madam S. с вытянутой физиономией на иконописный манер»¹¹⁶.

У Гончаровой 1910 года критики видят принципы творчества, взятые из народной деревянной скульптуры и новых французских художников¹¹⁷.

Художник и организатор «Русского сецессиона» в Риге В. Матвей публично излагает основные принципы живописи и предлагает новые ориентиры в истории искусства, в противовес реализму и европейскому академизму: «Образцами и школой творчества нам служат кладовые прошлого. Египет, Гелиополь, Самарра, Япония, Византия, католические фрески, мозаика, мусульманские фантазии и русское искусство»¹¹⁸. Автор задает риторический вопрос: можно ли все это назвать неумением, немощью. И сам отвечает: «Да, пожалуй, техническим неумением. Но зато как велико было умение невидимыми средствами выразить красоту, фиксировать индивидуальные и национальные фантазии»¹¹⁹. В. Матвей сетует, что публика двадцатого века, воспитанная на реализме, «нивелирует искусство живописи с фотографией»¹²⁰.

*

Религиозные композиции Н. Гончаровой на выставке «Бубновый валет».
10.XII.1910 – 16.I.1911. «В религиозных композициях нет религиозности»

Впервые ярко и мощно религиозные композиции Гончаровой прозвучали на первой выставке «Бубновый валет», которая проходила в Москве с 10 декабря 1910 г. по 16 января 1911 г. Негодование критиков публики вызывают религиозные сюжеты ее и Лентулова. **(Илл.3)** В каталоге выставки пять работ Н. Гончаровой названы религиозными композициями и обозначены номерами

¹¹⁶Ч-ин В. <В. Чешихин>. Выставка «Союза молодежи». I // Рижская мысль. 1910. № 870. 26.06. Приложение С. 1. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т 1. Кн.1. Кн.1. Кн.1. С. 242-243

¹¹⁷Там же.

¹¹⁸М. <В. Матвей> Русский Сецессион. (По поводу выставки «Союза молодежи» в Риге). II // Рижская мысль. 1910. № 909. 12(25). 08. С. 3. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т 1, кн.1. С. 246

¹¹⁹Там же.

¹²⁰Там же.

без названий. Их называют беззастенчивыми и производящими самое отталкивающее впечатление. На выставке все замечают две¹²¹ ее громадные религиозные композиции, «крайне сухо и топорно написанные», как выражаются критики¹²². (Илл. 4,5)

Про художников говорят, что они вместо того, чтобы искать нового, безбожно подражают Сезанну и Матиссу, «а то и просто сдирают с иностранцев, а то со старых лубков»¹²³. Однако, когда под конец выставки цензура запрещает несколько картин религиозного содержания, среди них нет полотен Гончаровой. Запрету подвергаются «Раскаяние» В. Барта, и два «Распятия» художниц из «Нового мюнхенского объединения» Василия Кандинского М. Веревкиной и Г. Мюнтер¹²⁴. (Илл. 6,7) Интересны комментарии цензуры: на первой изображена неприлично обнаженная женщина у ног раскаявшегося, на картине М. Веревкиной крест изображен не по форме и стоит среди поля, наконец, у Г. Мюнтер «Распятие» представлено в виде маленькой статуэтки, на фоне букета цветов, среди двух других изображений, напоминающих современных нарядных грешниц.

Максимилиан Волошин высказывается мягко и заинтересовано о работах Гончаровой на выставке «Бубновый валет»: «От простоты вывесок она дошла до художественной сложности лубочных картин. В ее стилизациях есть непосредственность и свежесть. ... В религиозных композициях, хотя и нет религиозности, но есть декоративная линия. Часто она впадает в нарочитую грубость, ей вовсе несвойственную»¹²⁵. На замечание «нет религиозности»

¹²¹В каталоге выставки 5 работ названы «Религиозные композиции» и числятся под номерами 53-57. (Поспелов Г.Г. Указ. соч. С. 271).

¹²²С.Ф. «Бубновый валет» // Руль. 1910. № 264. 13.12. С. 3. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т 1. Кн.1. Кн.1. Кн.1. Кн.1. С. 264.

¹²³Musca. «Бубновый валет» // Раннее утро. 1910. № 286. 11.12. С. 2. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т 1. Кн.1. Кн.1. Кн.1. С. 260.

¹²⁴М-ч И. <И.Мавич>. Цензура на выставке «Бубновый валет» // Утро России. 1911. № 7. 11.01. С. 5. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т 1. Кн.1. Кн.1. Кн.1. С. 269.

¹²⁵Волошин М. «Бубновый валет» // Русская художественная летопись. 1911. № 1. Январь. С. 10-12. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн.1. С. 266

стоит обратить особое внимание, так как в ближайшие годы, об этих же работах 1910 года вкупе с основными религиозными циклами Гончаровой 1911 года будут писать совсем иначе.

*

1911 год. Разделение «Бубнового валета» и «Ослиного хвоста». Ориентация на восток. Религиозные циклы Н. Гончаровой. «Опыты Гончаровой – один из первых ростков в деле возвращения нашей иконописи к древней ее силе и выразительности»

В январе 1911 года во время выставки «Бубновый Валет» и сразу после нее происходит резкое размежевание художников-участников выставки. Ларионов провозглашает ориентацию на народное и восточное искусство, в противовес западной ориентации, «сезаннизму», Машкова и Кончаловского. Религиозные композиции Гончаровой вместе с крестьянскими циклами играют в идее Востока первую и самую значительную роль. Они становятся знаменем, нового ларионовского направления. Гончарова в этот год пишет и пишет, выставляет и выставляет свои иконные стилизации, число которых доходит до тридцати к концу года. Ее религиозные сюжеты участвуют в выставках МТХ, «Московском салоне», «Мир искусства», «Союз молодежи», в «Салоне» В.Д. Издебского, в Москве, в Петербурге, Твери, в Одессе, в Киеве, Екатеринодаре. Их поначалу просто постоянно замечают, не проходят мимо, хоть и называют по-прежнему: уродливыми, нелепыми по живописи и трактовке сюжетов, неприемлимыми для зрителя, дикими, скоморошеством. Но уже называют примитивами, стилизациями на мотивы национального русского стиля. Уже Александр Бенуа жалеет, что на выставке «Мир искусства» Гончарова не представлена самыми характерными вещами. Хвалит ее за красочность, силу и звучность, смелость и бодрость. И одновременно укоряет за корявость форм, ребяческий рисунок и самое главное за «удовлетворение приблизительным... означаящим прямо чудовищный шаг к огрублению и общую

деморализацию»¹²⁶. То, что объявляет традицией Ларионов – народное, примитивное, архаическое, для Бенуа располагается вне традиции, является началом начал – хаосом, бесформенностью. Он так и пишет: «Но вот то-то и есть, что найти эту зрелость новой красоты не удастся (даже величайшим ее фанатикам) – так она еще далека и так трудно работать вне традиции, начиная все сначала»¹²⁷. Претензия петербуржца Бенуа обращена ко всем художникам из Москвы, воспитанных на выставках французских художников и коллекциях С. И. Щукина и И. А. Морозова.

Сергей Городецкий, поэт и художественный критик, автор символистских стихотворных сборников с фольклорным уклоном, пишет в апреле 1911 года о работах Гончаровой на выставке «Союз молодежи» уже совсем иначе. «Среди серьезных работ на первом месте надо поместить Н.Гончарову, которая выступила с глубокими религиозными композициями. Ее триптих, со Спасом в средней части и с ангелами по бокам, указывает, что художница в этой области может достигнуть многого»¹²⁸. И далее он рассуждает о религиозной живописи вообще, но, что чрезвычайно важно, в связи с Гончаровой: «Область религиозной живописи в данный момент находится перед своим расцветом, ибо в обществе достаточно скопилось религиозной энергии, а художники нашли уже немало новых приемов, способных возратить нашу иконопись к древней ее силе и выразительности. Опыты Гончаровой – один из первых ростков»¹²⁹.

(Илл.8)

С. Городецкий имеет в виду совершенно различные «новые приемы»: и опыты В.М. Васнецова конца 90-х гг в росписях князь-владимирского собора в Киеве, и законченный в 1909 году храм Спаса на крови в Петербурге с мозаиками на древний манер, и еще не завершенные росписи Марфо-

¹²⁶Бенуа А. Художественные письма. Выставка «Мира искусства». III. Речь. 1911. № 20. 21.01. (03.02). С. 2. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1, кн.1. С. 298

¹²⁷Там же.

¹²⁸Городецкий С. «Союз молодежи» // Русское слово. 1911. №86. 16 (29).04. С. 6. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т.1. Кн.1. С. 311.

¹²⁹Там же.

Мариинской обители М.Нестерова в Москве, и храм в Талашкино у княгини Тенишевой, который в эти же годы украшает мозаикой Н.К. Рерих, и церковь свт Василия в Овруче с копиями древних новгородских фресок, которая строится и расписывается по проекту А.В. Щусева тогда же в 1911 году. Городецкий может иметь в виду и интерес со стороны художников к коллекциям Ильи Остроухова и других собирателей самых древних икон. Именно в связи с этими коллекциями работы Гончаровой можно было назвать первыми ростками возрождения и расцвета иконописания. Утверждение С.Городецкого – «в обществе достаточно скопилось религиозной энергии» – подтверждается датами изданий трудов русских религиозных философов нового поколения после Владимира Соловьева: в 1911 году издается «Два града» Сергия Булгакова, в этом же году рукополагают во священники автора сочинения «Столп и утверждение истины» Павла Флоренского и издается первый большой труд Николая Бердяева «Философия свободы».

Когда осенью в конце октября 1911 года в Москву приезжает Анри Матисс, основные Гончаровские полиптихи на религиозные и крестьянские темы уже были написаны и представлены на многочисленных выставках. Программа Ларионова и Гончаровой практически уже выполнена: истоки новейшего искусства обреты на Востоке, то есть здесь на родине, в России: в древнерусских, византийских и в крестьянских ремесленных произведениях. Поэтому высказывания Матисса о древнерусской иконописи не стали открытием для собравшихся вокруг Ларионова и Гончаровой, но лишь подтвердили правильность найденного пути. Напечатанные в прессе эти впечатления французского художника весьма лестны национальному самосознанию широкой публики. Но, что еще важнее, слова Матисса вводят древнейшие иконы в круг эталонного, высокого христианского религиозного искусства, пусть и с оговоркой, что они есть азиатские примитивы. Матисс потрясен не просто живописью икон, формальными приемами древнего иконописания, но откровением в них религиозного чувства. «Я знаком с

церковным творчеством нескольких стран, и нигде мне не приходилось видеть столько выявленного чувства, мистического настроения, иногда религиозного страха ... Мне удалось уже осмотреть в Москве коллекцию старинных икон г.Остроухова, побывать в Успенском и Благовещенском монастырях, в Патриаршей ризнице. И всюду та же яркость и проявление большой силы чувства. Ваша учащаяся молодежь имеет здесь, у себя дома, несравненно лучшие образцы искусства (поскольку это касается иконной живописи), чем за границей. Французские художники должны ездить учиться в Россию. Италия в этой области дает меньше»¹³⁰.

Это была абсолютная победа идей Ларионова и живописных опытов Гончаровой 1911 года, что не мешало публике и враждебным критикам по прежнему обвинять новых художников в прямолинейности, исступленности, грубости форм, в приверженности красоте безобразного. Но Ларионов на фоне высказываний Матисса может очень твердо отстаивать свое кредо: «Наши задачи, тех, кто со мной, - постигать и выявлять живописными средствами сущность вещей и явлений. ... Для нас пишущих эти картины, в них абсолютного уродства нет. Есть утрировка, но без нее мы не могли бы выпукло выразить наших верований»¹³¹. (Речь идет о верованиях в новейшие принципы живописи).

*

Второй Всероссийский съезд художников. 27.XII.1911–05.I.1912. Пустота как арт-объект в деле реставрации. Выставка «Союза Молодежи». Работы Н. Гончаровой «радуют и полны византийского духа»

С 27 декабря 1911 года по 5 января 1912 в Петербурге в здании Императорской Академии Художеств состоялся Второй Всероссийский съезд художников, о котором уже шла речь выше в связи с древнерусским

¹³⁰< Б.п.> Матисс о Москве // Утро России. 1911. № 247. 27.10. С. 5. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн.1. С. 326

¹³¹Черри <Ф.А. Мухортов> Ссора «Хвостов» с «Валетов» // Голос Москвы Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн.1. С.339

искусством. Устроителями были разосланы приглашения большому числу различных художественных обществ, в том числе самой левой молодежи. На съезд собрались многие ведущие реставраторы и исследователи древнего искусства. При съезде предполагалось организовать несколько выставок: выставку подлинников и копий древнерусского и византийского искусства, рядом выставку художественных произведений современной живописи всех направлений, а также выставку академических проектов стенной и плафонной росписи. Однако Академия художеств выделила столь маленькие помещения, что пришлось ограничиться выставкой икон и копий древних фресок. Это и была первая публичная выставка, где раскрытые иконы из частных собраний, более 100 экспонатов, были впервые представлены как произведения искусства, а не археологические экспонаты¹³². И сам съезд оказался значимым прежде всего, как определение нового подхода к реставрации и консервации древних памятников. На нем выступали профессор Д.В. Айналов, ученик Н.П. Кондакова, И.Э.Грабарь, В.Т. Георгиевский, А.Я. Боровский, которые призывали отказаться от имитации, от восстановления древних росписей путем поновления. В резолюции съезда было записано: «Наш отдел постановил, чтобы фрескам только не давать разрушаться, что даже белые пустые места предпочитают вновь написанным фрескам»¹³³. Можно, конечно, эту фразу читать лишь в контексте проблем реставрации древних памятников. Но можно и нужно увидеть в ней прямую связь с тем, что провозглашали авангардные художники на своем живописном языке. Утрировка, грубость и детскость форм, то самое «удовлетворение приблизительным», столь смущающее А.Бенуа, есть стремление максимально приблизиться к подлинной архаике и к подлинной народности. И «белое пустое место», за которым стоит утраченный, но

¹³²Иконы были из собрания В.М.Васнецова и Н.П. Лихачева; Лифшиц Л.И. Собрание древнерусской иконописи Государственной Третьяковской галереи. Сложение коллекции, история изучения // Древнерусское искусство X начала XV века. М.: Красная площадь, 1995. Т.1. С. 9

¹³³Боровский А.Я. Охрана произведений искусства // Труды Всероссийского съезда художников. Указ. соч. С. 174-183.

подразумеваемый образ. Образ, требующий усилия памяти, воображения и интеллектуального напряжения. Пустота как арт-объект, как художественный образ – одни из первых, кто решился на подобное заявление, оказались реставраторы древних фресок.

От имени новой живописи на съезде выступали С. Бобров, Н.Кульбин и был зачитан доклад В.Кандинского «О духовном в искусстве». В преддверии съезда на страницах газет выступают Гончарова и Ларионов. В обсуждениях докладов о современном искусстве принимают участие археологи, иконографы и реставраторы. По мнению присутствующих критиков, причина разногласий состояла в спутанности представлений о технике живописи и об идейности, а также «в величайшей трудности объяснить, особенно научно, новые задачи»¹³⁴. Суть доклада С.П. Боброва, который читался от имени художников, собравшихся вокруг Ларионова и Гончаровой, заключалась в преодолении французской школы (живописи Сезанна, Гогена и Матисса) и в восстановлении памяти о своих родных ценностях – об иконах, старых лубках, старых вывесках и т.д. «Кончился период ученичества, и русская живопись стала сама собою, возвратившись к чисто русским ценностям»¹³⁵.

Вслед за съездом в Петербурге в «прескверной, холодной квартире», во дворе бывшей государственной типографии по улице Инженерная д 2. открывается небольшая третья выставка «Союза молодежи», на которую москвичи из двух групп Ларионова и Машкова с Кончаловским, присылают свои работы. Ориентация на Восток, заданная примитивистами, услышана критиками. Поэтому даже самые враждебные из них начинают описывать современную живопись в «восточных» терминах: «Гончарова стилизует своих мужиков, баб и солдат в манере ассирийских и египетских примитивов... нужды нет, что профили девок г-жи Гончаровой напоминают профили

¹³⁴ <Ростиславов А.А. > Съезд художников // Речь. 1912. № 1. 01.01. С. 6 Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн.1. С. 384

¹³⁵ Там же.

египетских царевен с узкими миндалевидными глазками, и что они взяты в одной лишь плоскости»¹³⁶. Достается от Востока даже Машкову, которого критик толкует на восточный манер и по памяти описывая его двойной автопортрет с Кончаловским, воспроизводит надписи корешков книг на картине как Ассирия, Вавилония, Египет и Библия, в то время как на самом деле Машков в корешках книг задает ориентацию западного характера: Сезанн, Искусство, Египет, Греция, Библия.

В реакциях на религиозные сюжеты критики теперь разделяются на православно-националистических и на прогрессивных. Янчевецкий, например, в газете «Россия» и Базанкур в петербургских «Ведомостях» называют религиозные сюжеты карикатурой на православные иконы, пишут о возмущении, о кощунстве, об оскорблении религиозных чувств верующих¹³⁷. Другие журналисты, более внимательные к процессам, происходящим в живописи и в деле реставрации древностей пишут уже совершенно иначе: «Самым многозначительным фазисом их (бунтовщиков – художников) развития является их обращение к старине. ... Совсем иное говорят зрителю орнаменты Гончаровой, – свободная композиция на тему старой русской росписи (Богоматерь с орнаментом). Они живы, полны византийского духа и, несмотря на некоторую неуклюжесть, приятны по краскам, радуют»¹³⁸. (Илл.9)

На этой выставке «Союза молодежи» 1912 года были религиозные композиции петербургских художников П.Д. Потипака и Пангалуци, однако на фоне свободных убедительных композиций Гончаровой они, по мнению критика, только копиисты. Хранитель Эрмитажа искусствовед Н.Н. Врангель отзывается о Гончаровой как о высокодаровитом художнике. В эти же дни

¹³⁶ Брешко-Брешковский Н. Выставка «Союза молодежи» // Биржевые ведомости. Веч. Вып. 1912. № 12719. 4.01. С.6 Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн.1. С.387

¹³⁷ В.Я. <В. Янчевецкий> Художественная хроника // Россия. 1912 № 1894. 17.01. С. 5; Базанкур О. По выставкам // Санкт-Петербургские ведомости. 1912. № 20. 25.01. С. 2. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн.1. С.390

¹³⁸ М.Б. По петербургским выставкам // Художественно-педагогический журнал. 1912. № 2 С. 27. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн.1. С. 391

картины Гончаровой представлены на выставке «Мир искусства», и ее вместе с Машковым и Кончаловским принимают в объединение. Близкий к мирискусникам А.А. Ростиславов, автор книги о Н.К.Рерихе и состоявший вместе с Рерихом в комиссии будущего Музея допетровского искусства и быта¹³⁹, дает Гончаровой самую положительную оценку: «И здесь интереснейшее сближение с исконно-народным искусством, характерная особенность которого именно в этой радости цвета, с нашей например, древней иконописью, в подлинных и сохранившихся образцах которой такая сила, свежесть и гармония красок. Сближение – благодаря Сезанну и Гогену, сложнейшей предшествовавшей преемственности»¹⁴⁰. О настоящей преемственности напоминал и С.П. Бобров, утверждая, что сейчас возрождается любовь к архаизму, как раньше любили Рафаэля, потом прерафаэлитов. Необходимо отметить, что в 1912 году, иконы все еще соотносят с народными примитивами. Бобров, показывая на экране произведения современных французских и русских художников, сравнивает их с архаической деревянной скульптурой¹⁴¹.

*

1912 г. Диспуты «Ослиного хвоста» и «Бубнового валета». Установка на общественный заказ

В Москве весной 1912 года проходят диспуты на которых группа «Ослиный хвост» противопоставляет свои живописные принципы живописи «Бубнового валета». Отвергается жанровая узость бубновых валетов: вслед за Сезанном они пишут лишь натюрморты, пейзажи и портреты. Неопримитивисты заявляют свой новый ориентир на высокое искусство исторической картины, религиозной и жанровой живописи, в которой, как

¹³⁹В 1908–19111 году Н.К. Рерих занимался созданием Музея допетровского искусства и быта при ИАХ и ИОПХ в Санкт-Петербурге. Идея Рериха не осуществилась.

¹⁴⁰Ростиславов А.А. Выставка «Союза молодежи» // Речь. 1912. №23. 24.01. С. 3. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн.1. С.394

¹⁴¹Ростиславов А.А. Русский пуризм. (Реферат С.П. Боброва) // Речь. 1912. № 20. 21.01. С. 6-7. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т 1. Кн.1. Кн.1. С.396

говорила Гончарова, «художник знал то, что он изображает и зачем он изображает, и это делало то, что мысль его всегда была ясна и определённа, и оставалось только создать для нее самую совершенную, самую определенную форму»¹⁴². Далее Наталия Гончарова еще и еще раз подчеркивает: «... я утверждаю, что во все времена было и будет небезразлично, что изображать и будет важно наряду с этим, как изображать»¹⁴³. И самое шокирующее утверждение из уст бунтарского художника «Ослиного хвоста»: «Я утверждаю, что религиозное искусство и искусство, прославляющее государство, было всегда самым величественным, самым совершенным искусством потому, что такое искусство прежде всего не теоретично, но традиционно»¹⁴⁴. Парадоксально в речи Гончаровой на диспуте противопоставление «теоретичности» и традиции, ибо сама Гончарова весь 1911 год создавала религиозные и крестьянские примитивистские циклы, вдохновенно исполняя теоретическую программу, заданную Ларионовым: ориентация на «нашу» традицию, «наш» Восток и «нашу» архаику. Эта речь Гончаровой много раз упоминалась в исследовательских трудах как утверждение новой жанровой установки Ларионова и его сподвижников, однако еще важнее в ней установка на общественный заказ, на монументальные работы.

Монументальная живопись отныне представляется новой задачей примитивистов. Они хотели идти дальше и выше бубновых валетов, дальше и выше Сезанна и Гогена, максимально завоевывая пространство живописи. С.П. Бобров в уже цитированном докладе на съезде художников провозглашал: «Отныне наша родная старина, наш архаиз ведет нас в неизвестные дали. ... Мы отвергли прочности «пуризма», проповедовавшие, что можно писать лишь портреты и натюрморты. Мы даем композиции религиозные, жанровые и исторические...»¹⁴⁵. Фразу С.П.Боброва следует понимать так: сезаннисты-

¹⁴² Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн. 1. С.357-358.

¹⁴³ Там же.

¹⁴⁴ Там же.

¹⁴⁵ Труды Всероссийского съезда художников. Указ. соч. С.41-47.

бубнововалетцы Кончаловский и Машков пишут натюрморты и портреты, а мы идем теперь дальше – пишем композиции религиозные, жанровые и исторические, основываясь на достижениях Сезанна и Гогена в живописи. Цитируя Пюви де Шаванна, Бобров декларирует следующую задачу живописи – «одухотворение стен» и утверждает: «пуризм идет к фресковой живописи и большим полотнам ...» и далее: «мы убеждены, что будущее вполне принадлежит русскому пуризму, основы которого в русской архаике и который соединил чистую плоскостную живопись с жизненными темами»¹⁴⁶. Под словами «идет к большим полотнам», «жизненные темы» имеются в виду уже созданные Гончаровой большие полотна религиозных и крестьянских циклов.

*

Апрель 1912 г. Выставка «Ослиный хвост». Монуменальный дар и тяготение к фреске

С марта по апрель 1912 года в Москве проходила выставка «Ослиный хвост». На ней предполагалось продемонстрировать собрание русских народных лубков, но идея не удалась из-за недостатка места. К объединению примыкают новые художники, которые отбираются Ларионовым в том числе и по принципу интереса к архаической восточной древности. М.В. Ле-Дантю, например, работал «над изучением примитива египтян, восточных древностей, делал многочисленные рисунки в собрании Голенищева¹⁴⁷ и Петербургском этнографическом музее. ... работал в Археологическом институте - большой интерес у него к фрескам и иконе, Византии и Востоку»¹⁴⁸. Е.Я. Сагайдачный ранее участвовал в выставках со своими религиозными сюжетами¹⁴⁹. Приходит со своими религиозными композициями Н.Е. Роговин, собиратель старообрядческих лубков. Появляются братья Илья и Кирилл Зданевичи,

¹⁴⁶ Там же.

¹⁴⁷ Коллекция египетского искусства В.С. Голенищева. В 1912 коллекция году была продана государству и хранится в Музее изящных искусств (ГМИИ им. А.С. Пушкина)

¹⁴⁸ <Лапшин Н.Ф.> Биография М.В. Ле-Дантю // РГАЛИ Ф. 792. Оп. 2 Е.х. 5. Л.2 Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн.1. С.364

¹⁴⁹ Ростиславов А. Выставка «Союза Молодежи» // Речь. 1910. № 85. 28.03 С. 2.

которые в начале 1912 года обнаружили в Тифлисе живопись Нико Пиросманашвили.

На этой выставке первый раз цензура запрещает религиозные работы Гончаровой. Изымаются восемь ее картин и религиозная картина Роговина¹⁵⁰. Важно отметить, что цензура не имеет претензий к самой живописи, но препятствует нахождению изображений святых на выставке с названием «Ослиный хвост». Апофатическим путем за религиозными композициями Гончаровой признается их убедительность. Сюжетное окружение «Евангелистов», «Богоматери с орнаментом», триптиха «Спас с виноградной лозой» Гончаровой сочно описал Максимилиан Волошин, который был удивлен серьезностью цензора: «В действительности ... видишь живопись широкую, этюдную, часто талантливую, тенденциозно неряшливую, всегда случайную, и долженствующую скрывать в себе насмешку над зрителем. Кроме того, у всех участников О.Х. Наблюдается особое пристрастие к изображениям солдатской жизни, лагерей, парикмахеров, проституток и мозольных операторов»¹⁵¹.

¹⁵⁰О том какая картина Роговина была снята с выставки сведений нет.

¹⁵¹Волошин М. Ослиный хвост // Русская художественная летопись. 1912. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн.1. С.366

Бенедикт Лившиц в книге «Полутораглазый стрелец» описывает соседство картин на выставке следующим образом: «1912 год. Выставка «Ослиный хвост». Итальянский футуризм Маринетти на смену французскому кубизму. Одни – Бубновый валет – отдавали дань моде, другие – Ослиный хвост – не хотели. Поэтому на выставке О.Х. рядом с новыми картинами мирно соседили пуристические картины предшествующего периода: матиссовские декоративные панно, сезановские натюрморты, изгнанные из футуристического обихода голые женщины и религиозные композиции. ... Ничто здесь друг от друга не отталкивалось: все смешивалось в сумасшедшем вихре красок, возвращавшем человеческому глазу дикарскую остроту зрения и, вместе с нею, неисчерпанный источник забытых наслаждений. Я говорю главным образом о картинах Гончаровой, при виде которых не хотелось вспоминать, к какой школе они принадлежат, в какой манере они писаны, каких теоретических воззрений придерживалась художница в период их создания: все это было ненужным балластом, отметкой станционного зрителя на пушкинском паспорте» // Лившиц Б. Полутораглазый стрелец // Наталья Гончарова – Михаил Ларионов. Воспоминания современников. М., Галарт, 1995. С. 101.

А.М. Эфрос, по псевдонимом Россций, в «Русских ведомостях» уже говорит о монументальном даре Гончаровой, о тяготении к фреске, что провоцируют не только сами картины, но и публичные заявления художников. Эфрос пишет: «Думается, что в больших размерах последней картины [Сбор винограда] кроется то, что в ней удачно; это наводит на мысль, что и многие другие ее работы, неприятные глазу своей грубостью, крикливостью в нынешнем виде, взяты в ложных пропорциях, слишком малых, и, вероятно, были бы приемлемее в размерах и трактовки фрески»¹⁵².

Гончарова в 1912 году представляла свои работы, в том числе религиозные композиции, на выставках объединения «Синий всадник» и в галерее «Der Sturm» в Мюнхене, в Берлине и Лондоне, где они принимались с большим интересом.

*

Февраль – июнь 1913 г. Выставка Древнерусского искусства в Москве. Первая выставка лубков. Выставка «Мишень». Сравнение лубков Н. Гончаровой с фресками ц. св. Георгия в Старой Ладозе

В середине февраля 1913 года в Москве силами Московского Императорского Археологического института в залах «Делового двора» на Варварской площади открылась выставка, проводившаяся в рамках празднования 300-летия дома Романовых. Это была вторая, но по своей значимости в истории первая общедоступная выставка, где были представлены древние иконы. Выставка длилась пять месяцев и широко освещалась в печати, художественное впечатление от нее было необычайно сильным. Итог ее – радикальное изменение в обществе и научном мире отношения к древнерусскому искусству и пересмотр взглядов на древнерусское искусство в целом. На ней были представлены 147 икон XIV–XVII веков. Большинство

¹⁵²Россций <А.М. Эфрос> Выставка «Ослиного хвоста» // Русские ведомости. 1912. № 60. 13.03. С. 5. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т 1. Кн.1. С. 370
О какой картине пишет А.М. Эфрос трудно сказать.

расчищенных икон происходило из собраний С.П. Рябушинского и И.С.Остроухова, а также из частных коллекций староверов иконописцев и реставраторов – М.И. Тюлина, братьев Чириковых, В.П. Гурьянова, М.И. Дикарева, Д.И. Силина и других. Рядом с иконами выставлялись 76 рукописей XIV–XVII вв, древнее шитье – 81 экспонат, 183 древних предметов церковной утвари из металлов и кости. Был издан богато иллюстрированный каталог со статьями П.П. Муратова, С.П.Рябушинского, В.К. Клейна и других авторов¹⁵³. Выставку окрестили «иконной Помпеей». Пророчество Ларионова о подлинности и чрезвычайной ценности русской архаики для мировой культуры стремительно становилось реальностью, ясной и очевидной для всех. (Илл.10,11)

В эти же дни 19–24 февраля 1913 года архитектор Н.Д. Виноградов при участии М.Ф. Ларионова устраивает «Первую выставку лубков» в помещении МУЖВЗ, на которой были представлены лубочные произведения разных народов из частных коллекций: китайские и японские лубки, французские печатные картинки. Ларионов выставляет старые русские лубки, лицевые подлинники икон, деревянную скульптуру, а также французские, английские и японские гравюры и вместе с ними персидские, татарские и индийские лубки. Гончарова представила на выставке пять современных русских лубков для издательства «Зимородок», три житийных и два с иллюстрациями к стихам Некрасова. Житийные: «Фрол и Лавр», «Святая Варвара» и не сохранившийся до наших дней лубок «Георгий Победоносец»¹⁵⁴. (Илл. 12,13)

На фоне грандиозного успеха большой государственной выставки древнерусского искусства маленькая выставка Виноградова и Ларионова прошла тихо. Критики замечают намерение устроителей с помощью лубков

¹⁵³Выставка древнерусского искусства, устроенная в 1913 году в ознаменование чествования 300-летия царствования дома Романовых : [Каталог]. М.: Имп. Моск. археол. ин-т им. имп. Николая II, 1913.

¹⁵⁴Овсянникова Е.Б. К реконструкции «Первой выставки лубков» в Москве (1913) // Мир народной картинки. М.: Прогресс-Традиция. 1999. С. 93-111.

реабилитировать современную живопись. Кто-то лубки Гончаровой называет возмутительной подделкой и попытками опрощения¹⁵⁵. Сергей Мамонтов главным «гвоздем» называет лубки старообрядческие, с которых недавно сняты запреты, и в связи с ними пишет о гончаровских иллюстрациях житий святых, изумительно, по его мнению, подделанных под народные примитивы¹⁵⁶. Критик «Коммерсанта» Неро сравнивает лубок «Житие святого Георгия» со старинными фресками церкви св. Георгия в Старой Ладогe и пишет, что Гончарова лучше других новаторов поняла дух русского лубка¹⁵⁷. Я. Тугендхольд отмечает декоративность «цветущего» орнамента, который придает целостность каждой композиции, пишет, что работы Гончаровой в целом – самое радующее его впечатление от московских выставок¹⁵⁸. **(Илл.14)**

К выставке Ларионов подготовил каталог, в предисловии которого (несмотря на высказывания Гончаровой об отсутствии нужды в теоретичности) разъясняется подход современных живописцев к системе художественных условностей народного искусства. Это система не требует копирования природы, предмет здесь может рассматриваться с разных сторон, художник совершенно свободен в работе с цветом. К понятию лубок Ларионов прибавляет живопись на табакерках, на подносах, изразцах, жести, деревянных шкафах и сундуках, печатные пряники, запеченное тесто, кружева. Заканчиваются размышления о лубках у Ларионова взглядом на столь популярную в те дни Московскую выставку древнерусского искусства. И если раньше, еще год назад, икона могла легко перечисляться вместе с печатными пряниками и печатями для просфор, теперь Ларионов с пиететом сообщает читателю, что: «Такое чудо живописного мастерства и одухотворенности, как

¹⁵⁵<Б.п.> Лубок // Голос Москвы. 1913. № 46. 24.02. С. 5 Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн.1. С. 475

¹⁵⁶Мамонтов С. Выставка лубков // Русское слово. 1913 № 43 21.02. С. 15. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн.1. С. 475

¹⁵⁷Неро. Выставка лубков // Вечерние известия газеты «Коммерсант». 1913. № 113. 19.02. С. 2 Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн.1. С. 476

¹⁵⁸Тугендхольд Я. Московские выставки // Аполлон. 1913. № 46. 24.02 С. 5. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн.1. С.476

иконы Смоленской Богоматери XII века и Архангел Михаил на выставке древнерусского искусства, не лишены того, что называется копией и лубочностью»¹⁵⁹.

1913 год насыщен диспутами на тему «Восток, национальность и Запад». Выступают на них Ларионов, Илья Зданевич, Шевченко. Основные положения всех докладов – самобытность новой живописи, преемственность и родная почва искусства, отречение от двухсотлетнего европейского пути, провозглашение России Азией, передовой стражей Востока, провозглашение себя – как народа – не только потомками Московского княжества, но и Золотой Орды, провозглашение себя – как художников – самой молодой, побеждающей силой¹⁶⁰. Илья Зданевич провозглашает: «Поистине слова «Азия» и «искусство» – неделимы»¹⁶¹.

¹⁵⁹1-я выставка лубков. М.:б. и.,1913. С.7.

Обе иконы находятся в собрании ГТГ. См.: Древнерусское искусство X- начало XV века. Указ. соч. С. 81-82, 123-124.

Иконы Богоматерь Одигитрия Смоленская и Архангел Михаил из собрания С.П. Рябушинского не раз упоминаются в статьях П.П. Муратова, Н.Щекотова, Д. Айналова и других исследователей начала XX века. Например: П.П. Муратов. Эпохи древнерусской иконописи // Старые годы. Ежемесячник для любителей искусства и старины. Апрель 1913 г. С. 31-38. Цит. по П.П. Муратов Русская живопись до середины XVII века. История открытия и исследования. СПб, 2008. С. 179.

Об иконе Богоматери Одигитрии С.П. Рябушинский выпустил отдельную 8-и страничную монографию с 4 иллюстрациями. [С. Рябушинский]. Икона Божией Матери Одигитрия Смоленской из собрания С.П. Рябушинского. М. 1913.

Икона Богоматерь Одигитрия Смоленская датируется на сегодняшний день второй половиной XIII века. П. П. Муратов в своих статьях высказывает предположение о более ранней датировке XII в., что и транслирует в своем тексте Ларионов. Стилистический анализ и соответственно точная атрибуция иконы сложны для исследования, так как на ликах почти не сохранилось первоначальных слоев живописи. В стертой живописи преобладает графичность и упрощенность, что дает повод Ларионову уподобить ее лубку или иконописному подлиннику - прориси.

Икона Архангела Михаила датируется концом XIV – началом XV века. Живописный слой ее сохранился лучше, но и в ней из-за плохой сохранности графическое линейное начало усугубилось, в красочной поверхности меньше тонких нюансов, чем это было изначально, что упрощает живопись. Это как раз и замечает Ларионов.

¹⁶⁰Зданевич И.М. О Футуризме. Публ. и комм. Г.А. Марушиной // Искусствознание. 1998. № 1. С. 567-568.

¹⁶¹Там же.

В марте – апреле 1913 года открывается выставка «Мишень», на которой максимально перемешано новое и наивное искусство: детские рисунки, вывески, работы Нико Пиросмани. Второй частью выставки была экспозиция иконописных подлинников и русских лубков, в основном, из коллекции Ларионова, и японские, китайские, французские и английские лубки, произведения народного творчества из других частных собраний. В каталоге «Мишени» декларировалось признание всех стилей и направлений (кубизм, футуризм, орфизм), всех стилистических комбинаций и смешений. Что приводит в совершенное замешательство зрителей и критиков, например, А.М. Эфроса, пишущего о нарочитом эстетическом профессиональном озорстве¹⁶². В.А. Гиляровского возмущают лубки: старание неумелых мастеров сделать что-то, чему не нужно подражать¹⁶³. Другие зрители на фоне действующей Московской выставки древнерусского искусства благодарны организаторам за вторую часть «Мишени» с лубками и иконописными подлинниками, но сетуют, что они никак не систематизированы¹⁶⁴. Некоторые прямо обвиняют в этом организаторов, называя выставку вавилонским столпотворением разнородных вещей, так пишет, например, Сергей Глаголь¹⁶⁵. А Я. Тугендхольд хвалит Ларионова за собирание необычной коллекции, за старание вывести в художники маляров, однако ругает его и Гончарову за прямолинейное подражание этим малярам, отмечает острое чутье русского быта у обоих художников¹⁶⁶.

К русской теме в крестьянских циклах Гончаровой на этой выставке прибавляется еврейский цикл, с застывшими почти иератическими фигурами

¹⁶²Россий <Эфрос А.М.> Выставка «Мишени» // Русские ведомости. 1913. № 76. 02.04. С.5 Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн.1. С. 495.

¹⁶³Дядя Гиляй. <Гиляровский В.А.> Три выставки // Голос Москвы. 1913. № 71. 27.037 С.5 Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн.1. С. 496

¹⁶⁴Ю.Б. Четыре выставки // Раннее утро. 1913. №71. 27.03. С. 7. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн.1. С. 497

¹⁶⁵Глаголь С. «Мишень» // Столичная молва. 1913. № 297. 25.03. С. 5 Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн.1. С. 498

¹⁶⁶Тугендхольд Я. Московские письма // Аполлон. 1913. № 4. Апрель. С. 57-59

сидящих евреев и еврейских женщин разных возрастов. Религиозные композиции Гончаровой на выставке «Мишень» были представлены только девятичастным полиптихом «Сбор винограда». Сказалось нежелание сравнивать религиозные композиции с древнерусским искусством, представленным в это время на большой Московской выставке.

*

Теоретические брошюры. «Неопримитивизм» А. Шевченко. «Лучизм» Ларионова. Монография о Ларионове и Гончаровой Ильи Зданевича. Религиозные композиции и лучизм

В связи с выставкой «Мишень» издаются теоретические брошюры художников. А. Шевченко пишет брошюру о неопримитивизме, Ларионов издает теоретическое размышление «Лучизм», Зданевич готовит монографию о Гончаровой и Ларионове к осеннему сезону, главным событием которого должна стать персональная масштабная выставка Гончаровой. В теоретических текстах Шевченко, Ларионов и Зданевич представляют развитие тех принципов, которые озвучивались на диспутах 1911–1913 годов.

*

А. Шевченко «Неопримитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения». 1913

А. Шевченко в своем теоретическом труде описывает основные постулаты примитивизма¹⁶⁷. Лубок, примитив и икона, служат образцами непосредственного, чисто живописного восприятия жизни¹⁶⁸. Автор яростно полемизирует с историзмом, приводя в пример живопись Д.С. Стеллецкого «в восточном вкусе», считает, что его работы «ничуть не говорят о Старой Руси, Византии, об иконах»¹⁶⁹. Обращение Стеллецкого к иконографическим

¹⁶⁷О соотношениях терминов «примитивизм» и «неопримитивизм». См. Иньшаков А.Н. Михаил Ларионов. Указ. соч. С. 307-308. Сам Ларионов пользовался термином примитивизм.

¹⁶⁸Шевченко А. Неопримитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения. М.: Тип. 1 Моск. труд. артели, 1913. С.16

¹⁶⁹Там же.

образцам, действительно, отличается от метода Гончаровой. Стеллецкий был художником-знатоком древнего русского и византийского искусства. Он специально ездил по русскому северу, в Ферапонтово, в Новгород, сформировал свою собственную анти-западную позицию. Его называли «глашатаем нашей самобытности» и «нашего востока»¹⁷⁰. Известность ему принесли декоративные стилизации на темы времен Ивана Грозного, стилизованные деревянные скульптуры и рукописные книги на манер лицевых рукописей, и оформление трагедии «Царь Федор Иоаннович» в древнерусском стиле. Б. Асафьев описывал свои впечатления от декораций Стеллецкого: «...при всей их серьезности и выразительно-образной целеустремленности они оставляли, впрочем, впечатление двойственное: элементы иконописные и фресковые были налицо, но ритмы фрески и иконописи не выявлялись, словно для этого не хватало размаха. Все же тут дело шло о видимости, о миriskusнической декоративной стилизации под фреску и иконопись, а не о создании монументального живописного стиля»¹⁷¹. **(Илл.15,16)** Неопримитивисты настаивают на свободной эклектике, на слиянии восточной традиции с новыми западными формами, на широком толковании понятий «Восток», «наш», «Азия». Их идеал – синтез высокого и низкого искусства в темах и в исходных образцах.

*

М.Ларионов «Лучизм». 1913

Ларионов в своих текстах о лучизме ни разу не упоминает иконопись, и это очень интересный факт, потому что в дальнейшем, в двадцатые годы, он активно привлекает именно икону как пример движения к абстрактной лучистской живописи¹⁷². **(Илл.17,18)** Он формулирует фундаментальные

¹⁷⁰Маковский С.М. На Парнасе «Серебряного века». Мюнхен : Изд-во Центр. об-ния полит. эмигрантов из СССР (ЦОПЭ), 1962. С. 318

¹⁷¹Асафьев Б.М. Русская живопись. Мысли и думы. Л.-М.: Искусство. 1966. С. 103-104.

¹⁷²Анализ теоретических высказываний М. Ларионова о лучизме и иконе 1920-х см.: Spira A. Указ. соч. p.57-60

понятия живописи, напоминающие иконописные задачи, например: «Восприятие не самого предмета, а суммы лучей от него по своему характеру гораздо ближе к символистической плоскости картины, чем сам предмет» или «Картина ... дает ощущение вневременного и пространственного...»¹⁷³, или «Есть данные полагать, что весь мир, во всей своей полноте, как реальный, так и духовный, может быть воссоздан в живописной форме»¹⁷⁴. Живопись, как создание наивысшей реальности, есть цель лучизма. Живопись по мысли Ларионова должна быть введена в круг задач, присущих ей самой и лучизм как раз имеет в виду жизнь живописи по законам чисто живописным, поэтому степень напряжения тона и положение тона в отношении других тонов становятся воистину духовными задачами художника¹⁷⁵. Принципиальными для Ларионова являются открытость ко всем стилям, широко трактуемая традиционность и отрицание индивидуальности. Все эти высказывания похожи на задачи, стоявшие перед художниками древности, которые, преодолевая античную изобразительность, создавали новый феномен искусства – иконный образ¹⁷⁶.

¹⁷³М. Ларионов. Лучисты и будущники. Лучистая живопись. Цит. по Ковалев А.Е. Указ. соч. С. 358-369.

¹⁷⁴Там же.

¹⁷⁵Там же.

¹⁷⁶Сходные задачи в иконописании разрешались особым образом в каждую из эпох: раннехристианского искусства в V–VI вв, после иконоборчества, в Комниновский период XI–XII вв. В XIV в. предпринимались особые усилия в изображении Божественных энергий, которые, возможно созерцать, ощущать, видеть результат их соприкосновения с земной плотью, согласно учению об исихастском пути «внутреннего делания» свт Григория Паламы. (Попова О.С. Аскеза и Преображение. Образы византийского и русского искусства XIV века. LA CAZA DI MATRIONA. 1996).

Д. В. Сарабьянов в статье «Михаил Ларионов и художественное объединение Маковец» связывает лучизм Ларионова через религиозность идей художников «Маковца» с идеей Света как творящего начала у Григория Паламы. Он замечает: «Национальный менталитет складывается веками и заявляет о себе совершенно неожиданно – чаще всего вне зависимости от позиции и желания субъекта истории». См. Сарабьянов Д.В. Русское искусство. Указ. соч. С. 407-419.

Тема взаимодействия иконы и авангардного искусства – одна из самых сложных¹⁷⁷. На московской Выставке Древнерусского искусства подлинная красота живописи древних икон была явлена с такой силой, что не случайно тактичное умолчание об иконописи в теоретических высказываниях Ларионова этого года. В 1913 году иконы невозможно было как прежде рассматривать вместе с лубками. Однако важно отметить тот факт, что разговор о связи иконы и лучизма, о «материализации духа» по Ларионову, который поднимают в последнее время исследователи¹⁷⁸, был бы чрезвычайно затруднен не будь религиозных сюжетов Наталии Гончаровой; сюжетов, которые указывают на икону, как на один из главных источников нового направления живописи – лучизм.

*

Эганбюри, Эли «Наталья Гончарова. Михаил Ларионов». 1913

Илья Зданевич под псевдонимом Эли Эганбюри готовит к осени монографию «Наталья Гончарова, Михаил Ларионов» и выстраивает свой текст в двух направлениях, соответственно основным идеям авангардистов. Творчество Наталии Гончаровой является итогом современного художественного мышления, идущего от глубокой и разнообразной традиции. Творчество Ларионова открывает революционное художественное сознание, радикальный современный художественный метод – лучизм. Особая ценность текста Ильи Зданевича в подробном перечислении имен художников и видов искусства, на которых выстраивают свое понятие традиции «будущники»,

¹⁷⁷Одной из попыток описать связь иконы и абстрактного искусства русского авангарда на философском языке является работа Т. Левиной «Икона и абстракция: метафизический реализм в русском искусстве». https://www.hse.ru/data/2011/05/15/1213434993/Levina_%20Icon%20and%20Abstraction.pdf; Бычков В.В. Икона и авангард // КоревиЩе ОБ. Книга неклассической эстетики. М. 1998. С. 58-75.

¹⁷⁸О лучизме в связи с древнерусским и византийским искусством см. Иньшаков А.Н. Михаил Ларионов: Указ. соч. С. 207-2013; 235-238; 276; Бобринская Е.А. Михаил Ларионов. Лучизм и лучистая материя // История искусства и отвергнутое знание. От герметической традиции к XXI веку. М. 2016. С. 279-294

Ларионов, Гончарова и их последователи. «Ее всегда более тянуло в Азию, на Восток, чем на Запад», – пишет Зданевич о Гончаровой. Из русских художников он называет Александра Иванова, который «увлекал ее и имел большое влияние», далее перечисляются европейские художники: «тречентисты (Джотто), барбизонцы, Сезанн, Гоген, Эль Греко, Пикассо, да Брейгель Старший (мужицкий)»¹⁷⁹. Восточными оказываются русские народные и византийские влияния: «...более всего ее тянуло к примитивам – лубкам, иконам, миниатюрам... Все развитие ее искусства относится к влиянию русских каменных баб, старинных деревянных изображений Спасителя, русского бронзового литья, русского лубка ... живопись старых табакерок, подносов, все, конечно, в смысле подхода к форме... Религиозные композиции носят следы влияния византийской мозаики, но в особенности русской иконы и фрески, опять таки переиначенных в сторону иной декоративности и духовного подъема. Знакомство с русскими изразцами также не прошло бесследно, но так как все это пересоздавалось, то попутно перемешивалось с новейшими способами и приемами»¹⁸⁰. То, что все перечисленное – «Восток», можно было увидеть, конечно же, лишь с точки зрения строгого западничества, на что обращают внимание исследователи¹⁸¹.

О каких византийских мозаиках, русских иконах и фресках пишет Зданевич не понятно. В биографии Гончаровой неизвестны воспоминания об увиденных ею лично мозаиках в Киеве. Речь идет о репродукциях в альбомах и акварельных копиях, выставившихся в Историческом музее. С древними фресками та же история. В отличие от Д.С. Стеллецкого, Н.К. Рериха, М.В. Нестерова, Гончарова никогда не совершала специальных поездок ни на юг, ни

¹⁷⁹Эганбюри, Эли. Наталья Гончарова, Михаил Ларионов. М.: изд. Ц. Мюнстер. 1913. С. 20.

¹⁸⁰Эганбюри, Эли. Указ. соч. С. 20

¹⁸¹ Бобринская Е.А. «Память культуры» и антизападная утопия русских будущников // Память как объект и инструмент искусствознания. М., ГИИ, М. 2016. С. 356-368; Вакар И. А. Наталия Гончарова. между Востоком и Западом // Наталия Гончарова Между Востоком и Западом. М.: ГТГ, 2013. С. 17-18.

на север для изучения древнего искусства. Образцами могли служить только альбомы и копии. Не была она и в Ярославле, хотя фрески его храмов часто упоминаются в письмах и записях Ларионова и Гончаровой¹⁸². Основным живым впечатлением Гончаровой была Москва с ее древними храмами, ярмарками и лавочками со стариной, музеи Москвы и Санкт-Петербурга, иконографические и реставрационные альбомы, фотографии, копии, возможно, частные коллекции.

Любопытно выстроен в монографии Ильи Зданевича иллюстрированный каталог работ Гончаровой. В нем представлены двадцать две иллюстрации. Первые пять – религиозные композиции, из них две – из цикла «Сбор винограда» («Пьющие вино» и карандашный эскиз «Бык»)¹⁸³. Первые иллюстрации даны с измененными названиями и датами «Богоматерь с Младенцем» названа просто «Эскизом» и вместо 1911 поставлен 1908 год. «Евангелисты (в красном и сером)» представлены два вместе на одном листе, и на другом листе – фрагмент «Евангелиста в синем». Все они названы просто «Декоративными композициями» и обозначены 1910 годом¹⁸⁴. Это не соответствует датам и названиям в списке-каталоге на последних страницах монографии¹⁸⁵. Объяснением несовпадений может служить следующее: брошюра носила репрезентативный характер, авторы в иллюстративную часть вкладывают особое значение: они расширяют временные границы примитивистского периода в своем творчестве и дают аккуратные названия, дабы не раздражать цензуру. (Илл. 19-21) Апологетическая монография была коллективным трудом Зданевича, Ларионова и Гончаровой. Художники были ее инициаторами и заказчиками. Высокий тон текста, повторяющиеся отсылки к религиозным работам Гончаровой и к традициям религиозного искусства

¹⁸² Серова Г.Ю. Переписка Л.Ф. Жегина с М.Ф. Ларионовым Указ. соч. С. 203-214.

¹⁸³ По этому рисунку впоследствии в одном из частных собраний была найдена картина «Синяя корова» (Альберитна. Вена. Фонд Г. Батлинера.1911).

¹⁸⁴ Эганбюри, Эли Указ. соч. С. 47, 49, 51.

¹⁸⁵ Эганбюри, Эли. Указ. соч. С. XI.

допетровского времени связаны с восторженным общественным мнением о древнерусском искусстве после большой весенней выставки Московского Археологического института.

*

Сентябрь 1913 года. Персональная выставка Наталии Гончаровой в Москве. «Мечтать о целых соборах, которые украсились бы такой сияющей колерами живописью»

С 29 сентября по 5 ноября 1913 года в Художественном салоне на Большой Дмитровке в Москве проходила первая персональная выставка Гончаровой, на которой демонстрировалось более 700 работ художницы, созданных за тринадцать лет работы. На ней были представлены все станковые религиозные композиции (около тридцати), рисунки на библейские темы, лубки с житиями святых и эскизы календарей с религиозными праздниками. Окружены они были многочисленными пейзажами и натюрмортами импрессионистического, примитивистского и лучистого периодов.

А. В. Крусанов считает, что экстравагантные акции весны–осени 1913 года были прежде всего желанием разогреть публику перед и во время выставки знаменитой Гончаровой: съемки художественного фильма, хождение по улицам с раскрашенными лицами¹⁸⁶. О своем участии в этих хождениях Гончарова впоследствии признавалась Цветаевой, отвечая на ее вопрос: «... – Как вы себя чувствовали с изукрашенным лицом? – По улицам слона водили... Сомнамбулой. Десять кинематографов трещат, толпа глядит, а я – сплю. Ведь это Ларионова идея была и, кажется, его же исполнение»¹⁸⁷.

К выставке был издан каталог с предисловием, написанным от имени самой Гончаровой. Предисловие каталога и журнальная статья Гончаровой в преддверии выставки нередко обозначаются исследователями как *Credo*

¹⁸⁶Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн. 2. С.28.

¹⁸⁷Цветаева М. И. Наталия Гончарова // Наталия Гончарова – Михаил Ларионов. Воспоминания современников. М.: Галарт, 1995. С. 65

художницы-авангардистки, чему соответствует безапелляционный, категоричный стиль обоих текстов, характерный для выступлений Ларионова и Зданевича. Новая живописная форма в искусстве, а через нее и свободное творение форм жизни подается со страстью религиозной идеи: «Мой путь к викторианцам, жаждущим создать новую жизнь, но без их чаяния Мессии, – так как я сама приношу новую форму искусства и жизни. ... В жизни, как в искусстве, я придерживаюсь тех форм, которые соответствуют своему внутреннему содержанию»¹⁸⁸. Викторианцы от слова «Виктор» победа – одна из мистификаций Ларионова 1913 года. Викторианцы – жаждущие прихода «Виктора» неведомого победителя, «который одаренный необычайно, схватит божественной рукой ось человеческой жизни и перевернет ее вверх ногами. Прежде всего «Виктор» начнет с искусства, в котором раскроет необъятные и ослепительные горизонты»¹⁸⁹. А. В. Крусанов сопоставляя тексты разных выступлений «будущников», выявляет противоречия их громких, вызывающих выступлений и правильно делает вывод об их легковесности, артистической несерьезности, намеренной молодеческой эпатажности. Подобным же характером отличались скандальные выступления Ларионова и Гончаровой на диспутах, проходивших во время выставки, где, например, сама Гончарова с видом «воинственным и исступленным» дала пощечину и вызвала к барьеру присяжного поверенного, который осмелился ее назвать госпожой Ларионовой¹⁹⁰. Во время выставки у Ларионова возникает идея создания трагикомического фильма «Кабаре № 13», основной целью которого было показать сторонников Ларионова и возвысить Гончарову в футуристической среде. От фильма, демонстрировавшего футуристические танцы,

¹⁸⁸ Выставка картин Натальи Сергеевны Гончаровой 1900–1913 <Каталог>. М.: б.и., 1913. С. 1-2; К выставке картин Наталии Гончаровой // Жизнь. 1913. №42. 20.10. Рукопись статьи: РГАЛИ. Ф. 1956. Оп. 2. Е.х. 25. Л 1-2; Ковалев А.Е. Михаил Ларионов Указ. соч. С. 467, 576.

¹⁸⁹ <Б.п.> «Викторианцы» // Московская газета. 1913. № 277. 7 октября. С. 7. Цит. по Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн.2. С. 936.

¹⁹⁰ <Б.п.> Очевидцы о скандале // Раннее утро. 1913. № 243. 22.10. С. 6. Цит. по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн. 2. С. 57.

футуристическое отрицание любви и футуристическое презрение к смерти, остался только один кадр: молодой футурист с рисунками под глазами и на щеках выносит на руках полуобнаженную убитую девицу, у нее эффектные росчерки на щеке и оголенном плече. Главных героев соответственно играли Гончарова и Ларионов.

Меж тем успех осенней московской выставки несомненен. О Гончаровой пишут много, возвышенно, даже в самых отрицательных откликах ей отдается дань уважения. И в каждом критическом очерке особо оговариваются ее религиозные композиции. Смелость обращения к религиозным сюжетам выделяет ее творчество на общем фоне работ ее соратников, дает особое звучание крестьянским и еврейскому циклам.

Критики пытаются самостоятельно разобраться с понятием «Восток» в творчестве Гончаровой и проводят параллели не только с иконописью, но и со знаменитыми религиозными произведениями Запада. А. Койранский в газете «Утро России» пишет, что «влияние Востока ... видно ... преимущественно в композициях религиозной живописи, но и в них к Новгороду XIV подмешивается аромат Греко и лиможских эмалей»¹⁹¹. Это отсылка к московской выставке древнерусского искусства, поскольку на ней была сдвинута ранняя граница русского искусства к XIV веку и вершиной искусства Древней Руси была объявлена новгородская школа.

С. Мамонтов в «Русском слове», как и многие другие журналисты, называет выставку Гончаровой исповедью всей творческой жизни и пишет, что художница «своей искренностью властно покоряет самых строгих судей»¹⁹². И хотя для него ее живопись по прежнему намеренно безграмотная, он поражается тем, как у Гончаровой «даже лубочное изображение семьи евреев выражает ту непонятную нам, русским, скорбь, которую вековечно таит в себе

¹⁹¹ А.К. <Койранский> Выставка Наталии Гончаровой. // Утро России. 1913. № 225. 01.10. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн. 2. С. 31

¹⁹² Мамонтов С. С. Выставка г-жи Гончаровой // Русское слово. 1913. № 225. 01. 10. С. 8. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн. 2. С.32.

эта живучая нация», поражается он монументальным декоративным даром, которому нужны «фронтоны новейших небоскребов»¹⁹³.

А.Курганов в журнале «Театр» восхищается огромным талантом, колоссальной энергией, редкой работоспособностью и искренней убежденностью художника, пишет о лубках, «так близко подошедших к старинным народным картинам». Ф.М. Мухортов, давний союзник Ларионова, в «Московской газете» пишет о почти необъяснимом повороте в восприятии творчества Гончаровой публикой, которая любит и ранними, и позднейшими произведениями. Он пишет о «несомненном, абсолютном и отнюдь не женском таланте Наталии Гончаровой», пишет о том, что, несмотря на ее заявления (открещивание от индивидуализма), она «была, есть и, несомненно, будет глубоко индивидуальным творцом»¹⁹⁴.

Даже самый строгий критик Гончаровой С. Глаголь, оставаясь непримиримым к новому искусству отмечает особую красочную ценность лубочных «Свв. Флора и Лавра»¹⁹⁵. Бочаров в газете «Раннее утро» определяет широкий художественный кругозор Гончаровой в искусстве, как основную черту современного художника и тяготение к Востоку, как естественную реакцию души, пресыщенной культурой, неуспокоенной, стосковавшейся по примитивам, по простой наивной вере¹⁹⁶.

Тугендхольд, один из строгих критиков нового искусства, возмущенный эпатажным стилем сего в предисловии каталога, как и другие, пишет о бесспорном, скорее мужском, чем женском ее таланте, об острой, энергичной выразительности живописи: «Конечно, Гончарова – даровитая декораторша, и в ее «Четырех апостолах со свитками» (лучшая работа на выставке), в

¹⁹³Там же.

¹⁹⁴Курганов А. Наталья Гончарова // Театр. 1913. № 1365. 17.10. С. 5-7. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн. 2. С.33

¹⁹⁵Глаголь С. Выставка картин Наталии Гончаровой // Столичная молва. 1913. № 330. 30.09. С. 5. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн. 2. С.35

¹⁹⁶Бочаров Ю. Путь к Востоку. (На вернисаже выставки Н.С. Гончаровой) // Раннее утро. 1913. № 225. 01.10. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн. 2. С. 37

«Короновании Богоматери», в «Сборе винограда» и «Жатве» много ритмического чутья и орнаментальности. ... В крестьянских сюжетах она любит ритм полевых работ, но этот ритм у нее косолапый и грузный, и кажется, что аккомпанировать ему могут не старые задушевные народные песни, а сквернословные частушки. ... Но может быть это и есть ... «объективная форма» русского мифотворчества, – пишет критик, – может быть это и есть тот Восток, о котором мечтает Гончарова? Нет ... во-первых Гончарова перещеголяла даже лубки, а во-вторых (если уж говорить о национальном духе), наша народная традиция слагается ведь не только из лубка, но и из нежных вышивок, нарядных игрушек и пряников, и наконец, иконописи! А по части иконописи нас теперь не обманешь, мы уже знаем, что русская иконопись (даже кустарная) полна самого нежного лиризма и умиленной красоты»¹⁹⁷. Тугендхольд в этом пассаже воспроизводит типичное новое отношение к иконописи после большой древнерусской выставки. Как раз подобного сравнения избегал Ларионов при устройении «Мишени» весной. Критик теперь сравнивает искусство Гончаровой не с «византизмом», а со средневековой романикой и готикой на Западе, на которые ныне переносится обвинение в грубости и дуалистичности.

Самым восторженным откликом на выставку Гончаровой была рецензия А. Бенуа в газете «Речь»: «Вообще, я еще более поверил Гончаровой, и соответственно с этим может может измениться все мое отношение к тому роду живописи, который она представляет». Он оправдывает рекламные гуляния с выкрашенными лицами: дабы пробудить «сочувствие к художеству такой силы». Он хвалит ее ранние работы, сравнивая их с этюдами Мусатова и Вюйара, он называет бесчисленные рисунки «умными», исполненными «драгоценным художником». Вопросы, где те издатели, где те театры,

¹⁹⁷ Т-д Я. <Тугендхольд Я.> Выставка картин Натальи Гончаровой (Письмо из Москвы) // Аполлон. 1913. № 8. Октябрь. С.6. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн. 2. С.38

которые «обязаны издать ее лубочные картины и поручить ей росписи». Сетует на репутацию «какого-то юродства и шутовства». И далее пишет: «Нет, это не юродство и не кривляние; это нечто совершенно обратное: намерение ... быть совершенно согласной с «собой», дать в простейшем виде то, что таится в душе и рвется наружу. ... А Гончарова одарена в превосходной степени, это станет ясным ... всякому, кто обратится хотя бы к ее «Четырем Евангелистам», или к ее лубкам...»¹⁹⁸ (Илл. 22)

А. Бенуа пишет, как его до сих пор смущают картины в галереях С.И. Щукина, но он уже ясно чувствует, что и они находятся в пределах искусства. К Гончаровой он адресует такие слова: «Художник в основе своей ясновидец. Если он на что-либо указывает и говорит: здесь тайна, здесь смысл, новый источник жизни, новый бог (или новое выявление Бога), то надо к нему прислушаться, нужно ему верить»¹⁹⁹. И далее следует первый в критике серьезный анализ ее религиозных сюжетов. А. Бенуа впервые выговаривает, что религиозная живопись Гончаровой выражает ее понимание символов христианства. Он первый трактует ее произведения, как писанные с традиционных образцов, но исполненные свободно, ярко и вдохновенно. То есть буквально повторяет вслед за самой художницей выражение «свободно трактованная традиционность». Он пишет: «не скажу, чтобы это были очень *глубокие* картины», но в отличие от М. Волошина, который в 1911 году назвал их вовсе нерелигиозными, А. Бенуа утверждает, что «сейчас и невозможно создать новую религиозную живопись ... требуются не одни усилия отдельных лиц, но широкие волны религиозного воодушевления, религиозная культура»²⁰⁰. Интересны при этом два момента: во-первых, размышления о религиозной культуре современности в связи с работами Гончаровой, во-

¹⁹⁸ Бенуа А.Н. Дневник художника // Речь. 1913. № 288. 21.10. С. 4. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн. 2. С. 41

¹⁹⁹ Там же.

²⁰⁰ Там же.

вторых, А. Бенуа теперь говорит о глубине византийской живописи, а примитивом так же как и Тугендхольд считает западную готику.

Он первый заявляет о возможности росписей храмов подобной живописью. То, что провозглашали футуристы своей программой два года назад – тяготение к фреске, теперь явлено в станковых произведениях Гончаровой. А. Бенуа пишет: «Среди разных подобных эстетических подходов к религиозным темам, объявившихся за последнее время – подход Гончаровой самый, пожалуй, свободный и пленительный. Кучность ее красок заставляет мечтать о целых соборах, которые украсились бы такой сияющей колерами живописью ... Сколько красоты, например, в ее громадном «лубке»: «Апокалипсис» [Жатва], сколько красивых, своеобразных мыслей, сколько хорошей наивности (не говоря уже о красках, которые одним своими сочетаниями выражают и гордыню непомерную, и ужас гнева) ... Однако сейчас эта картина лишь проба пера, несмотря на свои размеры, это лишь большой обещающий эскиз»²⁰¹.

И далее А. Бенуа фактически дает благословение молодой Гончаровой: «Чтобы ... получилось нечто цельное и завершенное, требуется громадная работа, больше всего работа над собой, а для этого требуется какая-то тишина и убеждение, что твой труд кому-то нужен. Впрочем, Гончарова так молода, у нее так много впереди, что, быть может она еще успеет «достучаться», а за это время она получит больше жизненного опыта, она углубится как человек. Дай Бог, чтобы это было так»²⁰². Это благословение было «услышано» Гончаровой, которая всю последующую жизнь мечтала о росписях храма, и в своих поздних дневниках описывала свой идеал жизни художника: уединенную работу над религиозными сюжетами. «Услышали» благословения критика С.П. Дягилев и А.В. Щусев. С Дягилевым будет связана вся последующая судьба Гончаровой, как театрального художника. Щусев приглашает ее расписывать храм, и это

²⁰¹Там же.

²⁰²Там же.

тоже могло бы стать ее судьбой, но не стало в силу исторических обстоятельств. (Илл. 23)

Десятого декабря 1913 года через месяц после выставки Наталия Гончарова и Михаил Ларионов встретились с Сергеем Дягилевым. Он заказал Гончаровой декорации к «Золотому петушку» и предложил организовать в Париже выставку ее картин. С этого момента, как считают исследователи, прекращается антизападная риторика художников, что однако не означало изменение художественного курса.

*

Весна 1914 г. Персональная выставка Н. Гончаровой в Санкт-Петербурге. Требование обер-прокурора снять религиозные композиции. Критики: «Гончарова показывает пути преемственности и возвращений, утверждает совсем новые принципы и представления о красоте»

Весной 1914 года в марте–апреле в Санкт-Петербурге в Художественном бюро Н.Е. Добычиной проходила вторая персональная выставка Гончаровой, которая охватывала весь творческий путь художницы, но работ на ней было всего 249 номеров, что почти втрое меньше предыдущей московской экспозиции, чуть больше 20 из них – религиозные сюжеты. То есть религиозные сюжеты на Петербургской выставке составляли куда более значительную часть экспозиции, чем на Московской. Это отчасти объясняет остроту конфликта, разгоревшегося после вернисажа. Интересно отметить, что цензура потребовала снять религиозные композиции не в день открытия, а лишь после появления разгромных статей в «Петербургском листке»²⁰³, хотя изначально Е.Н. Добычина получила разрешение цензора на выставку²⁰⁴.

²⁰³ Дубль-вэ. Футуризм и кощунство // петербургский листок. 1914. № 73. 16.03. С. 9
Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн. 2. С. 363

²⁰⁴ Тема цензурного преследования Гончаровой подробно рассмотрена в работах Джейн Шарп. См. в частности: Sharp J.-A. Redrawing the Margings of Vangard Art // Sexually and the Body in Russian Culture. California, 1993. P. 97-123; Sharp J. Futurism and Blasphemy: The St. Petersburg Retrospective // Russian Modernism between East and West. Cambridge. 2018. P. 238-254

Двадцать две картины были сняты по настоятельному требованию обер-прокурора В.К. Саблера, которого современники называли «улыбкой Победоносцева» и писали о нем такие воспоминания: «... при некоторых добрых качествах и добрых делах Саблера, положительное, сделанное им для церкви, было столь мелко и ничтожно в сравнении с тем, что можно и должно было сделать при наличии тех сил и средств, которыми тогда располагала церковь, что об этом положительном и говорить не стоит. Самое же главное в том, что тон, взятый Саблером, самый характер его работы были разрушительны для церкви»²⁰⁵.

Конфликт этот получил широкую огласку. В защиту Гончаровой выступил в печати вице-президент Академии Художеств И.И. Толстой, археолог и нумизмат, вместе с Н.П. Кондаковым предпринявший издание «Русских древностей в памятниках искусства». В.М. Добужинский на страницах «Петербургского курьера» писал о Гончаровой: «Картины её, на которые в настоящее время наложен запрет, написаны в художественном стиле русской старинной иконописи; ничего, кроме яркого таланта художника, в них усмотреть нельзя. Менее всего они носят кощунственный характер»²⁰⁶. А хранитель Эрмитажа барон Н.Н. Врангель возмущен субъективными оценками тех, кто приказывает снять картины: «Было бы еще понятно, если бы цензор обосновал свой запрет на сюжетной стороне картин; в действительности никакой канонической неправильности в ликах святых на картинах нет. Цензор основывается на своей личной художественной оценке картин, по его мнению, они недостаточно художественно исполнены»²⁰⁷. «За полное отсутствие антирелигиозности в картинах Н.Гончаровой говорит в достаточной мере уже то обстоятельство, что они были выставлены в Москве, городе «сорока

²⁰⁵Шавельский Г.И. Воспоминания последнего протопресвитера русской армии и флота. Нью Йорк, Изд А.П. Чехова, 1954. Цит. по http://militera.lib.ru/memo/russian/shavel'sky_gi/15.html (дата обращения 29.12.2021)

²⁰⁶<Б.п.> Удаление картин с выставки. // Вечерние известия. 1914. № 425. 19.03. С. 3. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн. 2. С. 364.

²⁰⁷Там же.

сороков», и в течение полутора месяцев не возбудили ничьего подозрения», – заканчивает свое выступление Н.Н.Врангель.

Москва была городом патриархальных традиций и многочисленных древних храмов, но была древняя столица и городом «Гогена и Сезаннов» с экстравагантными авангардистскими выставками и акциями, которые соотносились парадоксальным образом с выставкой древнерусского искусства и знаменитыми коллекциями древнерусских икон Остроухова и Рябушинского. Конфликт не случайно возникает в Санкт-Петербурге, где находится Академия художеств и Священный Синод, заменивший древнее патриаршество, в новой столице с великолепной архитектурой, никак не напоминающей о древнерусских традициях.

Однако, отнюдь не все духовные лица воспринимали религиозные работы Гончаровой столь категорично как обер-прокурор Саблер. Инцидент разрешается тоже от имени церкви. От 1 апреля сообщается новость, что «Пришел духовный цензор архимандрит Александр и разрешил повесить картины обратно, не только не найдя в них никакого кощунства, но даже усмотрев в них все признаки соответствующего стиля»²⁰⁸.

В положительных откликах на выставку критики вновь особое внимание обращают на религиозные композиции. Э.Старк пишет, что религиозные композиции – самое удачное из воплощений души Гончаровой, что «во всех этих композициях дана на редкость удачная реконструкция страшно тонкого и виртуозного стиля древней русской живописи, проникнутого отголосками глубокого своеобразного мировоззрения, и достигается это через безусловную гармонию ... Эти религиозные композиции составляют самую сильную сторону Гончаровой...»²⁰⁹ В.А. Денисов – живописец, график и художественный критик, ученик Апполинария Васнецова и импрессиониста Я.Ф.

²⁰⁸<Объявление> Петербургский курьер. 1914. № 62. 23.03. С.1. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн. 2. С. 365.

²⁰⁹Старк Э. Наталья Гончарова // Петербургский курьер. 1914. № 71. 01.04. С.4. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн. 2. С. 367.

Ционглинского, сетует, что крупноформатные ансамбли художницы пришлось здесь разбить на части и повесить в разных залах. Он обращает особое внимание на монументальный декоративный дар Гончаровой, на то, что ее работы не удовлетворяют требованиям картины: «Все рассчитано лишь для того, чтобы ударить сразу, овладеть с первого мгновения. Но зато такая вещь сразу же и отдает себя всю...»²¹⁰. Денисов смотрит на картины сквозь призму приглашения Гончаровой в дягилевскую антерпризу: «Это вывеска, плакат, обращающие ненадолго внимание на улице, декоративное панно для театра, вокзала, сельскохозяйственной выставки, для всяких вестибюлей, entre, в том числе церковных, и в особенности это благодатный материал для театральных декораций»²¹¹. Вновь ярко описывает выставку и особенно религиозные сюжеты Гончаровой друг Н.К. Рериха, А.А. Ростиславов: «До изумительной цензурной истории удалось познакомиться, может быть с самым интересным на выставке – циклом церковных картин Гончаровой. С каким богатством и своеобразной декоративной красотой красок, отличным разрешением композиционных задач, подошла она к возрождению примитивов древнего народного искусства ... сколько художественной утонченности в преднамеренных «уродствах» ... эта выставка впервые показывает пути преемственности и возвращений и утверждает совсем новые принципы и представления о красоте»²¹².

*

От неприятия к признанию. Древняя иконопись и религиозные композиции Н. Гончаровой

А.А. Ростиславов подытоживает историю критических откликов на религиозную живопись Гончаровой 1910-х годов. История критических

²¹⁰ Денисов В. Наталья Гончарова // День. 1914. № 75. 18.03. С. 3. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн. 2. С. 368

²¹¹ Там же.

²¹² Ростиславов А. Сверкающий талант // Речь. 1914. № 80. 23.03. С. 3. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн. 2. С. 371

отзывов на религиозные работы Гончаровой похожа на историю восприятия общественностью древнерусского искусства в те же самые годы. От неприятия «уродов» до признания их красоты, от возмущений примитивами, стоящих вне истории, до возведения их на высший пьедестал мировой культуры.

Ларионов и Гончарова повлияли на формирование серьезного взгляда на национальные древности, серьезность подхода у них уживалась с игрой, напористостью и озорством юного искусства. Сетования критиков на их намеренные юродства в живописи и художественных акциях, можно воспринимать в исторической перспективе как своеобразное припоминание авангардистами опыта «юродов» и «похабов», почитавшихся святыми в Древней Руси, которые были лишены церковного и общественного признания с XVIII века вместе с древними иконами²¹³. Сопоставление живописи неопримитивизма и древнего искусства показывает совершенно особые пути преемственности и возвращений. «Искусство, – писал Д.В. Сарабьянов – само – помимо воли художника – обладает способностью помнить»²¹⁴. Обращение Гончаровой к древности, есть совершенно уникальный акт искусства, когда присутствует воля, намерение художника в обращении к историческому прошлому, но действует не рациональный отбор и кропотливое изучение. Художник заставляет саму живопись припоминать свои истоки. Может быть именно в этом и состоит суть объявленного ими отрицания индивидуализма в искусстве.

Раздел 3. Всёчество, принцип свободного копирования и фотография

Термин «Всёчество» вводится Ларионовым и Ильей Зданевичем во время московской выставки Наталии Гончаровой в сентябре 1913 года в связи с критическими откликами, в которых художницу обвиняют в подражательности. Сезанн и Гоген, Матисс и Ван Гог, иконы, лубки, примитивы, Эль Греко и

²¹³Федотов Г.П. Святые древней Руси. М.: Московский рабочий, 1990. С.200.

²¹⁴Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Указ. соч. С. 22.

Брейгель, ассирийская миниатюра и японская гравюра, народное искусство — заимствования в ее живописи были видны невооруженным глазом и вызывали удивление. Однако сами авангардисты на основании объявленного ранее принципа свободного копирования заявляют о «постоянном искании новых живописных форм в пределах преемственности, указанных знанием»²¹⁵, о «постоянной борьбе с каждым проявлением косности или внешней подражательности»²¹⁶. «Всёчество», пишет Ле Дантю, есть «путь изучения мастерства как такового в самом полном объеме»²¹⁷. Это поиски законов художественности, которые «были известны в эпохи наиболее цельного творчества»²¹⁸. Понять эти эпохи возможно лишь путем основательного знакомства через практику самой живописи, благодаря чему выявляется единый художественный принцип для ВСЕЙ живописи. На этом пути ненужными становятся литературные, сюжетные поиски, как не относящиеся к живописи как таковой, не нужной становится отработка индивидуальной манеры художника, его психологическое, эмоциональное или интеллектуальное самовыражение в картине, поэтому практически в каждом манифесте лучистов и будущников первым пунктом значится «отрицательное отношение к восхвалению индивидуальности»²¹⁹. Поэтому в собственных мифологических «биографиях» они формируют совершенно новые отношения с историческим временем. Свободное движение художника от одного времени к другому, от одного стиля к ему противоположному, от Запада к Востоку и наоборот все эти перемещения есть способ постижения самой живописи, самого искусства. Их интересуют особенно те эпохи, в которых отсутствует приоритет авторства, поглощены имена художников, а высокое искусство и низкое ремесло неотделимы друг от друга в силу общего доминирующего принципа. Поэтому

²¹⁵М.В.Ле-Дантю. Живопись всёков. 1914 // Ковалев А.Е. Михаил Ларионов Указ. соч. С. 475

²¹⁶Там же

²¹⁷Там же С. 474.

²¹⁸Там же С. 473

²¹⁹Там же. С.357.

они обращаются к архаике, к Востоку, к Византии, Египту и Ассирии, к русской иконописи и народным изделиям, к тем культурам, в которых повтор, единообразие, копирование является нормой и приводит к совершенству.

Русская икона, лубок, примитивы в данном ряду выделялись особо, так как удовлетворяли всем поставленным задачам: они являлись образцами цельного творческого сознания, они являли собою связь с Востоком в русском искусстве, они являлись древнейшей национальной традицией, вне которой русское искусство мыслилось сугубо зависимым от европейского индивидуализированного творчества. Копийность иконного дела, которая на протяжении двух предыдущих веков представлялась его главным отрицательным качеством, отныне провозглашается современным художественным методом.

Михаил Ларионов настойчиво пропагандирует копирование, как художественную практику. В феврале 1913 г. в предисловии к каталогу 1-й выставки лубков он заявляет: «... копии нет в таком смысле, как это пока понимается. Есть художественное произведение, точкой отправления которому послужила гравюра, картина, природа и т.д.»²²⁰. В тот же 1913 год он повторяет свой тезис в программных манифестах «Лучисты и будущники» и «Лучистая живопись»: «Если бы знали совершенно определенно, что копии нет и никогда не было, что она может существовать только в представлении, но реально никогда не осуществлялась и не может осуществиться – тогда бы никто не оценил того, что называется оригинальным произведением <...> Мы заявляем, что копии никогда не было, и рекомендуем писать картины с картин, написанных до нашего времени»²²¹. Заявленный принцип воспринимался в окружении Ларионова, как обоснование свободного открытого цитирования,

²²⁰ Это теоретическое положение Ларионова известно в двух редакциях. См.: Ларионов М. Лучистая живопись // Ослиный хвост и Мишень. М., типо-лит. В. Рихтер, 1913.

Ларионов М. Вступление // 1-я выставка лубков. М.: б.и., 1913.

²²¹ Вакар И.А. Картины с картин Михаила Ларионова // Третьяковские чтения 2014. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2014. С. 2004-215

без оглядки на авторство и авторские права. «В этом тезисе интересно то, – писал Сергей Романович, – что искусство современное и прошлое делается материалом для творчества наряду с самой жизнью. Все, что вдохновляет живописца может им быть использовано; разумеется, только в этом смысле копии не существует... Всякий объект, пусть это будет явление жизни или созданное рукой человека, его умением или искусством, способен вызвать творческий импульс у художника и может быть принят им как точка отправления для создания своего собственного произведения»²²².

Тезис Ларионова появляется в ту эпоху, когда копия становится важным художественно-историческим объектом в обществе. За год до авангардистских манифестов в 1912 году в Москве был торжественно открыт Музей изящных искусств, где стараниями И. В. Цветаева были собраны гипсовые слепки знаменитых скульптур, макеты, гальванокпии, а залы оформлены соответственно научной программе изучения основных этапов истории искусства с древнейших времен до Нового времени. Музей изящных искусств продолжал уже известную москвичам практику Исторического музея, где значительную часть экспозиции составляли копии. Ф.И. Шмит в письме А.В. Прахову в 1900 году удивляется остроумием принципа, «в силу которого допущены копии. ... Допущение копий в музей, кажется, впервые было допущено у нас. Только таким образом и можно дать полную картину развития русского искусства, а главное сделать его изучение доступным. Ведь в самом деле, такие произведения искусства, каковы, например, миниатюры, заставки, заглавные буквы рукописей, не могут быть общедоступными – без толку ветшают они. Тут же, в витринах, коллекция копий может быть изучена всеми, кто пожелает»²²³. Залы Исторического музея были оформлены рисованными копиями с мозаик Софии Киевской и Михайловского Златоверхого монастыря, акварелями с фресок Храма Спаса на Нередице, в копиях можно было увидеть

²²²Ковалев А.Е. Михаил Ларионов Указ. соч. С. 529-530.

²²³Вздорнов Г.И. История открытия. Указ. соч. С. 171

миниатюры Изборника 1073 года, Сильвестровского сборника и иконы, находившихся в других городах. Стены и своды нескольких залов музея были покрыты слепками с рельефов соборов во Владимире, и в Юрьеве-Польском. Поэтому, когда скульптор С.И. Вашков в 1908–1909 году украшает на Чистопрудном бульваре доходный дом храма Троицы на грязех терракотовыми барельефами в зверином стиле наподобие Дмитровского собора во Владимире, москвичи могут различить в них копирование древнего образца. Откровенными копийными стилизациями в 1900–1911 годах увлечен А.В. Щусев в храмовой архитектуре.

Свободное копирование по Ларионову должно быть еще шире и еще свободнее, чем стилизации модерна. Такое копирование позволяет откровенно писать картины с картин, переводить язык одного вида искусства в другой, воспринимать фотографию, ремесленное изделие и даже техническую копию как искусство. Не бояться копии с копии. Сергей Романович, продолжая свои рассуждения о принципе копирования Михаила Ларионова, перечисляет характерные примеры: «Восхищение Делакруа фотографией, Курбе, написавший по фотографии центральную обнаженную фигуру в своей «Мастерской», Сезанн, писавший по картинкам журнала, Утрилло, пользовавшийся открытками и photographиями, и больше всего Винсент Ван Гог, создавший свои «копии» с гравюр Милле, Доре, Делакруа и Рембрандта как невиданные шедевры, – все они оправдывают этот тезис»²²⁴. К Гончаровой этот принцип имеет прямое отношение. Самые яркие из ее подобных опытов в религиозных композициях – монументальное полотно «Венчание Богоматери» скопированное с печатного лубка и картина «Богоматерь с Младенцем» точно повторяющая меднолитой складень.

Картины, созданные методом свободного копирования, помещают изначальный образец в новый контекст современной живописи. Изначальное произведение при свободном копировании приобретает иной масштаб,

²²⁴Ковалев А.Е. Михаил Ларионов. Указ. соч. С. 530

исполняется в иной технике. И в то же время у такой копии и образца есть некое единство – единый живописный принцип, усвоенный и переименованный художником.

Свободная копия позволяет вольное обращение с образцом, нет зависимости от авторитета художника-предшественника. Такая копия позволяет домысливать образ. «Чем больше я обо всем этом думаю, тем явственнее вижу, насколько оправдано копирование тех вещей Милле, которые он не успел сделать маслом. К тому же работу по его рисункам и гравюрам на дереве нельзя считать копированием в узком смысле слова. Это скорее перевод на другой язык, язык красок, впечатлений, создаваемых черно-белой светотенью.» – писал Ван Гог в письмах брату Тео²²⁵.

Впечатлениями, которые созданы черно-белой светотенью, но уже не в гравюре, а в фотографиях пользовался предшественник примитивистов Борисов-Мусатов. В его шедеврах «Гобелен», «Водоем», «Призраки», и особенно в «Даме в голубом» присутствует эффект мягкого фокуса, что так характерно в целом для пикториальной фотографии рубежа веков, но особенно видно при сравнении картин художника с его собственными фотографиями, снятыми в процессе работы. Тема «Борисов-Мусатов и фотография» при всей своей очевидности никогда еще подробно не исследовалась, меж тем художник делал не просто технические фотоснимки для уточнения постановки фигур или пейзажей в своих композициях. Он явно привносил фотографические «спецэффекты» в художественное построение своих этюдов и больших картин. Например, в «Даме в голубом» художник использовал эффект «негатива» и расфокусировки изображения.

К тому же как раз в самом начале двадцатого века артистичность фотографии в обществе оценивается не с точки зрения литературного постановочного сюжета как это было в конце XIX века. В фотографии начинает

²²⁵http://modernlib.ru/books/gog_vinsent/pisma_k_bratu_teo/read (дата обращения 02. 01. 2022)

цениться ее техническое исполнение с помощью специальных объективов и фильтров, печати на особой рукодельной бумаге с грубой фактурой и других приемов, размывающих детали, лишаящих фотографию «фотографичности» и обостряющих художественные впечатления от взаимодействия черных и белых пятен и тонов в готовом снимке, почему и возник термин pictorial – живописный²²⁶.

Работа по фотографии с картины, дает еще большую дистанцию по отношению к первоисточнику, тем самым еще больше отдаляя новое произведение от образца, обособляя его. При этом в черно-белых фотографиях может с особой ясностью проступать композиционная структура изначальной вещи. Так Бенедикт Лившиц описывает, как первые опыты разложения тела на плоскости русские художники увидели на фотографии с работы Пикассо²²⁷, а В.С. Турчин подчеркивает: «Как характерно, что новаторов вдохновляла фотография! Черно-белое воспроизведение учило схемам деформации, но не цвету. Цвет создавался по воображению»²²⁸.

Гончарова в своем варианте свободного копирования также обращалась не только к оригинальным произведениям, но и к фотографиям и реставрационным акварельным копиям, по которым она изучает древние фрески, мозаики, что сказывается в ее полиптихах «Евангелисты» и «Жатва», особенно в «Евангелистах», где контрастные сочетания темных и светлых тонов напоминают фото-экспрессию черно-белых снимков²²⁹. К тому же наличие копий в Историческом музее и альбомов с репродукциями позволяло не тратить время на поездки к подлинникам. Тиражный характер используемых репродукций придавал импульс к увеличению скорости работы художника. А

²²⁶Левашов В. От пикториализма до сюрреализма // Лекции по истории фотографии. М.: Treemedia, 2012. С. 36

²²⁷Лившиц Б.К. Полутораглазый стрелец. М.: Сов. художник, 1991. С. 35

²²⁸Турчин В.С. Феминистский экскурс. Российско эхо //Амазонки авангарда. М. 2004. С. 28.

²²⁹Серова Г.Ю. Религиозные сюжеты Н.С. Гончаровой и их иконографические источники // Третьяковские чтения 2014. М.: Гос. Третьяковская , 2014. С. 193-204.

доскональное изучение и детальное повторение первоисточников при подобном свободном копировании не требовалось.

Работа с репродукциями, фотографиями, копиями настолько естественна для начала XX века, что знаменитые очерки 1913–1914 гг о «Троице» Андрея Рублева пишутся П.Муратовым, Н.Пуниным и Е.Трубецким по черно-белым репродукциям, сделанным после ее частичной реставрации 1905 года. Поэтому в этих очерках нет ни слова о красках, о цвете или фактуре, а художественность впечатления достигается эмоциональной насыщенностью самих текстов.

Осмелюсь предположить, что и в крестьянских циклах Гончаровой сказались не только натурные впечатления от деревенской жизни или заимствования из лубков, но и фотографии начала века. В крестьянских сериях Сергея Лобовикова, Вадима Шульца²³⁰ и других известных фотографов крестьяне похожи на образы Гончаровой: всегда в полный рост, застылые иератичные фигуры; если они показаны в движении, то это самая характерная значимая поза в выполняемом деле, будь то жатва, стирка белья или колка дров – это было связано с длительностью экспозиции при съемке того времени. На фотографиях у крестьян сумрачные строгие взгляды чуть раскосых глаз, очень большие трудовые руки, босые ноги. Крупные складки одежд из домотканого льна в черно-белых фотографиях напоминают разделку одежд на древних иконах и фресках.

Раздел 4. Обращение авангардных художников к искусству старообрядцев

Хорошо известно, что в бытность свою в Москве Михаил Ларионов собирал лубки, иконописные подлинники и народные изделия, как то табакерки, пряничные доски, изразцы. Известно, что у Наталии Гончаровой была собрана коллекция металлических складней, и оба они собирали библиотеку, в которой существенная часть была посвящена древнерусскому и

²³⁰В фотографиях С.М. Прокудина-Горского крестьяне позируют, поэтому его имя не упоминается.

народному искусству. Уезжая в Европу для работы над балетами «Литургия» и «Свадебка» в 1915 году художники везут с собой некоторое количество альбомов по древнерусскому искусству. Их коллекции и книги оставшиеся в Москве, после 1918 года были экспропрированы и вывезены из дома в Трехпрудном переулке, дальнейшая судьба библиотеки и коллекций практически неизвестна²³¹. В Париж в конце двадцатых годов удалось переправить лишь их собственные произведения русского периода. В Париже Ларионов заново собирает коллекцию гравюры, но теперь его собрание отражает новый интерес художников – театр. Поэтому судить о том, какие народные религиозные изображения они собирали в Москве начала века, можно лишь по названиям в каталогах организованных ими выставок лубков и по переписке художников.

Еще одним источником рассуждения об интересах художников периода примитивизма оказывается их парижская библиотека, собранная заново, как и новая коллекция гравюр²³². Книги по древнерусскому искусству, помимо привезенных из Москвы, пополнялись теми, что покупал, искал, доставал в Москве молодой художник, друг Ларионова, Л.Ф. Жегин, советуясь с лучшими специалистами и букинистами. Он же переправлял их в Париж вместе с живописью и графикой художников. Сохранилась активная переписка Ларионова и Жегина второй половины 1920-х годов, которая свидетельствует о хорошем знании Ларионовым искусствоведческой литературы, некоторые книги, как например, альбомы по росписям ярославских церквей он очень настойчиво просит найти и прислать ему. Часть библиотеки Ларионова и Гончаровой по древнерусскому искусству удивляет своим объемом и

²³¹В основном коллекции и библиотека Ларионова-Гончаровой московского периода утрачены. Некоторая часть лубков вместе с ранними рисунками художников хранится в архиве наследников Н.Д. Виноградова. (Овсянникова Е.Б. К реконструкции первой выставки лубков в Москве (1913 г) // Мир народной картинки. М.: Прогресс-традиция, 1999. С. 109).

²³²Парижская библиотека и коллекция Ларионова и Гончаровой с 1989 года хранятся в ГТГ. (Отдел редкой книги библиотеки ГТГ).

качеством, которому мог бы позавидовать любой исследователь иконописи в те годы²³³.

*

В парижской библиотеке Ларионова и Гончаровой совсем нет книг по истории религии, философии, богословию, однако в ней собрано двадцать пять изданий, посвященных старообрядчеству и истории русских сект. Это небольшие популярные брошюры, изданные в основном на рубеже веков: в 90-е годы XIX века и до 1905 года, но есть издания 1912 и 1908–1916 гг и относительно старинные – шестидесятых, семидесятых, восьмидесятых годов девятнадцатого века. Часть брошюр, выпущенных под редакцией В.Г. Черткова в организованном им лондонском издательстве «Свободное слово», посвящены религиозным преследованиям в России, другая часть – материалы к истории и изучению раскола староверов и русских рационалистических и мистических сект, и третья часть – руководства по внутренней миссии и обличению. Отдельные издания посвящены адвентистам, баптистам, унитариянам, духоборам, хлыстам, скопцам. Когда появились эти брошюры в библиотеке художников неизвестно, скорее всего в пору работы над балетами «Свадебкой» и «Литургией» у Дягилева во второй половине 1910-х годов. Были они приобретены до отъезда или уже в Европе, невозможно сказать, но, безусловно, у Ларионова и Гончаровой был особый интерес к старообрядческой теме, к народным обрядам, костюмам и искусству русских христианских сект²³⁴.

Марина Ивановна Цветаева в биографическом эссе расспрашивает Наталию Гончарову: не хлыстовские ли были молитвы ее няни в деревне²³⁵. Марина Цветаева, задавая этот вопрос, не только вспоминает свое собственное

²³³Серова Г.Ю. Переписка Л.Ф. Жегина с М.Ф. Ларионовым. Указ. соч. С. 203-214

²³⁴Исследователь творчества Гончаровой и Ларионова Евгения Илюхина отмечает, что костюмы крестьянок для балета «Свадебка» Гончаровой повторяют старообрядческие одежды Калужской губернии.

²³⁵Цветаева М.И. Наталья Гончарова // Наталья Гончарова. Михаил Ларионов. Воспоминания современников. М.: Галарт, 1995. С. 21

детство в Тарусе рядом с домом, где жили хлыстовки – Кирилловны²³⁶, но и обозначает особую маргинальную народную религиозность художницы. Вопрос Цветаевой возникает не столько из биографических данных, рассказанных художницей, сколько из крестьянской и религиозной живописи Гончаровой.

*

Обычай, обряды, костюмы русских сект, русская экзотика интересуют Ларионова и Гончарову с 1915 года, в связи и с театральными проектами. Искусство же старообрядцев играет одну из основных составляющих примитивистского постулата в московский период их творчества.

Коллекция меднолитых иконок и складней, которую собрала Наталия Гончарова в Москве могла состоять исключительно из старообрядческих образцов. Они являлись неотъемлемой частью старообрядческой культуры. З. А. Лучшева пишет: «На протяжении XVIII–XIX веков изготовление меднолитых изделий являлось прерогативой старообрядческих общин, которые особо почитали и ценили его, как прошедшее огненное крещение»²³⁷. Зарождение и расцвет культового медного литья связаны с Выговской пустыней в Поморье, откуда оно распространяется в другие старообрядческие центры. Здесь, конечно, уместно вспомнить про деда Михаила Ларионова из поморских староверов. Одной из ярких отличительных особенностей старообрядческого литья являлись цветные эмалевые фоны сине-зеленых, голубых оттенков. Они исполнялись вручную и превращали отлитые по формам работы в уникальные, неповторимые изделия. Эти фоны Наталия Гончарова повторяет в своей работе 1911 года «Богоматерь с Младенцем».

Неизвестно, были ли в коллекции художников деревянные кресты или резные доски, распространенные у старообрядцев, Илья Зданевич упоминает

²³⁶ Цветаева М.И. Кирилловны // Марина Цветаева. Сочинения в 2-х томах. М.: Худож. лит.-ра, 1980. Т. 2. С. 77-84.

²³⁷ Старообрядческая коллекция Государственного музея истории религии. М.: ГМИР, 2008. С.8.

при перечислении влияний на Гончарову старинные деревянные изображения Спасителя²³⁸. Непонятно, имеет ли он в виду большие деревянные распятия, стоявшие в храмах, или образы Саваофа в навершии резных иконостасов, но ближе всего к живописи Гончаровой характерные особенно для северных храмов скульптуры «Христос в темнице», называемые также «Спас полуночи». Такие скульптуры из дерева были и в московских храмах. Они встречались разных размеров: от больших в человеческий рост до совсем маленьких «домашних»²³⁹. Триптих Гончаровой «Спас (с виноградной лозой)» неизменно вызывал у критиков ассоциации с этими старинными деревянными изображениями²⁴⁰.

Лубки, которые собирал Михаил Ларионов на пару с Василием Кандинским были печатные и рисованные. Разница между ними была не только в технике исполнения. Печатные народные картинки подвергались постоянному цензурному надзору, были частью городской низовой художественной индустрии, которая так интересовала Ларионова. Религиозные лубки, были как правило, повторением западноевропейских гравюр. Старинные рисованные религиозные лубки были редкостью, как и лицевые апокалипсисы. Они были в основном старообрядческим «потаенным» искусством, предназначались в первую очередь для единомышленников. Однако при возрастающем интересе к древности и древним традициям, через торговцев-офеней все-таки оказывались в коллекциях археологов и на рынках. Зародилось искусство рисованного лубка в Поморье в Выго-Леснинском общежительстве и затем разошлось по старообрядческим общинам, так как рисование настенных картинок было одним из способов наглядного обоснования истинности веры. Близ Москвы были известны своими мастерскими Гуслицы, в самой Москве

²³⁸Эганбюри, Эли. Указ. соч. С. 20.

²³⁹Сидоренко Г.В. Животворящее древо // Третьяковская галерея. – М. 2006 (13).– № 4. С. 20-31.

²⁴⁰Ч-ин В. <В. Чешихин>. Выставка «Союза молодежи». I // Рижская мысль. 1910. № 870. 26.06. Приложение С. 1. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн.1. С. 242-243.

художественное производство было налажено в Преображенской единоверческой общине, незакрытой во время репрессивных мер эпохи Николая I²⁴¹. Ориентированные на старое допетровское иконное письмо, рисованные лубки и литые образки представляли наиболее архаичный вариант народного религиозного искусства и должны были особенно привлекать Гончарову и Ларионова. Не случайно они приглашают к сотрудничеству на выставках художника Николая Роговина, обладавшего собственной коллекцией старообрядческих лубков.

*

Примитивизм Ларионова-Гончаровой приходится на самый пик «Золотого века» русского старообрядчества (1905–1917 гг) после императорского указа от 17 апреля 1905 года «Об укреплении начал веротерпимости». Староверы стали называться «старообрядцы» взамен официально употребляемого «раскольники». Им разрешено было отправлять свое богослужение по старопечатным книгам. В Москве, где издавна предпочитали жить старообрядцы на отведенных им землях у застав и кладбищ, вдохновение чувствовалось особо: распечатывались закрытые храмы Рогожской слободы, строились новые, оживилось книгоиздательское дело, открывались старообрядческие школы и институты, налаживали работу реставрационные и иконные мастерские.

В открывающиеся старообрядческие храмы требовались большие иконы. Поэтому после 1905 года меняются приоритеты старообрядцев. Если во времена гонений ценились небольшие домашние иконки тонкого Строгановского письма, то теперь мастера иконники приступают к расчистке больших икон из древних иконостасов. Результаты их работ столь впечатляющи, что вдохновляют И.С. Остроухова на собирание древних икон. Остроухов же вносит предложение в синодальную контору о расчистке древних

²⁴¹Иткина Е.И. Рисованный лубок старообрядцев из собрания Исторического музея. М.: Исторический музей, 2017. С. 7-27.

икон соборов Московского Кремля – Донской иконы Богоматери и больших икон святителей Петра и Алексея Дионисиева письма. На общей волне подъема от успехов реставрации старообрядцев обнаруживаются полностью сохранившиеся иконные ансамбли XVI века в маленьких часовнях-приделах в главках Благовещенского собора Московского Кремля, куда можно попасть лишь выйдя на крышу храма²⁴².

Гончарова в 1910–1911 годах берет за образцы маленькие прикладные иконные вещицы и пишет с них большие монументальные полотна «Богоматерь с Младенцем», «Богоматерь с орнаментом», триптих «Спас (с виноградной лозой)». В своеобразной утрированной форме она точно следует велению своего времени: старинное искусство «пересоздается в сторону духовного подъема»²⁴³ руками старообрядцев-реставраторов и авангардной художницей Наталией Гончаровой.

*

О сохранении старообрядцами древнего искусства и техники иконописания писали с благодарностью все исследователи, бывшие свидетелями уникального возрождения собственной истории и культуры. Н.П. Лихачев подчеркивал еще в 1905 году: «В настоящее время мы видим в руках старообрядцев драгоценный археологический материал, заслуга сохранения которого принадлежит всецело им одним»²⁴⁴. Он отмечает, что любительские термины и приметы многолетних наблюдений любителей старообрядцев вошли в научный обиход описаний икон, например, условный термин «письмо» для обозначения той или иной манеры иконописцев.

«Можно себе представить с какими трудностями было бы сопряжено стилистическое изучение древней русской живописи, к которому обратилось, наконец, наше время, если бы еще до нас в этой области не были бы заложены

²⁴²Муратов П.П. Русская живопись. Указ. соч. С. 364-367.

²⁴³Эганбюри, Эли. Указ. соч. С. 20

²⁴⁴Лихачев Н. П. Краткое описание икон собрания П. М. Третьякова. М.: Синод. тип., 1905. С. III.

некоторые краеугольные камни, – если бы старообрядческие любители икон не передали нам часть своих стилистических заметок, исторических памятков и технического знания иконописи. ... Все старообрядческое знание иконы является вообще знанием опытным...», – писал в 1914 году Н.М. Щекотов²⁴⁵. А Павел Муратов описывает, как вовсе не богатые братья Новиковы сумели собрать значительные средства и соорудить в 1908 году большой белый Успенский храм у Покровской заставы на Апухтинке, заказав проект его после изучения Новгорода Пскова, Владимира и соборов Московского Кремля. Главное в новиковской церкви было внутри: «основной мыслью строителей ее было, чтобы в храме не оказалось ни одной новой иконы. Этого почти удалось им добиться»²⁴⁶. Был подобран практически целиком старый иконостас. Со сказочной быстротой, пишет П. Муратов, храм наполнялся расчищенными предметами старины. Мастер серебряных дел Ф.Я. Мишуков работал над басменными листами, украшавшими тябла иконостаса, подсвечники, паникадила²⁴⁷. Впечатление от храма было очень сильным и неожиданным, так что вскоре «настоящая русская церковь» стала местом паломничества всех любителей древнего искусства²⁴⁸. Возможно, единственная жанровая картина религиозная композиция Гончаровой «Архиерей» (1910) написана под впечатлением от богослужений старообрядческой церкви.

*

До сенсационных открытий древних икон в русском обществе существовало двухвековое убеждение о расслоении религиозного искусства на городское, академическое высокое, соответствующее эстетическим идеалам западного образца XVIII и XIX веков, и традиционное периферийное, сохранявшееся в сельской низовой культуре. М.М. Красилин пишет: «Мастера

²⁴⁵ Щекотов Н.М. Иконопись как искусство. По поводу собраний И.С. Остроухова и С.П. Рябушинского // Русская икона. СПб. 1914. №2. С. 126.

²⁴⁶ Муратов П.П. Вокруг иконы // Возрождение. 1933. № 2797, 2799, 2803, 2809. Цит по: Муратов П.П. Русская живопись. Указ. соч. С. 364-367.

²⁴⁷ Журнал «Церковь» М., 1908. № 28.

²⁴⁸ Муратов П.П. Там же.

бродячих артелей, деревенские умельцы создавали образы понятные и доступные каждому. Бесчисленные Николы, Георгии, Ильи Пророки, Неопалимые Купины были верными охранителями крестьянской жизни. В образованном обществе интерес к ним, отождествляемый с «византийской живописью», оценивался как проявление дурного тона»²⁴⁹

В конце 1900-х и в первые годы 1910-х, всего лишь несколько лет, простонародные крестьянские образы благочестия и древние только-только расчищенные иконы воспринимались в обществе как единая целостная культура, чудом донесенная до современности охранителями-староверами. Сразу же после знаменитой иконной выставки 1913 года новые исследователи поместили лучшие образцы древней иконописи в разряд высокого аристократического искусства, Павел Муратов, описывая коллекцию Остроухова делал следующий вывод: «По самому своему происхождению древнерусская иконопись принадлежит к семье искусств традиционных, замкнутых, аристократических»²⁵⁰. Тем самым в древнерусское искусство привносилось разделение, характерное для нового времени: высокое и низкое, аристократическое и народное, интеллектуальное и примитивное. Против подобного разделения протестовали Ларионов и Гончарова, когда искали целостное творчество в примитивизме.

Раздел 5. Религиозные композиции и их иконографические источники

Произведения Наталии Гончаровой имитирующие иконы выполнены в «противопоказанной» им живописной технике – маслом на холсте. Как художник, она проявляет хорошее знание иконографии и понимание выразительных особенностей иконы. «Среди всех мастеров [авангарда] ...

²⁴⁹Красилин М. М. Иконопись и декоративно прикладное искусство // Духовная среда России. Певческие книги и иконы XVII — начала XX веков. М.: Изд. фирма Вереск, 1996. С. 83-84.

²⁵⁰Муратов П.П. Древнерусская иконопись в собрании И.С. Остроухова. М.: К.Ф. Некрасов, 1914. С. 3.

Гончарова едва ли не ближе всех подходит к пониманию сущности иконописи», – писал Д.В. Сарабьянов²⁵¹. Действительно, Наталия Гончарова увлечена в иконе не только открывшимися возможностями в построении композиции, пространства, цветовых соотношений. В своих стилизациях она воспроизводит икону как целостный феномен, не претендуя на помещение своих работ в церковное пространство, она намеренно избегает в живописи всех символических знаков и атрибутов за исключением нимбов.

Как отмечают большинство исследователей, образцами для религиозных композиций Наталие Гончаровой служили работы традиционной византийско-русской иконографии, подновленной иконописной практикой XVIII–XIX веков. Однако непосредственными иконографическими образцами ее работ по большей части оказываются не иконы как таковые. Даже из перечисленных в каталоге Ларионова иконописных подлинников, графических прорисей для икон, она не повторяет ни одного сюжета. Основой ее работ служили лубки и прикладные изделия: бронзовое литье, эмалевые изделия, изразцы, деревянная скульптура и каменные барельефы. Важнейшую роль в качестве источников для Гончаровой играют копии и фотографии мозаик и фресок древних храмов, копии лицевых миниатюр, представленные в начале XX века в залах Исторического, Румянцевского музеев и в частных коллекциях. В то же время в религиозных композициях Наталии Гончаровой сказываются элементы повсеместно господствующего официального, в том числе васнецовского, церковного стиля, или вошедших в русский обиход знаменитых западных образцов. В ее подходе к источникам нет строгого «историзма». То, что нужно, берется из любой эпохи и любого стиля. Обращение к копиям, репродукциям и фотографиям, облегчает внеисторичность взгляда художника, дает возможность отстранения от подлинника. Все перемешивается с новейшими способами и приемами, перекраивается, «чтобы не было шва», «пересоздается в

²⁵¹Михаил Ларионов – Наталия Гончарова: Шедевры из парижского наследия. Живопись. М.: ГТГ: РА, 1999. С. 81-83.

сторону иной декоративности и духовного подъема», как писал Илья Зданевич²⁵².

Основная задача этого раздела описать результаты иконографического, стилистического и сравнительного анализа религиозных композиций Наталии Гончаровой в живописи 1906–1911 годов. Представить выявленные иконографические источники к каждой работе. Раскрыть и объяснить принцип работы Гончаровой с иконографическими источниками. Раскрыть особенности художественной системы в религиозных композициях.

*

Ранние религиозные композиции. 1906–1908

Религиозные мотивы появляются в самых ранних работах Наталии Гончаровой периода примитивизма. (Илл. 24-26) В двух картинах «Женщина с ребенком (на фоне сосулук)» (1906–1907. ГТГ) и «Дева с Младенцем на фоне сосулук» (1906–1907. ГТГ) религиозное настроение задано торжественной позой и жестами главных персонажей – молодой матери и младенца. Второй план на обоих полотнах выписан Гончаровой в стиле жанровых зарисовок, по «ларионовски»: со «снижающими» сюжет деталями – деревенский дом, заледенелые окошки, дети, играющие с собакой, заснеженное поле, индюк среди белого снега. Большие сосульки на картине – еще одна жанровая пейзажная деталь, она же придает обеим картинам декоративное ритмическое начало. В то же время эти декоративные сосульки образуют собою завесу, отделяющую мать с младенцем от обычного житейского мира. Женские фигуры с младенцем на руках, помещенные на первом плане на обеих картинах, оказываются и в земном мире, и отделенными от него, тем самым усиливается сакральный характер изображения. Торжественные позы, замедленные мягкие жесты, взгляд матери, устремленный на младенца, значительность и тихая грусть в материнском взгляде – все это аллюзии на западноевропейских мадонн. Ярко желтый нимб «Девы с Младенцем (на фоне сосулук)» вторит

²⁵²Эганбюри, Эли. Указ. соч. С.20

нимбам Джотто. Яркий красный плат с синими узорами во второй картине создает единый силуэт матери с младенцем. «Женщина с ребенком (на фоне сосулук)» навевает воспоминания о Рафаэле. Но еще больше, рядом с «Мадоннами» Гончаровой вспоминаются наивные молитвенные бретонки Поля Гогена, которого только-только открыли для себя Ларионов и Гончарова, и символистские полотна Мориса Дени. Обе картины, при всей своей торжественности, тихие, камерные, не случайно в это время критики называют Гончарову интимным живописцем.

«Распятие» Гончаровой (1907–1908. ЧС) – результат размышления над бретонскими работами Поля Гогена. Сходство с «Желтым Христом» (1889) здесь слишком очевидно и слишком откровенно. Предположение английского исследователя Энтони Партона о том, что лик Христа у Гончаровой является портретом Ларионова²⁵³ строится на идее гогеновской картины: черты лика Христа у Гогена автопортретны, что дополнительно сообщается зрителю в гогеновском «Автопортрете с желтым Христом». Действительно, черты лика на картине Гончаровой не традиционны: лицо округлое, скуластое, короткий вздернутый нос, круглые глаза. Намек на сходство черт лица Ларионова с Христом у Гончаровой присутствует и в надписи на оборотной стороне картины – «Larionow». (Илл. 27,28)

Падражая гогеновской технике клуазонизма, Гончарова обводит все фигуры цветным контуром и акцентирует локальные яркие пятна каждого цвета. Гоген, окрашивает едином желтым цветом землю и тело Христа. Желтые руки распятого как бы раскрыты в объятии желтой земли. Художник превращает в символическую картину жанровую сценку, показывающую безмолвную молитву трех бретенок у деревенского резного распятия.

Гончарова пишет русского Христа с застывшими перед крестом бабами в платках, понёвах и передниках. Красно-желтая бретонская земля у Гончаровой

²⁵³Parton. Mikhail Larionov and the Russian Avant-garde. London: Thames a. Hudson, 1993. P. 88

становится русской – темно-зеленой и бурой. Вместо южных круглых или вытянутых кустов и деревьев (у Гогена), в гончаровской картине на крест ниспадают ветви русской березы. Цвет тела Христа у Гогена – это цвет бретонской земли, у Гончаровой охристое бледное тело распятого дополнено голубым цветом теней и складок, близким к тону неба. Гончарова к тому же выдвигает распятие на первый план, так что оно становится похожим на массивные кресты русских кладбищ. Широкими черными линиями с оранжевым контуром она делит холст на четыре части. Тело распятого оказывается вытолкнуто вперед. Поперечина креста делит композицию на верх и низ: небо и землю.

Символический образ у Гончаровой получается совершенно иной, не гогеновский. «Желтый Христос» при всех неожиданных приемах постимпрессионизма продолжает европейскую традицию изображений Распятия: подчеркнуто единство Христа с землей, подчеркнуты страдания Христа, тело его свисает на тонких руках, перед крестом молчаливые, исполненные благочестия бретонки, а за ними холмы, кусты, деревья, деревни, и местный юноша, ловко перелезающий через ограду к девушкам, равнодушный к распятию, как равнодушны к евангельским персонажам герои многолюдных картин Брейгеля. У Гончаровой главной становится тема ритуального плача, ветви берез вторят скорбным взмахам и опущенным рукам женщин, а распятый Христос взирает открытыми глазами с небес на землю.

Ранние религиозные композиции Гончаровой носят лирический, и даже сентиментальный, характер. Они тщательно продуманы художницей, все заимствования переработаны и переведены в свой, национальный и очень личный образ, однако в них еще нет той мощной экспрессии, свободы и выразительности, которые появятся в работах 1910–1911 годов. В то же время эти работы говорят об изначальном интересе Гончаровой к религиозной теме, и о том, что в фокусе ее внимания отнюдь не только декоративные качества архаических образцов.

В это же время создает свою «Плащаницу» К. Малевич (1908), где как раз декоративный композиционный прием, подсмотренный в церковно-прикладном искусстве (чрезмерная вышивка блестками-пайетками, характерная для церковных плащаниц начала XX века), настолько доминирует над сюжетом, что картина превращается в абстрагированный орнаментальный экзерсис на тему литургических тканей. Этот намеренный уход от конкретики сюжета дает возможность исследователям считать работу Малевича «восточной», «буддистской». (Илл. 29) Тем же свойством обладают «Эскизы к фрескам» Малевича 1907 года, которые явно исходят из символистской живописи Чюрлениса, Мориса Дени, «Желтого» и «Зеленого Христа» Поля Гогена. Гончарова совсем не склонна к подобному развитию своей живописи. (Илл. 30-33)

*

Каменные бабы. 1908–1910

1908–1910 годы в творчестве Гончаровой посвящены поискам национальной архаики. Она начинает эти поиски с каменных баб, изображения которых в это время переходят из картины в картину. Это «Божество плодородия», «Каменная баба», знаменитые «Соляные столпы». Как и «Распятие», они тесно связаны с гогеновскими идеями. «Идол» Гогена 1898 года в коллекции С.И. Щукина заставляет русскую художницу обратить внимание на многочисленные архаические каменные изваяния, представленные в Историческом музее в Москве и в частных коллекциях древностей. Художница изготавливает их уменьшенные копии в гипсе и расставляет их в качестве моделей в своей мастерской. Гипнотизирующему, магическому гогеновскому «Идолу» в 1910 году она добавляет библейские коннотации: гром и молнии, уничтожающие город (Содом), и соляные столпы (история Лота, его жены и двух дочерей). (Илл. 34-37)

*

Религиозные композиции. 1910–1911

Основной корпус религиозных композиций Наталии Гончаровой написан за два года: 1910–1911. Более тридцати работ воспроизводят иконографические композиции, характерные для русского искусства: изображения святых, Богоматери, Христа, и многочастные символические полиптихи. Именно эти работы бурно обсуждались критиками на выставках и составили славу Гончаровой как художника, ведущего активные современные поиски в религиозной теме. Эти работы послужили причиной приглашения художницы расписать храм, оформить балет «Литургия» и проиллюстрировать Библию.

Описание и сравнение религиозных композиций с их возможными иконографическими источниками дает представление о творческом методе Наталии Гончаровой и о его стремительном развитии в очень короткий период.

«**Архиерей**» (1910. ГТГ), редкая композиция этого периода, решенная в жанровом ключе. Жанровая сцена – молодой алтарник, прислуживающий архиерею при чтении Евангелия с амвона – превращена художницей в символическую, выстроенную на контрастах. Две главные фигуры: строгий профиль и изображение анфас. Седая длинная борода, седые волосы и по контрасту: безбородость и русские молодецкие кудри. Старость и молодость. Значительность и простота. Пастырь и ученик. Святые на иконах как соучастники действия. Огромное богослужбная книга еще один главный герой композиции. Три лампы, большие тяжелые золотого (желтого) цвета с яркими пятнами красных и зеленых вставок и красными язычками пламени. За тремя лампадами три большие иконы. Темный серо-синий фон и сверх яркие цветовые пятна облачений: сине-голубой цвет (небесный) и желто-золотистый. Большая митра на голове архиерея. Все здесь рассказывает про древний обряд. Все предстает как образ воплощенной традиции, почему и напрашивается вопрос: не воспроизводит ли Наталия Гончарова на этой картине образ старообрядческого богослужения в недавно открывшихся старообрядческих храмах. (Илл. 38,39)

Гончарова изображает неестественно огромными руки алтарника, разлапистым жестом держащего книгу, и огромную руку архиерея в жесте благословения. Очертания этих рук таковы, будто они списаны с древнейших мозаик и фресок, изображающих Христа-Пантократора с Евангелием в руке. Особым образом Наталия Гончарова решает украшение на митре архиерея. Белое пятно в синем кружке своими очертаниями напоминает белого голубя. Сопоставление в одной композиции фигуры старца, юноши и голубя, конечно, наводит на размышления об иконографии Троицы. Имела ли в виду Наталия Гончарова подобные подтексты трудно сказать, скорее нет, чем да, однако ее заинтересованность в древнем обряде, попытка провести художественные сравнения с древнейшими образцами искусства в этой жанровой сцене очевидна. (Илл. 40,41)

«Троица» 1910 года (ГТГ) – на сегодняшний день наименее понятная из всех композиция. Гончарова смело и очень рискованно соединяет несколько иконографий: «Троицу ветхозаветную» – у всех трех фигур изображены крылья; «Троицу новозаветную» – на картине особым образом акцентированы все три ипостаси; и Троицу, так называемую, эфиопскую с изображением трех одинаковых фигур Христа²⁵⁴.

Никаких явных прототипов в русско-византийской традиции у гончаровского образа нет, и можно лишь предположить, что в первых религиозных работах Гончарова дает вольные интерпретации канонических сюжетов. На картине изображены три фигуры с крыльями, восседающие на красном общем «престоле». Похожим образом на древних фресках сидят в ряд апостолы в сценах Страшного суда. Средний персонаж с белой бородой и белыми волосами с поднятыми руками, так изображали Саваофа в деревянных наверхних иконостасов XVII века. По правую руку от него фигура с ликом, закрытом красными крыльями, с двуперстным знаменем и солнцем в другой

²⁵⁴Редкая иконография, пришедшая в Эфиопию из Италии во времена завоевания Эфиопии.

руке. По левую руку от Саваофа – Христос с двуперстным знаменем и темным шаром в левой руке, это луна или держава. Складки тканей в одеждах обозначены резкими темными и белыми широкими мазками и напоминают разделку одежд в древнерусских росписях. Одинаковые у всех крылья обведены коричневым контуром, как будто они вырезаны из дерева. Грубые, резкие, «архаичные» черты ликов, огромные руки, большие босые ноги, контрастные сочетания цветов, все в картине «заявляет» о принципах примитивистской живописи. (Илл. 42-45)

К 1910 году научных работ, посвященных иконографии Троицы еще не было. Знаменитой иконе Андрея Рублева была посвящена единственная публикация реставратора В.П. Гурьянова после ее первой незначительной расчистки в 1904–1905 годах²⁵⁵, все сведения об иконе носили легендарный характер. После расчистки, Троица Рублева, помещенная обратно в металлический оклад, находилась в Троицком соборе Лавры, повторяли ее в основном иконописцы старообрядцы, ориентированные на древнюю традицию, например художники Холуя и Мстёры. В старообрядческом медном литье, в деревянных нательных резных крестах и иконках, в гравированных листах «Троица» изображалась в рублевском варианте, но различить в прикладном изделии иконографические детали без специальных знаний очень сложно.

Троица в двух вариантах: три фигуры или две фигуры и голубь, а также Саваоф с поднятыми руками часто изображались в навершиях меднолитых иконок и складней. Фигуры в них были столь мелкие, что давали лишь самое общее представление о композиции. (Илл. 46-49)

В большинстве российских храмов в иконах и в росписях с середины XVII века изображалось «Отечество» (Саваоф, Младенец Христос и Дух Святой в виде голубя), или «Сопрестоліе»: Саваоф в виде старца и Иисус

²⁵⁵Были опубликованы лишь отчет В. Гурьянова о расчистке иконы и статья Н.П. Лихачева (Гурьянов В.П. Две местные иконы св. Троицы в Троицком соборе Свято-Троицкой Сергиевой Лавре. М.: печ. А.И. Снегиревой, 1906); Лихачев Н.П. Манера письма Андрея Рублева. СПб.: тип. М.А. Александрова, 1907.

Христос, восседающие на небесных престолах с державой в руках и Святой Дух в виде голубя. Иконография «Сопрестолие» культивировалась в печатных листках. К образу «Сопрестолие» ближе всего гончаровский вариант, но у Гончаровой на картине изображена третья фигура, и у всех трех фигур крылья. Для росписей XIX века характерно отдельное изображение Саваофа с воздетыми в благословении руками. (Илл. 50,51)

Наконец, существовал еще один тип иконографии Троицы с изображением трех одинаковых фигур, которую совсем не знала византийско-русская иконопись. Этот вариант Троицы возник в Италии, назывался он «Троица евхаристическая», и изображался на фресках с XII по XVI век. Из Италии данная иконография попала в Эфиопию²⁵⁶. В XIX — начале XX века подобные изображения именовались «Эфиопской Троицей» и появлялись на российских рыночных лотках в виде ярких примитивистских лубков, коллекционеры привозили из Абиссинии оригинальные «иконные» примитивистские картины, исполненные красками на холсте. (Илл. 52,53)

Трудно сказать, занимается ли Гончарова в «Троице» поисками оригинальной иконографической композиции или дает собственное истолкование сюжету, совмещая разные иконографии Троицы с ориентиром на более древнюю, сохранившуюся в прикладной или народной иконе. Не случайно два раза в этой работе так акцентировано двуперстное благословение. В сохранившемся первоначальном эскизе к картине лик левой фигуры открыт, а в живописном полотне лик этой фигуры закрыт красными крыльями, что придает дополнительную конкретность каждому из лиц Троицы и допускает даже возможность богословского толкования гончаровского сюжета, например

²⁵⁶Брюн С.П. Ромеи и франки в Антиохии, Сирии и Киликии XI–XIII вв. К истории соприкосновения латинских и византийских христиан на рубежах Востока. В 2-х томах. М. Маска, 2015.

в статье А.В. Маркова «Троица» Н.С. Гончаровой: почему Дух закрывает лицо?»²⁵⁷

«Богоматерь на престоле с предстоящими» (1909–1910. ГТГ) трудно поддается интерпретации. Гончарова опробывает в этой работе разделку складок на подобии иконного метода, осваивает иконные жесты, иконную скученность фигур, которые выглядывают из за нимбов друг друга. Она пробует писать иконный фон – позем и небо, стилизованные упрощенные деревца. Осмысляет обратную перспективу, это особенно наглядно в очертаниях престола Богоматери. Здесь присутствует некоторая манерность и лирические мотивы: в наклонах фигур, в цветовой гамме, в розовых веночках. Седые волосы Богоматери распущены под покровом, она прижимает к сердцу розовый веночек, такой же как веночки у всех фигур в ореоле нимбов. Нимб центральной фигуры сливается с диском солнца, сюжет картины может быть прочитан как апокалиптический: «Жена, облеченная солнцем» (Откр. 12,1). В таком контексте и розовый веночек может быть связан с текстом Апокалипсиса (венец на главе жены). Этот сюжет был популярен в старинных апокалипсисах и послужил основой иконографии «Остробрамская икона Богоматери», широко распространенной в народе, несмотря на ее западное происхождение. **(Илл. 54-56)**

Старец с семью звездами. (Апокалипсис). (1910. ГТГ). Сюжет этой картины буквально передает слова Апокалипсиса. **(Илл. 57-59)**

*Я обратился, чтобы увидеть, чей голос, говоривший со мною;
и обратившись, увидел семь золотых светильников
и, посреди семи светильников, подобного Сыну Человеческому, ...
глава Его и волосы белые, как белая волна, как снег;
и очи Его, как пламень огненный; ...
Он держал в деснице Своей семь звезд, ...*

²⁵⁷Марков А.В. Троица Н.С. Гончаровой: почему дух закрывает глаза // Артикульт. 2013. №12.

<http://cyberleninka.ru/article/n/troitsa-n-s-goncharovoy-pochemu-duh-zakryvaet-litso> (Дата обращения 01.01. 2022)

И когда я увидел Его, то пал к ногам Его, как мертвый.

И Он положил на меня десницу Свою и сказал мне:

не бойся; Я есмь Первый и Последний,

и живой; и был мертв, и се, жив во веки веков, аминь;

и имею ключи ада и смерти.

Откр. 1. 12-17.

Иконография Сына Человеческого с семью звездами была распространена в верхних заставках печатных гравированных религиозных текстов XIX века²⁵⁸. В писанных иконах подобная иконография не встречается, а вот в лицевых апокалипсисах изображение Того, кто есть «Альфа и Омега, Последний и Первый» является всегда второй иллюстрацией от начала²⁵⁹. В печатных гравированных апокалипсисах изображения ориентировались на знаменитую гравюру Дюрера. В этих народных миниатюрах изображены семь больших светильников и семь звезд в руке стоящего. На картине Гончаровой отсутствует обязательный в этой композиции Иоанн Богослов и меч, исходящий от уст Говорящего. Мистики, хтонического ужаса художница добивается резким контрастом почти черного сине-фиолетового свода небес с желто-красными горящими светильниками, посреди которых белая фигура старца с белыми звездами и золотой короной.

В трехчастной монументальной композиции Гончаровой **«Венчание Богоматери»** (1910. ГТГ) (Илл. 60,61) буквально до деталей воспроизведен русский лубок первой половины XIX в. Обнаружил это сходство Г.Г. Пospelов. Он пишет: «В. Кандинский и М. Ларионов дружили. Вместе ходили по московским базарам покупать лубки. К слову, и коллекция Кандинского, и коллекция Ларионова складывались, как карты при раздаче: лист туда, лист сюда. Есть один лубок, который остался в коллекции Кандинского в Мюнхене,

²⁵⁸Хромов О.Р. Цельногравированная книга и гравюра в русских рукописях XVI-XIX веков: каталог коллекции Отдела письменных источников Ярославского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника М: Родник, 2013. - 438 с.

²⁵⁹Лицевые апокалипсисы русского севера. СПб: ИРЛИ РАН, 2008. С. 23.

а Гончарова его еще в московскую бытность скопировала и превратила в картину размером со стену – «Коронование Богоматери»²⁶⁰. Г.Г. Пospelов и Д.В. Сарабьянов обращают внимание на то, что сам лубок ориентирован на западные образцы²⁶¹, в частности на «Коронование Богоматери» Эль Греко, что и акцентирует Гончарова холодным эльгрековским сумеречным тоном и масштабом работы из трех частей. С этого полотна начинается интерес критиков к религиозной живописи Гончаровой, критик А.А. Ростиславов по поводу «Венчания» и «Евангелистов» писал: «если в них нет древнего умиления, то несомненно передана серьезность»²⁶².

Очень интересно замечание исследователя гравюр Ю. Ходько об «иконизации формы» в русском печатной лубке при переводе формы с западной на русскую: «Трехмерная иллюзорность западноевропейской гравюры преобразовывалась русским копиистом в плоскость. Расположенные в перспективе объемные предметы становились силуэтами. Моделирующая объем тень превращалась в иконное притенение. Скопированные традиционным средневековым методом западные образцы включались в архаический каркас»²⁶³. Замечание касается и живописи Гончаровой, которая дополнительно «иконизирует» и монументализирует лубочную гравюру.

Большое полотно «**Архангел Михаил на коне**» (1910. ЧС) (Илл. 62,63) обращено к многочисленным старообрядческим и народным иконам, лубкам «Архистратиг Михаил грозных сил воевода»²⁶⁴. Крылатый красноликий архангел в латах изображается на скачущем красном коне с крыльями,

²⁶⁰Пospelов Г.Г. Пространство живописи русского авангарда / беседовала Е. Черемных // Русский мир. URL: <http://www.russkiymir.ru/media/magazines/article/66507/> (дата обращения 01.01.2022)

²⁶¹Религиозный лубок XVIII-XIX веков из собрания Русского музея. СПб: Palace Edition, 2012. С. 8.

²⁶²Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн. 2. С. 371.

²⁶³Религиозный лубок XVIII-XIX веков из собрания Русского музея. Указ. соч. С. 5-15

²⁶⁴Тынчина П.А. Древнейшие изображения Архангела Михаила грозных сил воеводы // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. Общественные и гуманитарные науки. 2012. № 133. С. 164-175.

трубящим в длинную трубу, в правой руке архангел держит евангелие и кадило. Его осеняет радуга, которую Гончарова показывает лишь формой дуги. Она пишет звезду, стены и храмы русского города на дальнем фоне, а позем внизу пишет черным цветом, контрастным к горячему тону коня, неба, золотых(ярко желтых) атрибутов архангела. Не только лубки, но и многочисленные иконы, шитье, фрески XVII века и более поздние - во времена Гончаровой сюжет с конным Архангелом Михаилом, само имя которого означает «Богоподобный», «Божественный», «равный Богу», был одним из самых популярных в массовой религиозной продукции самого разного пошиба, от совсем примитивной народной, до высококачественной художественной. Но особенно этот сюжет был распространен в среде старообрядцев, не случайно на картине Гончаровой изображена древнерусская архитектура.

Атрибуты, всегда присутствующие в этом сюжете связаны с Апокалипсисом. Гончарова выбирает именно те элементы иконографии, которые точно соответствуют тексту книги Откровение Иоанна Богослова: Трубящие ангелы призывают казни во время конца света: *«Первый Ангел вострубил, и сделались град и огонь, смешанные с кровью...»* (Откр. 8:6-7). Над головой ангела *«радуга, и лицо его как солнце»* (Откр. 10,1) В деснице его Евангелие – книга: *«И увидел я ... Ангела, летящего по середине неба, который имел вечное Евангелие, чтобы благовествовать живущим на земле и всякому племени и колену, и языку и народу; и говорил он громким голосом: убойтесь Бога и воздайте Ему славу, ибо наступил час суда Его...»* (Откр. 14:6-7). В той же руке кадельница: *«...и стал перед жертвенником, держа золотую кадельницу; и дано было ему множество фимиама, чтобы он с молитвами всех святых возложил его на золотой жертвенник, который перед престолом. И вознесся дым фимиама с молитвами святых от руки Ангела пред Бога»* (Откр. 8:3-4). Звезда падает с неба на землю (Откр. 9:1). Отворяются *«черные кладези бездны»* под ногами коня (Откр. 9,2) Однако на этом символическая атрибутика на картине Гончаровой заканчивается. Она отказывается от деталей, связанных

с многочисленными толкованиями на Апокалипсис: крест в руке архангела, копье, которым он попирает дьявола в виде крылатого льва с человеческой головой, разрушенный город в бездне. Не изображает она плащ и корону на голове архистратига, образ Эммануила с потиром наверху композиции. Наталья Гончарова намеренно упрощает усложненную символическую нагрузку образа. Зато выделяет две главные крылатые фигуры. Объединяет эти фигуры ритмически: крылья коня, крылья архангела, руки, труба – все подчинено на картине единому движению. Редкая для иконописи стремительность движения – главная композиционная задача в картине. Ориентируясь на самые упрощенные образцы известной иконографии художница добивается монументальности в очень ярком, декоративном по своей сути, решении образа.

От триптиха **«Целитель Пантелеймон с архангелами»** (1910. ГТГ) (Илл. 64-67) сохранились лишь две части центральная и правая: Святой Пантелеймон и Архангел Гавриил. Третья часть – Архангел Михаил не сохранилась, но нетрудно догадаться, что и он был изображен на фоне цветущего дерева в латах и с мечом. Размашисто, ярко, как свои пейзажи и натюрморты этого времени «в стиле подносной живописи», пишет Наталья Гончарова ветви и розовые цветы на фоне обеих картин. Яркие цветовые сочетания, резкие локальные пятна розового, синего, зеленого, желтого, очерченные контуром, напоминают технику эмали.

Наталья Гончарова дает в триптихе интересные интерпретации жития святого. Фон триптиха: цветущие ветви и обрубленный ствол вводят в изображение дополнительное повествование. По преданию святой Пантелеймон был усечен мечом под оливой, которая расцвела от пролитой мучеником крови.

Архангел Гавриил в общепринятой иконографии не изображается в латах и с оружием, некоторые отдельные изображения являются исключением, например, фреска XIV в. в храме св. Апостолов в городе Печ (Сербия). Трудно

сказать, что могла видеть Гончарова, изображая в латах архангела Гавриила. В целом стилистика триптиха приближена к народным прикладным изделиям XIX в. Латы, оружие и шлем архангела Гавриила напоминают еще один момент жития святого Пантелеймона: мечи римских воинов, совершавших казнь святого становились мягкими от прикосновения к Пантелеймону, многие из воинов, видя это чудо, приняли христианскую веру. Гончарова изобразила архангела хранителем св. Пантелеймона и воином с ангельскими крыльями.

В триптихе «Святой Пантелеймон с архангелами» сказывается особенная черта всего творчества художницы: чуткость к изображаемому сюжету, внимательное прочтение текста. Эта особенность проявится во всех ее дальнейших ее работах с текстами: в житийных лубках, в театральных декорациях, в книжной иллюстрации.

«Богоматерь с орнаментом» (1911. ГТГ) (Илл. 68-71) Наталья Гончарова уподобляет народной иконе, украшенной полотенцем с вышитыми яркими цветами, с деревенским оформлением синей фольгой по краям образа. Волнистые орнаменты справа и слева от Богоматери, словно облачка на лубках и иконах XVII–XIX веков. Две створки триптиха напоминают русские вышивки на домотканом холсте, вышитые орнаменты старинных священнических фелоней XVII века, цветочные заставки в лубочных народных календарях, росписи по дереву и изразцовые орнаменты XVII века.

В образе Богоматери с Младенцем Гончарова соединяет иконографические изводы, получившие широкое распространение с конца 17 в. В этих иконах Богоматерь и младенец изображены в коронах, и часто, особенно в иконах народного письма окружены цветами. К такому типу относятся богородичные иконы «Достойно есть», «Споручница грешных», поздние варианты Печерской иконы и «Богоматерь – неувядаемый цвет». При этом пользуется она в качестве образцов не столько иконами, сколько гравированными на дереве лубками, в которых черты ликов огрубляются, свет и тень превращаются в контрастные геометрические формы, и весь образ

выглядит схематичнее, чем писанные иконы. Эту схематичность и огрубленность разделки одежд, личного изображения, орнаментов и повторяет Гончарова на своей картине. (Илл. 72,73)

На картине Наталии Гончаровой преувеличенно большие руки Богоматери и Младенца, такие же крестьянские руки на картинах «Мытье холстов», «Сбор картофеля» или «Прачки». Очень необычен жест двух поднятых рук Младенца с большими открытыми ладонями и активная выразительность этого открытого жеста: движение и одновременно застылость – иератическая неподвижность при экспрессивном внутреннем напряжении. Художница намеренно избегает жеста благословения или ориентируется на еще одну иконографию, родившуюся под влиянием Богоматери В. Васнецова во Владимирском соборе и получившую название – «Благодатное небо». Васнецовский образ Богоматери и порожденные им иконографии воспринимались в 1900–1910-е годы каноном, многократно повторялись в иконах и росписях храмов по всей России и были широко известны в альбомах, открытках и другой печатной продукции. (Илл. 74,75)

Одно из лучших произведений среди религиозных композиций «Богоматерь с младенцем» (1911.ГТГ). (Илл.76) «В нем почти точно повторен извод «Богоматери страстной» («испуганный» поворот фигуры Младенца, маленькие фигурки ангелов справа и слева) – за исключением одной детали: ангелы не несут в руках орудия страстей. Эти небольшие отступления от образцов довольно типичны для Гончаровой», – пишет Д.В. Сарабьянов²⁶⁵.

Но есть еще одно, и существенное, отступление – плат на голове Младенца, необычный для изображений Христа, из-за которого младенческая фигура напоминает фигурку девочки, женскую (в западной традиции изображают святую Анну с младенцем Марией на руках). Если сравнивать картину с иконами «Страстной», образ Гончаровой вызывает недоумение. Однако ее картина практически буквально повторяет литой маленький складень

²⁶⁵ Михаил Ларионов – Наталья Гончарова. Шедевры. Указ. соч. С.81

восемнадцатого века²⁶⁶. Повторены не только жесты, одежды и линии складок, позы ангелов, но и орнамент на нимбе Богоматери, и узоры на фоне. Известно, что такие меднолитые иконки и складни с образом Богоматери Страстной получили широкое распространение в XVII–XIX веках, производство их было налажено в старообрядческих общинах²⁶⁷. Известно, что в коллекции Ларионова и Гончаровой были литые складни. По всей видимости, подобная вещь и стала образцом для картины. Художница маленькую ремесленную вещицу превращает в монументальный обобщенный мощный образ. Можно только предполагать, что, не зная писаной иконы «Страстной», Гончарова литое изображение волос младенца в пластике, стертые, полированное временем, приняла за плат. Отсюда столь необычное изображение Младенца, некий казус, что свидетельствует скорее о незнании точной иконографии, чем о специальном намерении художника внести изменения. Или, еще вернее, о сугубо зрительном художническом восприятии образцов без знаточеского внимания к деталям, раскрывающим смысл иконографии. На медное литье, в качестве образца для «Богоматери с младенцем» указывает и цветовое решение картины. Ее сине-зеленый фон копирует стекловидную цветную эмаль (финифть), которой покрывали фоны старообрядческих литых образков, а одеяния Богоматери и Младенца яркого звучного золотисто-желтого с коричневым цвета, уподоблены золочению фигур в тех же изделиях²⁶⁸. (Илл. 77-80)

Необычен для традиционной иконографии белый плат Богоматери под мафорием, покрывающий голову и шею, словно церковный апостольник. Однако, если вспомнить время написания картины – 1911 год, когда в Москве

²⁶⁶ Складень. Богоматерь Страстная с праздниками. XVIII век. Гуслицы. Медный сплав. Литье. Эмаль // Половинкин П.В. Кожевникова М.В. Старообрядчество Самарского края. История и культура. Самара: ИД «Агни», 2007. С. 18, 21

²⁶⁷ Гнутова С. В., Зотова Е. Я. Кресты, иконы, складни. Медное художественное литье XI — начала XX века. М.: Интербрук-бизнес, 2000. С. 67, 68

²⁶⁸ Старообрядческая коллекция Государственного музея истории религии. СПб: ГМИР, 2008. С. 37

можно было часто видеть великую княгиню Елизавету Федоровну и сестер Марфо-Мариинской общины в подобных же белых апостольниках, или сестер из старообрядческих общин, то можно предположить, что образ Гончаровой непреднамеренно взят из самой жизни. В таких одеяниях пишет Богоматерь, Марфу и Марию М.В. Нестеров на стенах Покровского храма обители в те же годы. На картине Гончаровой «Богоматерь с Младенцем» не только не изображены орудия страстей у ангелов, но и отсутствуют надписания, обязательные для икон. Образу дается напряженная живописная экспрессия, которой могут помешать иконные детали.

Композиция триптиха «Спас (с виноградными лозами)» (1911) (Илл. 81,82) построена по принципу иконных складней: в центре поясная крупная фигура Спаса, а в левой и правой створках ангелы, обращенные к центру, они меньше и изображены в полный рост. «Створчатость большинства гончаровских вещей, роднящая Гончарову с иконой ... идет ... от малости храмины. Комната была мала, картина не умещалась, пришлось разбить на створки», – напишет образно М.И. Цветаева со слов самой художницы²⁶⁹.

Изображение Христа на фоне виноградной лозы соответствует евхаристическому образу «Христос – лоза истинная». Извод соотносится с евангельскими словами Христа к ученикам: «Я есть лоза, вы ветви». (Ин. 15, 4-5), он появился в 16 веке в греческих монастырях, откуда позже в XVII веке эта иконография перешла в росписи храмовых притворов, в иконы, в листки назидательного характера и прикладное искусство²⁷⁰. В меднолитых иконках орнамент в виде виноградной лозы часто украшает фоны образа Спасителя и Богоматери. Цветочный орнамент на нимбах и одеждах в иконописи появляется с XVII века, и будет типичным для многих произведений вплоть до начала века XX. (Илл. 83-85)

²⁶⁹Наталья Гончарова – Михаил Ларионов. Воспоминания. Указ. соч. С. 58

²⁷⁰Припачкин И.А. Иконография Господа нашего Иисуса Христа. М.: Паломник, 2001. С. 141.

В триптихе Спас (с виноградными лозами), и во всех «иконных» работах Гончаровой, очень темные охристые лики. Черты упрощенные, грубоватые, как бы вытесанные, напоминают не только медное литье, но и деревянную скульптуру. Интересно отметить тот факт, что в начале XX века, иконы так и воспринимались: изображения с очень темным личным письмом из-за темного слоя олифы, закопченного свечами. Темными были лики даже в иконах, писанных в девятнадцатом веке. Художники подражая старине, наводили лики сразу темными охрами. Не случайно Л.Н. Толстой в «Войне и мире», каждый раз, упоминая иконы, пишет про черные лики: «Наташа молилась, глядя на этот **черный лик** Божией Матери, освещенный и свечами, горевшими перед ним, и светом утра, падавшим из окна...» (В рукописи еще сильнее: «...вглядываясь в кривое, черное, но небесно-кроткое и спокойное лицо Божией Матери...»). Княжна Марья благословляет отъезжающего в армию князя Андрея «...овальным старинным образком Спасителя с **чёрным ликом**...» Черен лик Богородичной иконы, перед которой совершается молебен накануне Бородинского сражения²⁷¹. П.П. Муратов не раз замечал в своих эссе: «Расхожее мнение, что русские иконы должны быть темного цвета, было создано русской литературой девятнадцатого века»²⁷², однако это было отнюдь не только литературное явление. При реставрациях конца XIX века лики на древних иконах всегда дополнительно затушевывали коричневой краской, о чем, например, пишет В.П. Гурьянов в отчете 1906 года о расчистке Троицы Андрея Рублева²⁷³.

В традиционной иконографии «Христос лоза истинная» обе руки Христа всегда подняты в архиерейском благословении. Гончарова же сознательно

²⁷¹Л.Н. Толстой. Война и мир. Т. I, ч. I, XXV; Т. III, ч. I, XVII; Т. III, ч. 2, XXI. Саратов: Саратовское обл. гос. издание. 1950. Т. I-II. С. 120; Т. III-IV. С. 66, 177.

²⁷²Муратов П.П. Русская живопись. Указ. соч. С. 401. На картине М.В. Нестерова «Душа народа» 1915–1916 гг. икона «Спаса нерукотворного», которую несут впереди, с темным ликом Спасителя и под окладом.

²⁷³Гурьянов В.П. Две местные иконы св. Троицы в Троицком соборе Свято-Троицкой Сергиевой Лавре. М.: печ. А.И. Снигиревой, 1906. С. 6; Лихачев Н.П. Манера письма Андрея Рублева. М.: Типография М. А. Александрова, 1907. С. 36.

убирает обязательный иконографический момент: сложение пальцев обеих рук в благословении. Жест Спаса в Триптихе Гончаровой ближе всего к жесту Богоматери Знамение или даже к жесту Богоматери Оранты в Софии Киевской. Возможно, Софию Киевскую имеет в виду Илья Зданевич, когда говорит о византийских мозаиках – образцах Натальи Гончаровой, но Христа с раскрытыми ладонями рук в древней иконографии не изображали никогда. Жест двух поднятых рук очень характерен для церковных образов XIX – начала XX века в самых разных композициях. Это жест Саваофа в навершии иконостасов и литых складней. Это образы Христа-Пантократора в купольной мозаике Спаса на Крови или в сцене Страшного суда в одном из плафонов Исаакиевского собора в Петербурге. В образе «Отечество» так изображен Саваоф в своде храма Христа Спасителя в Москве, и это самый распространенный образ подкупольных росписей храмов XIX века. Это так же жест Христа (две поднятые руки) в повсеместно изображаемом «Преображении», ориентированном на «Преображение» Рафаэля. (Илл. 86-89)

Даже у М. Врубеля Космос в композиции «Сошествие святого Духа» Кирилловской церкви с необычным для иконографии Пятидесятницы жестом двух поднятых рук. Точно так же, с двумя поднятыми руками в молении, часто изображали Серафима Саровского – образ, широко распространенный в печатных лубках начала XX в. И даже при всех этих сравнениях, Спас с виноградной лозой Натальи Гончаровой Гончаровой более всего напоминает богородичные иконографии «Оранта» и «Знамение»²⁷⁴. (Илл.90)

*

Полиптихи. 1911

²⁷⁴Небольшие фигуры святых или архангелов на полях икон - одна из древних традиций. Например: старообрядческие иконы «Знамение» с маленькими фигурами святых, и «Спас благое молчание» с фигурами архангелов на полях // Старообрядческая коллекция Государственного музея истории религии. СПб.: 2008. С. 16,22.

«Евангелисты» (1911.ГРМ). (Илл.91) Евангелистов Наталии Гончаровой многие исследователи не случайно сравнивают с апостолами Дюрера и Эль Греко. Художница выбирает вытянутый по вертикали формат четырех картин. (Илл. 92,93) В изображенных фигурах присутствует совершенно особая значительность, так что сравнение с знаменитыми полотнами западных классиков напрашивается. «Единственным конкурентом может быть только Греко в своих лучших вещах, но задачи его, так же как и его живопись, никогда не были столь широкими, как в этих четырех фигурах», – писал о цикле М. Ларионов²⁷⁵. Сравнивают «Евангелистов» и со скульптурами готических порталов, и с позднеготическими полиптихами XV–XVI веков.

В многочастных полиптихах 1911 года «Евангелисты», «Жатва» и «Сбор винограда» Наталья Гончарова достигает, пишет И.А. Вакар, «наиболее полной реализации «русской», или «восточной», тенденции своего искусства»²⁷⁶. «Религиозные композиции носят следы влияния византийской мозаики, но в особенности русской иконы и фрески...», отмечал в монографии о Гончаровой Илья Зданевич²⁷⁷.

Четыре фигуры «Евангелистов» на отдельных больших вытянутых в высоту полотнах действительно смотрятся иконами из большого иконостаса, фресками на столпах или стиснутые окнами в барабанах древнего купола. Узнаваемые и не узнаваемые одновременно, они с усилием пробуждают историческую память. Фигуры странных угловатых пропорций, будто они написаны для рассмотрения с определенного расстояния. Монохромная сгущенная цветовая гамма тетраптиха контрастна и аскетична.

Диссертационное исследование показывает, что «Евангелисты» Гончаровой воспроизводят фресковые росписи храма Спаса на Нередице XII века. Судьба этого храма, его фресок, удивительна в эпоху Нового времени. Не

²⁷⁵Ослиный хвост и Мишень. М.: изд. Ц. Мюнстер, 1913. С. 60.

²⁷⁶Вакар И.А. Наталья Гончарова. Между Востоком и Западом // Наталья Гончарова. Между Востоком и Западом. Указ. соч. С. 19.

²⁷⁷Эганбюри, Эли. Указ. соч. С. 20

менее удивительна и их роль в культуре начала двадцатого века. Большая часть подлинных фресок средневековых храмов России была скрыта записями XVI–XVII веков, а в конце XIX века подверглась массовому поновлению²⁷⁸. К 1910 г. оставались нетронутыми, с полными комплексами фресок лишь два памятника, один из них – новгородский храм Спаса Преображения на Нередице с росписями конца XII века. Задуманный изначально центром небольшого загородного монастыря для представителей княжеского рода, он простоял все века как небольшой приходской храм, находившийся на некотором расстоянии от жизни большого города, что спасло его от записей в последующие столетия. Знаменитым на весь мир в 1867 году его сделали акварельные копии фресок, исполненные художником Н.А. Мартыновым по официальному государственному заказу (в связи с археологическими описаниями церковных древностей Новгорода), и получившие бронзовую медаль на Всемирной выставке в Париже²⁷⁹. Благодаря медали они вызвали большой резонанс в научном сообществе. В них поражали исключительные художественные достоинства росписи, превосходная сохранность фресок, необычная, во многом уникальная иконография. «Невиданное же по тем временам предприятие – копирование древних фресок, пробуждавшее интерес к углубленному изучению старины, – сыграло в судьбе Нередицы существенную роль»²⁸⁰. Фрески не только не были возобновлены, исправлены, но многократно документированы и издавались в научных трудах. Некоторое количество фотографий было опубликовано в 6-м томе издания «Русские древности» Н.П. Кондакова (1899 г.). В 1903-1904 г их повторно копировал архитектор Л.М. Браиловский. Затем в 1909 г. А.П. Блазнов с А.В. Щусевым. В 1910 – реставратор Н.П. Сычев. Акварельные копии выставлялись в Историческом музее в Москве и в

²⁷⁸ Вздорнов Г.И. Реставрация и наука. Указ. соч. С. 11-52

²⁷⁹ Пивоварова Н.В. Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде: Иконографическая программа росписи. СПб.: АРС Дмитрий Буланин, 2002. С. 8

²⁸⁰ Вздорнов Г.И. История открытия Указ. соч. С. 171

Академии художеств в Санкт-Петербурге²⁸¹. В 1906 г. выходит издание Ж. Эберсолль в Париже²⁸². В 1910 году выходит небольшое по формату учебное пособие А.И. Успенского с уникальными 150 фотографиями с росписей²⁸³. В декабре 1911 года фотографии и акварельные копии росписей были представлены на Всероссийском съезде художников, в котором участвовали Ларионов и Гончарова²⁸⁴. То есть, возвращаясь к Гончаровой, в стремлении художников к архаике, древности, народности, примитиву – нередицкий ансамбль, один из древнейших подлинников, явно был предпочтительнее, значительнее в качестве образца, по сравнению со всеми более поздними памятниками. Знаменитый ансамбль привлекал не только археологов, реставраторов, но и действующих мастеров. Не случайно желание архитектора А. В. Щусева попробовать повторить один из самых древних на территории России фресковый комплекс, что он осуществляет в церкви свт Василия в Овруче, в те же самые 1910–1911 годы, когда Гончарова пишет религиозные композиции²⁸⁵.

Четыре образа апостолов – евангелистов цикла Н. Гончаровой – стилизованная, преобразенная, гиперболизированная имитация архаичных фресок, или, еще точнее, их небольших по формату фотографий и копий. (В биографии Гончаровой нет никаких упоминаний о поездках в Новгород). Если возможно превращать маленький лубок, литой складень или миниатюру в монументальное полотно, то подобный опыт возможен и с небольшими контрастными фотографиями, тем более что за ними подразумеваются изначальные образы, находящиеся высоко на стенах храма.

²⁸¹Пивоварова Н.В. Фрески церкви Спаса на Нередице. Указ. соч. С. 8

Кейпен-Вардиц Д.В. Храмовое зодчество А.В. Щусева. М.: Совпадение, 2013. С. 84

²⁸²Ebersolt J. Fresques byzantines de Nereditsi de'apres les aquarelles de L. Brailovsky // Monuments et Mémoires, publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles lettres. Paris. 1906. Т.ХІІІ. Р.33-55

²⁸³Успенский А. И. Фрески Спаса Нередицы // Записки Московского археологического института. т. VI М., Печатня А. Снегиревой, 1910.

²⁸⁴Пивоварова Н.В. Фрески церкви Спаса на Нередице Указ. соч. С. 11.

²⁸⁵Кейпен-Вардиц Д.В. Указ. соч. С. 84.

Обратимся к конкретным сравнениям. **«Евангелиста в синем» (Илл. 94,95)** Натальи Гончаровой можно сравнить с евангелистом Матфеем на одном из парусов барабана. Необычный жест апостола на фреске – указательный (указующий вверх) палец у лба, зримый образ слышания, повторен художницей зеркально²⁸⁶. **«Евангелист в красном» (Илл. 96,97)** – похож на Иоанна в сцене распятия на фреске. Характерен иконографический жест скорби с ладонью у щеки, опять же зеркально повторенный Гончаровой. Возможно, евангелисты Иоанн и Матфей на фресках Нередицы и дали общее название циклу, поскольку привычных атрибутов – кодексов в руках – обозначающих изображенные фигуры, как авторов Евангелия нет. В полный рост, со свитками, они иконографически много ближе к пророкам.

«Евангелист в сером» и «Евангелист в зеленом» (Илл.98-101) схожи с нередицкими пророками Исайей, Аароном, Моисеем. В росписях они держат в одной руке свитки, а другой указывают на них. Можно отметить сходство с фигурами апостолов Петра и Филиппа в сцене Вознесения в верхней части барабана. Их головы неестественно повернуты вверх, чтобы они могли увидеть, удаляющегося от них Христа, изображенного в куполе. Фигурам Петра и Филиппа на фреске тесно в отведенном пространстве, как и фигурам в картинах у Гончаровой, которая видела лишь маленькие фотографии фресок в альбоме. Она укрупняет, еще более обобщает, намеренно преувеличивает и намеренно огрубляет все четыре фигуры, их руки и ноги. Превращает их лица в русские крестьянские, упрощает одежды.

Здесь можно сделать отступление от фресок и вспомнить еще одно подобие, еще один возможный иконографический источник гончаровского цикла: изразцовые панно XVII в. с образами евангелистов Степана Полубеса. **(Илл.102,103)** Керамические иконы, которые сохранились до сих пор на

²⁸⁶То, что Гончарова знала росписи Спаса на Нередице подтверждает эскиз к балету «Литургия» 1915 года изображающий апостола с точно таким же жестом. Этот эскиз апостола Гончарова подписывает «Апостол Матфей».

внешней стене барабана церкви Успения в Гончарах в Москве, а были до 1930 г. еще на стенах церкви Святых Отцов семи вселенских соборов Данилова монастыря, храма Стефана в Заяузье, Успения в Казачьей слободе на Большой Полянке, на колокольне церкви Иоанна Воина на Якиманке²⁸⁷. Гончарова должна была их видеть. Они также могли дать название гончаровскому циклу. Четыре изразцовых панно, узкие вытянутые вверх, как панно Гончаровой, они схожи размером. У евангелистов мастера Степана Полубеса простонародные русские лица с густыми бровями и окладистыми темными русскими бородами. Можно предположить, что этот простонародный русский, архаичный идеал красоты, который и воспевают примитивисты Ларионов и Гончарова, все-таки ближе их эстетике, чем эллинистическая антропоморфность нередицких фресок. Керамические евангелисты, согласно иконографии держат в руках книги Писания. Они изображены на тёмном фоне, как у Гончаровой, но цвета изразцов густые, яркие, контрастные. Интересная деталь: в керамике для упрощения работы нижние половины отливок делались по одной и той же форме. Так и у Гончаровой – ступни ног апостолов на всех четырех полотнах совершенно одинаковы. Керамические фигуры упрощенные, грубоватые, в их застылости есть скрытая наивная простонародная сила²⁸⁸. У Гончаровой образы изысканнее, а фигуры подвижны по сравнению с керамическими евангелистами. Их скупые движения исполнены чрезвычайной внутренней энергии. Жесты у евангелистов Гончаровой более определенные, указующие.

Контрастная, затемненная, почти черно-белая гамма цикла никак не соответствует изразцам, не похожа она и на живопись Нередицы. Гончарова не видела сложное полихромное письмо фресок «с многослойными

²⁸⁷Сохранившиеся панно с изображениями евангелистов находятся в собраниях МГОМЗ, ГИМ, ГНИМА, в музее керамики и усадьбе «Кусково» // Баранова С.И. Московский архитектурный изразец XVII века. В собрании МГОМЗ. М.: МГОМЗ. 2013. С. 88-92.

²⁸⁸Комашко. Н.И. Белорусские мастера в Московском государстве второй половины XVII века. РусАрх. 2008 <http://rusarch.ru/komashko1.htm> Дата обращения (01.01.2022)

высветлениями по оливковому санкирю с розовыми тенями»²⁸⁹, то письмо, которое специалистов древнерусского искусства поражает своей живописной объемностью. Сложная по цвету, почти черно-белая гамма взята художницей от выразительности маленьких черно-белых репродукций и подчеркивает особенности фотографической экспрессии. Она берет за образец фотографию, а в черно-белой контрастной фотографии полностью теряется живописный объем, словно на рентгеновском снимке, исчезает плоть. Отсюда поразительный экспрессивный динамический аскетизм живописи Гончаровой в «Евангелистах». Отсюда же сияющая белизна свитков, на которых в реальных фресках надписания просто стерты от времени. У Гончаровой в свитках стертые тексты заменяются пустотой, преобразуются в тайну присутствия невидимого Божественного Слова. Образ символически прямо противоположный белому пятну «Пустоты», ее абстрактной работы 1913 года. Причем свитки сами по себе так подвижны, они с силой разворачиваются перед глазами зрителя или же наоборот закручиваются, сворачиваются, подобно свиткам небес древних апокалиптических образов²⁹⁰. Белые, с цветными отблесками нимбы Евангелистов Гончаровой, «не уместившиеся», обрезанные рамами картин, превращаются в проемы, просветы в сжатом темном пространстве. Задачей художницы не является украшение храма или евангельская проповедь, как для средневекового мастера, однако Гончарова намеренно нагнетает спиритуалистическое, метафизическое начало в изображении апостолов-евангелистов.

Условная «копийность» цикла «Евангелисты» особенно наглядна при сравнении фотографий фресок Нередицы с иллюстрациями в каталоге-

²⁸⁹Сарабьянов В.Д. Смирнова Э.С. Указ. соч. С. 153-156

²⁹⁰Например, ангел, сворачивающий небеса в Кирилловской церкви XII века в Киеве. Интересно, что в искусстве Византии евангелисты со свитками, а не кодексами, все-таки встречаются. Эту очень редкую иконографию можно увидеть в византийских миниатюрах X века. На них изображены на подставках развернутые и очень подвижные длинные пустые белые свитки, а сами евангелисты стоят рядом, как бы готовые начать работу. Напр.: Евангелие X века из Британского музея. [The Guest-Coutts New Testament Additional MS 28815 Egerton 3145](#)

монографии к персональной выставке художницы 1913 г. Составители каталога как будто намеренно цитируют фотографии фресок²⁹¹, срезая фигуры гончаровских апостолов, объединяя их в пары. Эта фрагментация еще более подчеркивает экспрессивную динамику жестов евангелистов. (Илл. 104,105)

Композиционное построение триптиха, о котором уже шла речь выше, «Спас (с виноградными лозами)», стилистика его фигур, особенно ангелов очень похожи на фрески Спаса Нередицы, особенно на «Богоматерь с ангелами» в сцене Вознесения. Похожи абрисы фигур архангелов, их движения, повороты, орнаменты складок одежд. Та же грубоватость и архаичность в манере письма. Такое впечатление, что и жест Богоматери («Оранта») из этой композиции Нередицы переиначен в жест поднятых рук Спаса в триптихе Гончаровой. (Илл. 106,107)

Цикл «Жатва» (Илл. 108-113) является полиптихом из девяти частей, из которых на сегодняшний день известно лишь семь. Однако сохранились все названия и даже эскиз, к одной из утраченных картин. Полностью цикл мог быть представлен лишь на нескольких выставках, в том числе на персональной выставке Гончаровой 1913 года в Москве. А.А. Ростиславов в заметке о петербургской персональной выставке Гончаровой весной 1914 года упоминает разрозненную композицию цикла «Жатва». Рисунок «Царь» большинство исследователей считают подготовительным эскизом к четвертому (утраченному) полотну цикла. Шестая картина тоже утрачена, но так как известно ее название «Ангелы льющие воду на город», можно предположить, что она композиционно была схожа со вторым полотном – «Ангелы, метаящие камни на город».

В беседах с М.И. Цветаевой Наталья Гончарова определяет полиптихи «Жатва» и «Сбор винограда» как «крестьянские идущие от апокалипсиса»²⁹².

²⁹¹Эганбюри, Эли. Указ. соч. С. 49, 51

²⁹² Наталья Гончарова – Михаил Ларионов. Воспоминания современников. Указ. соч. С.58

А.Г. Луканова, опираясь на это свидетельство самой Гончаровой, описала сюжеты картин соответственно главам из книги Откровения Иоанна Богослова и представила возможную композицию «Жатвы», исходя из нумерации каталога первой персональной выставки Гончаровой в Москве. По реконструкции А.Г. Лукановой «Гончарова задумывает оригинальную внутреннюю структуру своего живописного рассказа»²⁹³, состоящего из трех подгрупп: Павлин, Ангелы, метаящие град-камни, величиною с талант на город. (Откр. 16.21) и Феникс; Царь, Жена, сидящая на звере багряном с множеством голов. (Откр. 17.1-3) и Пророк подобный Моисею с посохом и застывшим змеем (Числ. 21.9, Откр. 12.9, Бытие 3.1,); Жнец, у которого золотой венец – само поле, пускает острый серп свой жать жатву. (Откр. 14.14-16), Ангел, льющий воду на город, распадающийся на части (Откр.16.17-19), и Ноги, топчущие точило вина ярости и гнева. (Откр 14, 19-20; 19.15).

Создается «визуально очень гибкая, волнообразная композиция, – пишет исследовательница, – где общим центром является полотно «Дева на звере» с симметричным расположением остальных картин. Кроме того, в каждой из трех подгрупп есть свой центр: Ангелы метают камни в город, Дева на звере, Город, заливаемый водой»²⁹⁴. Павлин и Феникс – символические образы бессмертия и воскресения. Как раз в 1908 году граф А.С. Уваров издал первый том монографии «Христианская символика» – «Символика древнехристианского периода»²⁹⁵. Ведущей темой цикла становится Судный день, явления небесной силы, угрожающей мощи и наивной красоты, движения света, сияющего цветными всполохами фигур в синем небе. «Жатва» более других живописных полотен уподоблена фреске, а еще более огромным витражам. Этот цикл звучит монументально, размашисто, требует большого

²⁹³Михаил Ларионов – Наталья Гончарова. Шедевры из парижского наследия. Указ. соч. С. 175.

²⁹⁴Там же.

²⁹⁵Уваров А.С. Христианская символика. Часть I. Символика древнехристианского периода. М.: тип. Г. Лисснера и Д.Собко. 1908 г.

пространства, большой поверхности, уже не отдельных полотен, но стен для художника. Поразительна экстатическая напряженность всех образов «Жатвы».

Возможно, впечатления от акварельных копий и фотографий росписей Спаса на Нередице сказались и в этом цикле. Мотивы Страшного Суда в Нередице угадываются в гончаровской «Деве на звере» и в змее у «Пророка», в ангелах, метаящих камни. «Царь», если судить по эскизу несохранившейся картины²⁹⁶, напоминает фигуру князя во фреске «Князь Ярослав подносит храм Христу»²⁹⁷ только в зеркальном развороте. (Илл. 114-117)

Обнаженная «Дева на звере» у Гончаровой (как и во фресках Нередицы) не точно соответствует стихам Апокалипсиса. Ибо в тексте она названа женой, и «облечена была в порфиру и багряницу, украшена золотом, драгоценными камнями и жемчугом, и держала золотую чашу в руке своей, наполненную мерзостями и нечистотою блудодействия её» (Откр 17.4). Точно тексту апокалипсиса следовал Дюрер в известной гравюре «Вавилонская блудница», которую упрощая и огрубляя бесконечно повторяли в последующие века в гравюрах, в народных лубках, в лицевых миниатюрах, в том числе в русских, где на блуднице – роскошные уборы и драгоценности²⁹⁸. Обнаженному образу Гончаровой намного ближе лубочные изображения «Притчи о девице (или матери инока), умершей в блудном грехе без покаяния»²⁹⁹, которые, кстати, бытовали не только в рисованных и печатных листках, но и в росписях XVII века на темы Страшного суда. (Илл. 118-119)

Есть и еще одно существенное отступление от прямой цитаты из книги Откровения Иоанна Богослова: в «Жатве» Гончаровой «дева», сидящая на звере беременна. И ее поза, и кубистически вывернутые очертания тела, висящие

²⁹⁶ Михаил Ларионов – Наталья Гончарова. Шедевры из парижского наследия. Указ. соч. С. 175.

²⁹⁷ Пивоварова. Указ. соч. С. 244. (Копии XIX века не сохранились. В монографии представлены более поздние копии 1930 г.)

²⁹⁸ Лицевые апокалипсисы русского севера. Указ. соч. С. 127.

²⁹⁹ Рисованный лубок старообрядцев в собрании ГИМ. М: Исторический музей, 2017. С. 178

груди, большой живот – все это напоминает скифских каменных баб, изображенных художницей в те же годы. Это и образ вавилонской блудницы и образ древней праматери, и образ апокалиптической беременной девы одновременно. Интересно, что в нередицкой фреске Страшного Суда в виде полуобнаженной жены на звере по мнению некоторых ученых представлена не вавилонская блудница, а персонификация Земли из сцены «Земля и Море отдают своих мертвецов»³⁰⁰. Так считают исследователи, которые прослеживают генезис данного типа изображения в связи с восточными культами Богини Матери³⁰¹. Однако чаще в научной литературе эту фигуру на фреске все же обозначают вавилонской блудницей³⁰². Трудно утверждать, что знала Гончарова о толковании образов, но если строго следовать тексту Апокалипсиса, она соединяет два противоположных образа: Жена, «на звере багряном, ... имя которой тайна, Вавилон великий, мать блудницам и мерзостям земным, ... которую разорят и обнажат...» (Откр. 17.3-4) и Жена, «... которая имела во чреве... и большой красный дракон перед ней» (Откр. 12.1-6).

Уникальная цветовая композиция «Жатвы» из густых ярких желтых, красно-коричневых, фиолетовых штрихов и пятен на пронзительно синем фоне подобна колориту фресок Нередицкого храма или, еще точнее, яркому и контрастному колориту их акварельных копий. Впрочем, синие фоны и яркие желто-красные изображения на них – характерны для многих храмов и прикладного искусства древней Руси.

И в то же время при всей монументальности цикла в его живописи много размашистости и простоты быстрого рисунка, похожего на рисунки красками по листу бумаги, почему А. Бенуа и назовет цикл «Жатва» большим эскизом. Как нам кажется, еще одним и важнейшим иконографическим источником

³⁰⁰Пивоварова. Указ. соч. С. 82.

³⁰¹Кишилов Н.Б. Аллегория земли во фресках церкви Спаса Нередицы // Советская Археология. 1966. № 4 С. 205-209

Пивоварова. Указ. соч. С.82

³⁰²Покровский Н.В. Страшный Суд в памятниках Византийского и русского искусства // Труды шестого археологического съезда в Одессе. 1884. Одесса. 1887. С. 207, 376.

«Жатвы» могли быть лицевые и печатные апокалипсисы XVII–XIX веков, широко распространенные в старообрядческой среде. Те апокалипсисы, которые собирал Ф.И. Буслаев, были им подарены Публичному и Историческому музеям Москвы и некоторые из них выставлялись в экспозиции. Рукописи были и в московском собрании Петра Щукина. И непонятно, взяла ли Гончарова от рукописей только лишь общую идею и стиль в общих чертах или работала с конкретными образцами, опять таки маленького размера, которые она превращает в мистерию, разворачивающуюся монументальными полотнами. (Илл. 120,121)

Цикл из девяти картин «Сбор винограда» (Илл. 122-129) 1911 г. Гончарова определяет тоже как идущий от Апокалипсиса. Что не столь очевидно в разрозненном на сегодняшний день полиптихе, из которого две части не сохранились. В Третьяковской галерее находятся лишь три картины: «Лебедь», «Пьющие вино» и «Лев». В экспозициях и на выставках они обычно представлены как триптих с «Пьющими вино» в центре. Лев и Лебедь соответственно обращены к центру. Так как известна картина с изображением еще одного животного, «Синяя корова», цикл прочитывается как вариация на тему евхаристии, с обрамлением образами апокалиптических существ и сценами с танцующими и несущими виноград. В таком случае не хватает только ангела, и еще одной композиции.

В действительности структура цикла «Сбор винограда» была сложнее. Что видно из последовательности номеров композиций, проставленных на оборотной стороне картин самой Гончаровой при перемещении выставок 1913 г.³⁰³. В соответствии с порядком Гончаровой все образы животных собраны в одной группе, первой от центра, и все образы с людьми с другой стороны от центра. Недостающими по номерам оказываются центральное полотно и одна из картин среди образов животных. В отделе графики Третьяковской галереи

³⁰³ Михаил Ларионов – Наталья Гончарова. Шедевры из парижского наследия. Указ. соч. С. 173.

хранится рисунок углем с изображением орла, который с большой долей вероятности можно считать эскизом к недостающей картине³⁰⁴. Располагались ли картины в один ряд по замыслу Гончаровой или должны были висеть в несколько рядов группами неизвестно.

В отделе рукописей Третьяковской галереи, где хранится архив Ларионова и Гончаровой, находится переписка Льва Жегина с Михаилом Ларионовым 1925–1927 годов в связи с отправкой работ художников из Москвы в Париж. В нескольких письмах Ларионов настойчиво повторяет, что в числе религиозных композиций Гончаровой непременно нужно прислать центральную часть «Сбора винограда»: картину «Жмущие виноград с ангелом». Картина каждый раз упоминается как одно полотно, где изображен и ангел, и жмущие виноград. Лев Жегин в свою очередь объясняет в письмах, что картину очень трудно забрать из Музея Живописной Культуры в Москве. По всей видимости, картину переслать в Париж не удалось, и она утеряна в перипетиях тяжелой российской жизни первой половины XX века³⁰⁵. Однако даже это краткое сведение из переписки меняет все представление о построении полиптиха. По итогам диссертационного исследования можно сделать два вывода: во-первых, Гончарова не написала отдельной картины с ангелом, во-вторых, в центре цикла был образ «Жмущие виноград с ангелом»³⁰⁶.

Таким образом цикл «Сбор винограда» является действительно крестьянским, в нем последовательно рассказан праздник: принесение

³⁰⁴Рисунок совпадает по манере, технике и своим размером с рисунком «Бык», являющимся эскизом к картине «Синяя корова» из цикла. Рисунок «Орел» А.Г. Луканова включила в цикл «Сбор винограда» как самостоятельную композицию. (Луканова А.Г. Наталия Гончарова. Указ. соч. С. 137.)

³⁰⁵ОР ГТГ 180/4855. Ларионов М.Ф. – Жегину Л.Ф. Список картин Гончаровой, которые необходимо прислать: «Сбор винограда (с ангелом). ... Сбор винограда (какие есть части композиции; главное, где жмут с ангелом)». ОР ГТГ 180/ 6225; Жегин Л.Ф. – Ларионову М.Ф.«Но и тут задержка: «Ангел» – центральная композиция «Сбора винограда» не так то легко получить...». ОР ГТГ 180/ 6227; 180/6237

³⁰⁶Серова Г.Ю. Переписка Л.Ф. Жегина с М.Ф. Ларионовым. Указ. соч. С. 203-214

винограда, отжим винограда, пьющие вино и танцующие люди. Однако включение в полиптих образов животных, так или иначе связанных с апокалиптическими видениями, и помещение в центр цикла композиции «Жмущие виноград с ангелом», все это превращает изображение наивного крестьянского праздника в повествование о последней апокалиптической жатве: «И поверг Ангел серп свой на землю, и обрезал виноград на земле, и бросил в великое точило гнева Божия» (Откр. 14,19). Живописный, ритмический строй «Сбора винограда», праздничность и сказочность его образов соотносятся уже не с гневом и судом «Жатвы», а с последними главами Апокалипсиса и апокалиптическими стихами пророка Исайи: «И услышал я громкий голос с неба, говорящий: се, скиния Бога с человеками, и Он будет обитать с ними; они будут Его народом, и Сам Бог с ними будет Богом их. И отрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло» (Откр.21, 3-4); «Тогда ... и молодой лев и вол будут вместе» (Ис. 11,6).

«Сбор плодов» – крестьянский апокалипсис Гончаровой исполнен такой простодушной радости, простоты, наивности, и одновременно серьезности, что его не случайно хочется сравнивать с примитивами Нико Пиросмани, которого братья Зданевичи вместе с Михаилом Ле Дантю откроют лишь в 1912 году. (Илл. 130, 131) Как у Пиросмани рыбаки в ярко желтых круглых соломенных шляпах с рыбой в руках изображены так торжественно, просто и открыто, что нечаянно пробуждают воспоминания о других простых рыбаках – апостолах с нимбами, так у Гончаровой торжественный ритм тяжеловесных и одновременно легких, сказочных фигур людей и животных пробуждает сакральное благодарение за всю тварь и всё творение на земле. Аскетичный стол с длинной белой скатертью – только хлеб, вино, виноградины «величиной с колесо», как напишет М.И. Цветаева. Только мужские фигуры за столом. Густо насыщенные сочетания цветов, особенно красного и синего, – дают

аллюзии единения небесного и земного. Недаром ведь у Цветаевой вырывается: «Где Бог? Где дед? Где пахарь, где пророк?»³⁰⁷.

Образы животных в цикле «Сбор винограда» близки изразцам XVII века, деревянным львам из Воскресенского тутаевского собора, древнерусской каменной резьбе Юрьева-Польского, Владимира. Гончарова не ездила в старинные города, никогда не занималась копированием или стилизациями конкретных памятников, но жила в Москве наполненной не только старинными оригиналами, но и копиями, и стилизациями на древнерусские темы, характерными для эпохи эклектики и модерна. Слепки древнерусских каменных барельефов оформляли стены залов Исторического музея Москвы еще с 1888 года. В 1908 году скульптор С.И. Вашков украсил доходный дом церкви Троицы на Грязех уникальными терракотовыми барельефами, образцами для которых послужила каменная резьба Дмитровского собора во Владимире. Хорошо были известны в художественных кругах мастерские княгини М.К. Тенишевой в ее усадьбе Талашкино, где по рисункам С.В. Малютина еще в 1901 году была выполнена деревянная резьба с улыбающимися львами и лебедями. С.В. Малютин в 1907 году украсил знаменитый дом Перцовой изразцами на темы древнерусского сказочного bestiария. (Илл. 132-139)

*

Результатом исследования стали следующие выводы. При создании религиозных композиций 1910–1911 годов Наталия Гончарова пользовалась самыми разными иконографическими источниками: старообрядческие лубки и лицевые апокалипсисы; народные иконы; старообрядческое медное литье; древнерусские керамические изразцы; фрески, иконостасы и скульптурный декор древнерусских храмов; фотографии фресок. В качестве иконографических образцов для религиозных композиций художница

³⁰⁷Наталия Гончарова – Михаил Ларионов. Воспоминания современников. Указ. соч. С.58

использовала весь доступный ей материал русско-византийского христианского искусства разного времени. До московской выставки «Древнерусское искусство» 1913 года Гончарова не знала икон из коллекций московских коллекционеров, нет ни одной композиции из работ 1906–1911 годов, для которой образцом была бы древнерусская расчищенная икона. Колористические решения ее религиозных композиций базируются на иконографических источниках, с которыми она работает, и усилены современными живописными приемами.

Художественная система Гончаровой представляет собою смешение разных иконографических образцов и их стилистических особенностей в одном произведении, часто художница переносит в живопись особенности прикладных техник (медного литья, деревянной резьбы, керамики), использует выразительность черно-белых фотоотпечатков фресок. В каждой работе она добивается художественной цельности произведения.

Как правило, иконографическими образцами для ее работ служат произведения маленького размера: лубок, литой складень, фотография фрески, лицевая миниатюра. Одна из главных художественных задач во всех работах – создание на основе этих небольших образцов монументального образа. Этой задаче помогает работа циклами (триптих, тетраптих, полиптих), которые превращают религиозные циклы в подобие ансамбля фресок.

Раздел 6. «Свободно трактованная традиционность»

«Свободно трактованная традиционность», принцип провозглашенный Гончаровой и Ларионовым, оказывается особым путем художественного изучения, всматривания в многообразие искусства предшествующего и настоящего времени. Особый интерес Гончаровой к иконной теме связан с обилием форм и техник при определенности и ясности образа, заданного в иконографии. Иконография открывает ей уникальный принцип канона, его универсальность: одна и та же композиция может разворачиваться и в очень малых размерах прикладного искусства, и в монументальных иконостасах и

фресках. Отсюда столь широкий круг произведений, которые художница включает в свою собственную художественную систему. Под традиционностью Гончарова понимает буквально «всё»: от древних веков до начала XX века, самые архаичные памятники двенадцатого века, самые «русские», ими тогда считались произведения семнадцатого века, прикладное искусство – изразцы, литье, деревянная скульптура, старообрядческие лубки. Она включает в свою систему и привычные для XIX века академические церковные изображения и западные образцы, вошедшие в русский обиход в XVIII–XIX веках. Однако во всем этом объеме она намеренно избирает вещи наиболее соответствующие народному, провинциальному вкусу, что идеально соответствует программе примитивистов. Гончарова обращается к образцам небольшого размера (складень, лубок, фотография фрески) и «переиначивает их в сторону иной декоративности и духовного подъема»³⁰⁸. Она тяготеет к монументальным большим работам, к стене. Знакомство с высокими образцами древнего искусства даже по фотографиям и копиям, например, с фресками XII века Спаса на Нередице, дает художнице наибольшую свободу и силу вдохновения, в которых рождаются полиптихи «Евангелисты» и «Жатва». Или, как писал М.М. Алленов «...это обращение к глубокой архаике, к иконописным, византийским ликам, но в детски-наивном, лубочном варианте – до сих пор изумляющее пророчество иконописных стилизаций в контексте неопримитивизма, которыми в русском искусстве отмечено начало авангардной эпопеи»³⁰⁹.

Более тридцати религиозных композиций написаны Гончаровой практически за два года, наряду с многочисленными картинами других жанров. Стремительная волевая живопись ее основана на быстрых, «схватывающих» впечатлениях, которые перемешиваются и переиначиваются внутри

³⁰⁸Эганбюри, Эли. Указ. соч. С.20

³⁰⁹Энциклопедия Русского Авангарда. М.: РА. 2013. С. 167

художественного действия. Это смешение – не хаос, не разрушение. Это свободное рождение новых ритмов, новой гармонии из разновременных форм.

«Свободно трактованная традиционность» по Гончаровой подразумевает возможность смешения и сдвигов в иконографической композиции. Она решает проблемы художественной формы, избегает конкретной символики в деталях, не претендует на сложное богословствование и на церковное предназначение своих композиций. Это приводит иногда к неожиданному результату: некоторые художественные образы чрезмерно усложняются и запутываются в своем собственном сюжете, как «Троица» и «Богоматерь с Младенцем». А с другой стороны свобода вкупе с серьезностью решения, казалось бы, только художественных задач, дают убедительный мощный посыл не только авангардному формотворчеству, но и церковному искусству XX века. Вот почему Александр Бенуа в 1914 году будет писать о том, что живопись Гончаровой «заставляет мечтать о целых соборах»³¹⁰.

³¹⁰Крусанов. А. В. Указ. соч. Т. 1. Кн. 2. С. 41.

ГЛАВА 2. ГРАФИКА. БИБЛЕЙСКИЕ ЭСКИЗЫ. НОВЫЕ РУССКИЕ ЛУБКИ. ЭСКИЗЫ ИЛЛЮСТРАЦИЙ К АПОКАЛИПСИСУ И ЕВАНГЕЛИЮ. 1909-1920-е

Религиозная графика Наталии Гончаровой составляет особую часть ее творчества. Подготовительные наброски важны для понимания поисков художницы в работе над большими полотнами 1900-х–1910-х годов и иллюстрированными изданиями 1920-х. Лубки и библейские эскизы задумывались автором как самостоятельные произведения, манера их исполнения подтверждала тезисы неопрIMITивистов 1910-х годов.

Раздел 1. Эскизы к религиозным композициям. Библейские эскизы. 1909–1911

Подготовительные эскизы

Подготовительных эскизов Наталии Гончаровой для религиозных композиций 1909–1911 гг. сохранилось всего шесть. Очень выразителен эскиз тушью к картине «Троица». (Илл. 1,2) Лик первой фигуры (слева) на рисунке открыт, черным цветом выделены глаза с «косящим» в сторону центра взглядом. Гончарова в композиции «Троицы» начала с традиционного изображения трех фигур с крыльями и открытыми лицами, но так как принцип ее работы подразумевал перемешивание разных источников, получилось слишком явственное обозначение ипостасей двух фигур (Саваоф – центральная фигура, Иисус Христос правая фигура). В таком случае нужно было Святого Духа изображать в виде голубя, или все три фигуры писать похожими друг на друга, подчеркивая их единство. Этот «конфликт» и несовместимость разных иконографических схем «Троицы» художница разрешает в картине очень оригинальным, ею сочиненным приемом: невидимого Святого Духа, она изображает буквально невидимым – закрывает лик красными крыльями. На эскизе черной тушью подчеркнут мощный жест двух поднятых рук центральной фигуры с раскрытыми ладонями. Об этом древнем жесте молитвы

(адорация, обращенность к высшему божеству), никак не соответствующем в традиции ни образу Саваофа, ни образу Христа, ни Троице, много написано в первой главе. Набросок говорит о том, что этот жест был чрезвычайно важен для Гончаровой. Выразительная сила этого жеста захватывает Гончарову, и она повторяет его вновь и вновь. У двух крайних фигур на рисунке в левой руке солнце и луна, а жесты правой руки нейтральны, не проявлены. На картине обе крайние фигуры будут изображены с жестами двуперстного старообрядческого благословения, которые Гончарова намеренно акцентирует. Общий абрис композиции в наброске более мягкий, чем в картине, линии крыльев заключают изображение в овальную форму, что могло соответствовать форме навершия маленьких меднолитых складней с едва видными фигурами Троицы, которые, возможно, были одним из образцов Гончаровой для этой картины. В живописном полотне все формы распрямляются, становятся более определенными и жесткими, похожими на деревянную скульптуру.

В эскизе «Евангелисты» (Илл.3,4) каждому персонажу добавлена брутальная «русскость» – большие бороды лопатой, длинные прямые волосы, большие руки и ноги, подчеркнута определенность их жестов, образы более наивные по сравнению с живописными. В рисунке две фигуры больше «общаются» друг с другом: их жесты, наклоны голов, ритмы складок в одеждах и линии свитков взаимосвязаны. В живописном цикле в каждой фигуре евангелиста больше суровой замкнутости и погруженности во внутреннее созерцание.

Рисунок тушью и графитным карандашом «Архангел Гавриил» (Илл. 5,6) изображает архангела с мечом в левой руке в простом хитоне с прямыми темными волосами и длинными раскрытыми как у птицы крыльями. Фон заполнен пальмовыми ветвями с сорокой и белкой. Композиция эскиза мягче и легче живописи триптиха, в нем много округлых линий. В традиционной иконографии архангел Гавриил очень редко изображался с мечом.

Маленький рисунок, хранящийся в Серпуховском музее, является эскизом для несохранившейся картины «Царь» (1911) из полиптиха «Жатва». (Илл.7-9) Вместе с «Пророком» и «Девой на звере», три полотна составляли центральную часть большого девятичастного цикла. Царь в мантии, в короне со скипетром и державой в руках композиционно соответствует «Пророку»: их профильные лики, жесты рук и ступни ног направлены к центру. Солнце и луна, барс – все это видения Апокалипсиса.

Два угольных наброска «Орел» и «Бык» (1911. ГТГ) (Илл.10-13) созданы в процессе работы над циклом «Сбор винограда» (1911). Оба рисунка выполнены мощными сильными штрихами. Манера их исполнения, размер и техника полностью совпадают. Подчеркнуто движение, резкими темными и светлыми пятнами обозначен объем, и в то же время обе фигуры идеально вписаны в плоскостные декоративные композиции и максимально обобщены – в таком стиле выполнен весь цикл «Сбор винограда». О том, что цикл «Сбор винограда» «идёт от Апокалипсиса» художница рассказывала М.И. Цветаевой, об этом же свидетельствует переписка М. Ларионова с Л. Жегиным, где упоминается ныне утраченная центральная картина полиптиха «Ангел и жмущие виноград»³¹¹. Эскизов для каждой композиции цикла было несколько: на рисунке в каталоге 1913 года бык отличается от рисунка, хранящегося в Третьяковской галерее.

*

Библейские эскизы. Начало 1910-х

Самые загадочные среди графических работ Н. Гончаровой русского периода – эскизы на библейские темы. По каталогу Ильи Зданевича их должно быть 18, они называются «Эскизами для росписи церкви». Еще в каталоге обозначены 12 иллюстраций к Евангелию и «Эскизы для церкви. Витро» в неизвестном количестве³¹². В Третьяковской галерее хранится двенадцать

³¹¹Серова Г.Ю. Переписка Л.Ф. Жегина с М.Ф. Ларионовым. Указ. соч. С. 203-214.

³¹²Эганбюри, Эли. Указ. соч. С. XIII, XIV.

графических работ из этой серии. Еще пять рисунков находятся в Серпуховском музее, в частных собраниях и собрании РГАЛИ. Всего известно семнадцать рисунков: четыре выполнены гуашью, остальные акварелью, карандашом или углем на бумаге и картоне.

Пять цветных рисунков небольшого размера (28x38см) (Илл.14-18) иллюстрируют историю Адама и Евы в раю. Множество иконографических источников, которыми пользуется Гончарова, очевидно. Она активно вводит художественные приемы старообрядческого рисованного и печатного лубка (Илл.19,20), хорошо осведомлена о европейских первоисточниках лубковых композиций: Библии Пискатора, религиозных сюжетах Кранаха, Микеланджело, Эль Греко. Рисунки Гончаровой очень оригинальны, например изображение Творца в истории Адама и Евы меняется в зависимости от сюжета. В лубке «Сотворение Евы» Он уподоблен знаменитому образу Микеланджело. С конца XVIII века изображение Творца часто заменяли образом «Всевидящее око», также поступает Гончарова во втором лубке, подчеркивая невидимость созерцающего грехопадение. Третий рисунок точно воспроизводит 8 стих третьей главы книги Бытие: *«И услышали голос Господа Бога, ходящего в раю во время пролады дня; и скрылся Адам и жена его от лица Господа Бога между деревьями рая»*. Гончарова изображает тщетную попытку Адама и Евы скрыться друг в друге и между деревьями, Саваофа изображает «ходящим по раю», а проладу дня передает холодным бело-голубым цветом Его одежд.

Два переплетенных тела на эскизе «Адам, Ева и Саваоф» напоминают «самую архаичную» картину Ларионова «Деревенские купальщицы» (1909). (Илл.21,22) И там, и там художников интересует сложность композиционной конструкции из «первобытных» тел. Архаическое начало подчеркнута и в фигуре Саваофа, который сродни вариациям самой Гончаровой на темы древних идолов. Матиссовские влияния в библейских эскизах Гончаровой очень откровенны. (Илл.23,24) Любопытно, как близки эти рисунки первым опытам К. Петрова-Водкина, который тоже опирался на русские лубки и

Матисса в церковных росписях на ветхозаветные сюжеты в Васильевской церкви в Овруче (Илл.25,26).

Композиционное и колористическое решение библейских эскизов Гончаровой, как считает Ю.Л. Солонович, могли быть подсказаны Наталье Гончаровой Михаилом Ларионовым: в письме М. Ларионова от 1 февраля 1911 года к Гончаровой содержится описание увиденной им картины в Румянцевском музее в Москве (музее Александра III): *«По-видимому, изображено три момента жизни прародителей в раю, грехопадение и изгнание, под каждым деревом по одному моменту. Деревья черно-зеленые сплошь, чуть-чуть так посветлей и темней, деревья фантастические, как будто стилизованные, большие цветы, фон хромо-охристо-сиенистый, общее впечатление желтое, но, конечно, с разными отливами, как это всегда бывает и во всем. Земля темно-красного (браун, рот, сиена, жжен<аная> без краплака или чуть-чуть его), люди такие же как и земля, немного порозовей, в общем, в <нрзб. то же самое и всё>»³¹³*. Какую именно картину из Румянцевского собрания описывает Михаил Ларионов определить пока не удалось, однако народные картины такого рода хранятся в Музее истории религии в Санкт-Петербурге. (Илл.27)

В акварели «Святое семейство» стиль Гончаровой кардинально меняется. Примитивизм изображения достигает здесь детской наивности и лаконичности. Фигуры Иосифа, Марии, Младенца изображены цельными простыми пятнами цвета с легкими штрихами складок одежд. Ангел показан двухцветным красно-желтым пятном, которое по диагонали энергично пересекает композицию. Это пятно нарушает покой и указывает на необходимость двигаться. Художница оригинально рассказывает сюжет «Бегства в Египет»: ангел указывает Иосифу на окно, в котором виднеются египетские пирамиды. (Илл.28)

*

³¹³Наталья Гончарова. Годы в России. Указ. соч. С. 185.

В карандашных и угольных рисунках Наталия Гончарова разрабатывает самые известные и популярные мотивы из книги Бытие и Евангелия. Известно 11 таких рисунков: Сотворение человека, Сотворение Евы, Дочери Лота, Библейская композиция без названия, Христос, Воскрешение Лазаря, Распятие с предстоящими, Погребение, Христос и Магдалина, Три фигуры, Орел.

В этих набросках еще более очевиден экспериментальный характер работы, в которой совмещаются разновременные и разностилевые источники, стиль рисунков Гончаровой все время меняется. В одном из этих рисунков Гончарова изображает орла с шестью крыльями, в то время как в традиционных древних изображениях символы евангелистов всегда изображались с двумя крыльями³¹⁴, лишь в Новое время (XVIII–XIX вв.) они превращаются в многокрылых, наподобие серафимов (шестикрылые изображения тетраморфов есть в росписях Храма Христа Спасителя, в росписях Киевского Владимирского собора и во многих других храмах конца XIX в) (Илл.29-31)

В карандашном рисунке «Сотворение Евы» художница дала свою собственную интерпретацию лубочных ксилографий Библии Василия Кореня. В коллекции лубков Михаила Ларионова было много печатных листов этой популярной в народе «Библии для бедняков» с гравюрами конца семнадцатого века³¹⁵. В набросках «Дочери Лота» и в композиции без названия, отсылающей ко временам Авраама и Лота, проигрываются кубистические принципы построения формы. Здесь все изображения состоят из прямоугольников и многоугольников, иллюстрируя высказывание Гончаровой о кубистичности древних каменных баб: «Кубизм вещь хорошая, хотя и не совсем новая. Скифские каменные бабы ... сделаны в манере кубизма»³¹⁶. Вновь, художница способ изображения соотносит с сюжетом. «Кубистической» каменной бабой, в

³¹⁴Графова М.А. Иконография сил небесных в раннехристианском и раннесредневековом искусстве // Вестник МГУ. История. М.: МГУ, 2012. №2 (8). С. 148-168.

³¹⁵Сакович А.Г. Народная гравированная книга Василия Кореня. 1692–1697. М.: Искусство, 1983.

³¹⁶Эганбюри, Эли. Указ. соч. С. 18

трактовке Гончаровой, станет жена Лота, превратившаяся в соляной столб рядом с идолами. (Илл. 32-35)

«Христос и Мария Магдалина» – небольшой карандашный набросок, в котором композиционная схема пародирует знаменитую картину А.А. Иванова «Явление Христа Марии Магдалине», к началу XX века многократно растиражированную и превратившуюся в явление массовой церковной культуры. Гончарова переиначивает популярную композицию на лубочный манер: правая рука Христа поднята в увещании Магдалины, вокруг фигуры Христа намечено сияние в виде треугольных лучей. Несмотря на лубочность стиля ивановский прототип в рисунке хорошо прочитывается. Иконы древнего письма с этим сюжетом чрезвычайно редкие, одна из них XVI в. находилась в собрании археолога графа А.С. Уварова. (Илл.36-38)

Рисунок «Распятие с предстоящими» (1910–1911) значительно отличается от более ранней картины Гончаровой «Распятие» (1907–1908) (Илл. 39-41). В этом рисунке фигура Христа по иконописному распластана на кресте по сравнению с более «реалистичной» трактовкой тела Христа на картине, еще более массивный крест, и очень экспрессивные позы предстоящих и упавших на колени. В картине, вопреки канону, глаза Христа раскрыты, в рисунке – закрыты, как того требует традиция, зато поверх креста Гончарова рисует два огромных лика сострадающих ангелов, лицо одного из ангелов напоминает лик Христа в картине 1907 года. Те же ангелы сопровождают погребение Христа на другом рисунке. Этот мотив сострадания ангелов, взирающих с неба на скорбные земные события, будет развиваться художницей в альбоме «Мистические образы войны» 1914 года.

*

Сохранившиеся рисунки, акварели, гуаши не складываются в последовательный сюжетный цикл. В них трудно увидеть программу иллюстраций Евангелия или росписей храма, они неоднородны стилистически.

«За последние годы ею было сделано много для росписи церквей...»³¹⁷, – писал Илья Зданевич о Гончаровой в 1913 году. Он имел в виду и живописные, и графические работы художницы, которые могли бы, по его мнению, быть преобразованы для украшения реальных храмов. В каталожном перечислении Зданевич называет эти рисунки эскизами для росписи церкви, эскизами для церковных витражей или иллюстрациями к Евангелию, однако эти указания в каталоге означают не реальный заказ на росписи Гончаровой, а лишь упования футуристов. Ларионов и его группа ратовали в манифестах за активное участие авангардных художников в монументальных общественных заказах. Это намерение ярко выражено в известном высказывании Гончаровой: «Я утверждаю, что религиозное искусство и искусство, прославляющее государство, было всегда самым величественным, самым совершенным искусством ... художник знал то, что он изображает и зачем он изображает, и это делало то, что мысль его всегда была ясна и определённа, и оставалось только создать для нее самую совершенную, самую определенную форму»³¹⁸. Поисками «ясной и определенной» современной формы религиозного искусства Гончарова и занимается в своих библейских эскизах. После библейских эскизов А.А. Иванова, евангельских эскизов Н.Н. Ге и М.А. Врубеля, рисунки Наталии Гончаровой – еще один опыт графического обращения русского художника к Библии в стиле и духе своего времени.

Раздел 2. Новые русские лубки. 1912–1913

В феврале 1913 года в Москве открылась «Первая выставка лубков», на которой были представлены необычные коллекции: китайские народные картинки, привезенные из Харбина Н.Д. Виноградовым, французские images d'Érinacles из собрания скульптора И. С. Ефимова, старообрядческие лубки Н.Е. Роговина, турецкие, бурятские и другие народные картинки, авторские

³¹⁷Эганбюри, Эли. Указ. соч. С. 22

³¹⁸Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн.1. С.357-358.

японские ксилографии, бытовые предметы³¹⁹. На три четверти выставка состояла из экспонатов, принадлежащих Ларионову и Гончаровой, ими было представлено 170 русских лубков.

Выставка задуманная Михаилом Ларионовым и Николаем Виноградовым, открылась в феврале месяце одновременно с грандиозной первой выставкой «Древнерусского искусства» Московского Археологического института. Экспозицию отличал внеисторический подход к народному искусству. Основное внимание устроителей было направлено на особую художественную форму лубков, противоположную академическому искусству. Основные принципы современного искусства, сформулированные Ларионовым – свободно–трактованная традиционность и принцип свободного копирования – подтверждались, по мнению Ларионова, художественной практикой безвестных художников народного низового искусства и иконописью. Первенство Востока по отношению к Западу в искусстве, одна из основных идей Ларионова и Гончаровой этого времени, подтверждалось выставками лубков и иконописи. Как вспоминал П. Мансуров, Ларионов, и с ним вместе Кандинский, «бродили по базарам и отыскивали мужицкие лубки. Бова Королевич и Царь Салтан, а с ними ангелы и архангелы, «хваченные» анилином вдоль и поперек, — вот это, а не Сезанн, и явилось источником всех начал»³²⁰.

Наталия Гончарова на выставке представила свою версию русской народной картинки – пять «новых русских лубков», три из них были на религиозный сюжет: «Св. Варвара Великомученица», «Св. мученики Фрол и Лавр» и «Св. Георгий Победоносец».

В Третьяковской галерее хранится лубок «Св. Великомученица Варвара», лубок «Св. мученики Фрол и Лавр» находится в частном собрании, лубок «Св.

³¹⁹Овсянникова Е.Б. К реконструкции «Первой выставки лубков» в Москве (1913) // Мир народной картинки. М. 1999. С. 93-111.

³²⁰Повелихина А.В., Ковтун Е.Ф. Русская живописная вывеска и художники авангарда. Л.: Аврора, 1991. С. 71.

Георгий» не сохранился. В частных собраниях есть разрозненные части еще одного лубка – «Иоанн Креститель», не отмеченного в каталоге выставки. Лубки Наталии Гончаровой выполнены гуашью и акварелью, они не распечатывались, не были превращены в тиражную лубочную продукцию. Это был одноразовый эксперимент, предназначенный для выставочного сравнения возможностей современного искусства с низовым художественным ремеслом.

Особенностью лубочных картинок Наталии Гончаровой является авторский подход к выбору эпизодов житийных повествований, к распределению сюжетов на листе и к декоративному оформлению всего листа. В житиях святых художница избегает показывать много чудес, избегает подробностей мучений и казни, предпочитает эпизоды, рассказывающие об ангельской помощи и свидетельстве веры мучеников. Орнамент вокруг житийных сцен продуман очень тщательно и отличается особой декоративной изысканностью. Самое же интересное в этих лубках – отсутствие стилизаций под какой-то конкретный образец. Русская коллекция лубков Ларионова и Гончаровой не сохранилась, однако в нынешних музейных коллекциях лубков нет ничего, что прямо напоминало бы лубки Гончаровой, и в коллекции В.Кандинского, собранной вместе с Ларионовым, нет ничего похожего на авторские лубки Гончаровой.

Судя по набору сюжетов и некоторым композиционным элементам, реальным прототипом гончаровских религиозных лубков были иллюстрации к акафистам святым, издававшиеся в XVIII–XIX веках в виде брошюр и отдельных гравированных листов. Акафистные иллюстрации подробнее, чем древние иконы, рассказывали о жизни святых, в них часто были изображены эпизоды, не встречающиеся в древней иконописи. Это была тиражная продукция, распространенная по всей России, которую хорошо покупали представители самых разных сословий. Часто иллюстрации к акафисту были собраны в единый большой лист. На основе этих печатных листов писались

иконы, изготавливались резные иконки и складни³²¹. Особенностью акафистных изображений был их ориентир на западную иконографическую традицию. Наталия Гончарова переиначивала подобную тиражную продукцию стилистически и превращала свои лубки в подобию старообрядческих или народных картинок, добиваясь в них, наряду с нарочитым примитивизмом, красочности и изысканности.

*

«Св. Варвара Великомученица» (Илл.42-44). Лубок «Св. Варвара Великомученица» состоит из девяти клейм. Житие святой изображено крестом в пяти клеймах, обрамляющие крест клейма – орнамент (это оригинальное авторское композиционное решение Гончаровой)³²². В первом клейме рассказывается, как святая Варвара, дочь Диоскора, знатного язычника, приказала строителям новой бани прорубить вместо двух окон три – символ Святой Троицы. На мраморной плите пола она собственноручно чертит крест. Следующие четыре клейма рассказывают о преследовании Варвары отцом, о ее мучениях и о казни. Все сцены выбраны из акафистных гравюр.

В каждом эпизоде лубка есть свои акценты, важные для Гончаровой и дополняющие рассказ. Например, античная баня в первом клейме очень похожа на русскую бревенчатую баню, а ее строители – простые бородатые мужики – работают топором и молотком с гвоздями. Приставленная лестница, подающий гвозди строитель, наполовину вырубленное окно – вся эта сценка как будто взята художницей из ее собственных работ крестьянских циклов. Варвара изображена просто одетой девушкой с косами, она склонившись начерчивает крест на мраморном полу, точно как бабы, собирающие картофель в тех же

³²¹ Назарова Г.А. Давыдова Е.В. «Образ великомученицы Варвары в деревянной резьбе XVIII-XIX вв.» // IV Деминские чтения. М.: ГМИАР, 2019. С. 73-75.

³²² Об иконографии св. Варвары с житием в русском искусстве: Комашко Н.И., Саенкова Е.М. Русская житийная икона. М. Книги WAM : проект Владимира Лисина, 2007. С. 86-246; Назарова Г.А. «Житие Великомученицы Варвары в искусстве Ярославля XVII-XVIII веков» // XXI Научные чтения памяти И. П. Болотцевой. Ярославль: Ярославский худ. музей, 2017. С. 188-198.

крестьянских циклах Гончаровой. Так как в лубке нет центрального «портретного» образа святой, то нет в композиции и никаких иконографических атрибутов Варвары – богатых одежд, украшений на одеждах, короны (свидетельств ее аристократического происхождения), чаши, пальмовой ветви, башни, меча. Крест в руке святой, обязательный для иконографии мучеников в восточных образах, Гончарова заменяет крестообразным расположением клейм на лубке. У Гончаровой намеком на знатное происхождение Варвары служит лишь багряный цвет платья. Волосы ее в следующих клеймах распущены (символ ее девичества), как это было принято в западной иконографии³²³.

Крайние горизонтальные клейма креста по сюжету относятся одновременно к двум моментам жития. Отец Варвары Диоскор, согласно житию, набросился на дочь с мечом за исповедание веры, в следующем клейме Варвара пытается убежать от преследующего ее отца с мечом. В гончаровском лубке эти же клейма иллюстрируют конец жизни Варвары, приговоренной властями к усекновению мечом. Отец, вызвавшись быть палачом своей дочери, сам ведет ее на казнь.

Два клейма по центральной вертикали – среднее и нижнее повествуют о мучениях Варвары: когда Варвару возили обнаженной по городу, святая молилась, и ей был послан ангел света прикрыть «световидною одеждою» ее наготу. Художница контуром изображает обнаженное тело мученицы на белом фоне невидимых «одежд» из света, а фигуру ангела изображает много больше всех остальных фигур и строений. Красная туника ангела, его большая обнимающая рука, яркие желтые крылья закрывают обнаженную святую от города, который обозначен на дальнем фоне.

³²³Св. Варвару Гончарова изображает в традициях западной живописи: с длинными распущенными волосами, без короны. (Ян Ван Эйк. Святая Варвара. 1437. Корол. музей изящных искусств, Антверпен; Д.А. Больтрафио. Св. Варвара. 1502). С длинными распущенными волосами без короны изображает Варвару М.В. Нестеров. На православных иконах Варвара всегда представлена в царских одеждах с короной-диадемой на голове с крестом в руке.

На нижнем клейме обнаженная мученица стоит у столба посреди города. Правитель Маркиан надзирает за истязаниями и отдает приказ о казни. Не забыты в лубке народные предания о том, что капли крови святого, упавшие на землю, превращаются в красные лепестки цветов. В этом же сюжете изображена благочестивая Иулиания с нимбом и скрещенными на груди руками. Иулиания, согласно житию, за свое сострадание была подвергнута тем же мучениям и казнена вместе с Варварой³²⁴. (На гравюрах акафиста эпизод с Иулианией обычно выделен в отдельное клеймо – она сидит напротив окна темницы Варвары).

Для правильного чтения Гончарова нумерует клейма лубка. В начале – вертикаль сверху вниз. Боковые ветви житийного креста помечены цифрами 4 и 5 – это последние эпизоды жития. Горизонталь из трех клейм (4, 2 и 5) композиционно напоминает центральную часть полиптиха 1911 года «Жатва», Апокалиптический устрашающий образ «Девы на звере» переосмысливается Гончаровой в сюжет о мученичестве Варвары. (Илл. 45,46)

Крест с сюжетами жития окружен растительным орнаментом, расположенным в оставшихся клеймах. Художница подчеркивает декоративную самоценность каждого отдельного квадрата, и в то же время соединяет все клейма в единое целое. Подобные «барочные» растительные орнаменты часто украшали рисованные от руки старообрядческие лубки, которых было много на московских развалах начала XX века³²⁵ и в знаменитых московских коллекциях П.И. Щукина и А.П. Бахрушина, которые в 1905 году были приобретены Историческим музеем и выставлены в экспозиции³²⁶

³²⁴ Великие Минеи Четии, собранные Всероссийским митрополитом Макарием. Декабрь, дни 1—5. М., 1901. Стб. 34—35. <http://www.pravenc.ru/text/154091.html>.

³²⁵ Ефремова В.Е. Барокко и рисованные листы русских старообрядцев // Мир народной картинки. М. 1999. С. 162-173.

³²⁶ Е.И. Иткина. Рисованный лубок старообрядцев из собрания Исторического музея. М.: Исторический музей, 2017 С. 7-28.

Старообрядческая коллекция Государственного музея истории религии. СПб: ГМИР, 2008 С. 4-9.

Религиозный лубок XVIII-XIX веков из собрания Русского музея. Указ. соч. С. 5-15.

(Илл.47-49). Много старообрядческих лубков было собрано художником Н.Е. Роговиным, участником ларионовской группы 1912–1913 годов.

На старообрядческих лубках цветы, фантастические растения и деревья укорененные в землю или вазоны, символизируют древо жизни. Так и у Гончаровой: цветы, поднимающиеся из глиняных домашних кадок, превращаются в райский узор вокруг жития святой. Название лубка и подпись художницы ловко включены в общую композицию.

Очень оригинально решает художница цветовую гамму лубка. В житийных клеймах – горячие коричневые, красные, желтые и белые цветовые пятна сочетаются с темно зелеными и синими. Орнаментальные клейма написаны в холодной зелено-голубой гамме, что придает всему листу женственный, даже сентиментальный характер, напоминающий о зимнем холодном дне памяти святой Варвары, 4 декабря по старому стилю, о чем в народе сохранилось множество примет и пословиц, например: «заварварили морозы». Нежный колорит орнамента напоминает и о том, что в народной среде варварин день считался бабьим праздником.

В этом лубке есть наивное очарование, наряду с серьезным, подробным и точным житийным рассказом.

*

«Житие св. Великомучеников Фрола и Лавра». (Илл.50) Крестообразно располагает житийные клейма Наталия Гончарова и в лубке «Житие св. Великомучеников Фрола и Лавра». Внизу листа в крупной подписи она пишет Фрол вместо Флор, воспроизводя народную форму этого имени³²⁷. В отдельных клеймах рисует коня, осла, козла и цветы, помня о том, что Фрол и Лавр одни из самых почитаемых святых в крестьянской среде. Они считались

³²⁷В каталоге Эли Эганбюри 1913 года название лубка написано «правильно» (литературно): Флор и Лавр // Эганбюри, Эли. Михаил Ларионов, Наталия Гончарова. С. XIII.

покровителями коней и скота. Клейма с животными располагаются по углам, как на иконах располагаются животные-символы евангелистов.

В иконописи с XV века был очень распространен сюжет «Чудо о Флоре и Лавре»: святые стоят на горках вместе с архангелом Михаилом, внизу табун лошадей с пастухами, популярен этот сюжет был и в иконописи XIX века. Житийные иконы мучеников встречаются очень редко³²⁸, как правило, это поздние образцы иконописи XVIII–XIX вв. (Илл. 51,52)

Наталия Гончарова в своем лубке рассказывает историю исповедничества и мученической гибели двух братьев. Композиция клейм выстроена вновь крестообразно, но нумерация клейм представляет иной порядок чтения по сравнению с лубком о Варваре: здесь последними оказываются центральное клеймо и самое нижнее.

Основной темой в лубке становится постройка языческого храма Гераклу двумя искусными братьями-камнетесами Фролом и Лавром, тайными христианами. Они вытесывают из мрамора красивые орнаменты. Целых четыре клейма Гончарова отдает сюжетам в интерьере храма с резными узорами капителей колонн, тем самым подчеркивая, что рассказывает сюжет о своих собратях по ремеслу. В крайнем левом клейме братья встречают языческого жреца Мемертина и толпу язычников. В крайнем правом они обращают сидящих в языческом храме в христианство. В центральном клейме святые с толпой новообращенных ночью молятся Христу в построенном ими святилище. Гончарова обозначает богослужение христиан их жестами и исходящими сверху лучами желтого цвета–света. В этом же центральном клейме один из братьев, обвязав собственным поясом идолов, вытаскивает их из храма. Заканчивается житие в нижнем клейме: казнь мучеников – их закапывают в сухом колодце, они молитвенно обращают свои взоры вверх к небу и свету (изображенному в среднем клейме).

³²⁸Комашко Н.И., Саенкова Е. М. Указ. соч. С. 132.

Как и предыдущий лубок, «Житие св. великомучеников Фрола и Лавра» сочетает в себе примитивистские приемы и продуманное, очень изысканное декоративное решение. Цветовое решение в этом лубке более сдержанное и более «мужественное», здесь преобладают черные, красно-малиновые, синие и белые с желтым оттенком. Лубок легко прочитывается композиционно и символически, лист разделен на три регистра: нижний (земля, смерть, гибель), средний (образ храма, колонны разделяют пространство храма на нефы и одновременно являются границами клейм с сюжетами) и верхний регистр (небо, вечная жизнь). Начало жития, рассказ о скульптурном ремесле двух братьев, превращается в высшую награду мученикам на небесах, где они занимаются своим главным делом – искусством. Конь, козел и осел, обнимающие виноградную лозу с крупными гроздьями винограда в угловых клеймах как и четвертое клеймо с крупными цветами – образ рая, прекрасного сада окружающего святых.

*

«Иоанн Креститель». Наконец, третий дошедший до наших дней лубок – «Иоанн Креститель» был больших размеров и впоследствии был разделен на отдельные фрагменты. Сохранилось 5 частей этого лубка. В архиве художников сохранилась фотография целого лубка³²⁹, по которой можно представить себе остальные части и общее композиционное расположение всех клейм. **(Илл.53).**

Он более традиционный в своем устройении. В центре иконный образ: Иоанн Креститель – Ангел пустыни с крыльями. Вокруг него девять житийных клейм. Сохранившиеся клейма: Захария и Ангел, Встреча Марии и Елизаветы, Рождество Иоанна, Наречение имени и Крещение народа. Не сохранились клейма: Крещение Господне, Иоанн в темнице, Казнь Иоанна, танец Саломеи на пиру с принесением головы Иоанна Крестителя на блюде. Не сохранился центральный образ и верхняя часть лубка с изображением Саваофа,

³²⁹ОР ГТГ. Ф. 180. Пять частей лубка «Иоанн Креститель» находятся в Частном собрании.

напоминающего центральную фигуру из «Троицы» Наталии Гончаровой 1910 года. (Илл. 54-58).

Лубок выполнен интенсивным насыщенным цветом: красным, коричневым с охрой, густым синим и голубым. Складки одежд написаны густыми пучками линий, иногда они пишутся высветленными тонами, что подчеркивает их сходство с иконописными ассистами. Линии складок не только выявляют форму, объем, но превращаются в самостоятельный экспрессивный элемент. В этом лубке более всего дает о себе знать лучизм, изобретенный Ларионовым в 1912 году, и родство лучизма с древней иконописью³³⁰.

В лубке «Иоанн Креститель» нет орнамента, в центре большой средник – все как на традиционных иконах. Однако и здесь Наталия Гончарова ориентируется не столько на древние образцы, сколько на печатные листы (гравюры, типографские лубки) своего времени, которые воспроизводили, как правило, самую позднюю иконографию. Отсюда – цвета одежд Елизаветы и Марии, отсюда подчеркнутые складки старости на лице Елизаветы, даже кирпичная стена за двумя женскими фигурами взята из печатных хромофотографий начала XX века. В сценах «Крещение Иоанново» и «Крещение Господне» – положение фигур, их жесты, одеяния, пейзаж, белая пелена в руках ангелов, сослужащих Иоанну в крещении Христа – все это детали самой поздней иконографии, характерные для XVIII – начала XX вв. А короткая выше колен одежда из верблюжьего волоса и красноречивый указующий жест Иоанна Крестителя – элементы, прочно вошедшие в православный художественный обиход с полотна А. Иванова «Явления Христа народу». (Илл.59-64).

Пейзаж с деревьями у ног Пророка в центральном образе, чаша в руках Иоанна – это позднейшие элементы иконографии, как и изображение Саваофа в

³³⁰Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Указ. соч. С. 407-418.

облаках над Иоанном Крестителем. Облака Гончарова заменяет в лубке на тетраморфы – символы евангелистов. (Илл. 65,66)

Наталия Гончарова по своему расставляет акценты в лубке: Иоанн в темнице слушает ангела (он даже приставляет ладонь к уху, чтобы лучше слышать), в другом эпизоде ангел в окошке становится свидетелем мученической кончины пророка. Популярный в искусстве сюжет принесения главы Иоанна на блюде художница прикровенно вставляет в сцену пира Ирода и экспрессивного танца Саломеи. Не показаны в лубке: сама казнь пророка, и обретение его мощей – эпизоды, обязательные для обычных религиозных изображений.

В коллекции Н.Д. Виноградова сохранилось два небольших наброска на разлинованных листках из дневников Наталии Гончаровой, по всей видимости, связанные с этой частью лубка «Иоанн Креститель». Пир Ирода в этих почеркушках повторяет композиционные схемы полотен цикла «Сбор винограда» (1911). Е.Б. Овсянникова датирует эти листки 1912 годом³³¹. Сам же лубок, по моему мнению, был создан художницей чуть позже остальных по впечатлениям от большой выставки древнерусского искусства 1913 года и как некоторый итог двух выставок лубков, Михаилом Ларионовым и Николаем Виноградовым в том же году. Лист «Иоанн Креститель» – самый экспрессивный, самый «лучистский» из всех трех сохранившихся лубков и одновременно самый из них традиционный. (Илл. 67,68)

*

К этой же группе лубков Наталии Гончаровой можно отнести эскиз для табель-календаря 1913 года для издательство Альциона. Издательство это ориентировалось на литературу младшего поколения символистов. Наталия Гончарова иллюстрировала выпущенную здесь книгу стихов Тихона Чурилина «Весна после смерти». На эскизе календаря изображение разделено на три

³³¹ Овсянникова Е.Б. Из архива Н.Д. Виноградова // Наталия Гончарова. Годы в России. Указ. соч. С. 314-315.

регистра. В центре – Рождество и Воскресение Христово, в нижнем – времена года на земле, в верхнем – небеса, луна и солнце, цветущий сад. В композиции использован мотив двух пещер: пещера Рождества и пещера-гробница Воскресения. Изысканно закомпонованы два маленьких дополнительных сюжета на склонах гор: волхвы и пастухи с одной стороны; жены-мироносицы и встреча в саду с Марией Магдалиной с другой. Фигуры животных вокруг яслей в Рождестве соответствуют фигурам спящих воинов у гробницы в Воскресении. Наглядно сопоставление яслей с каменным ложем погребения. Смена дня и ночи, смена времен года, жизнь-смерть и воскресение – все рассказано в картинках ярко, убедительно и по средневековому наивно. Орнаментальный цветочный мотив в навершии, напоминает орнамент персидских миниатюр и превращается в рассказ о Востоке, где по народным убеждениям находится рай, и откуда, по убеждению Ларионова и Гончаровой, начинается подлинное искусство.

Оригинальный лубочный табель-календарь, задуманный Гончаровой, отличается от старообрядческих календарей и от изысканных календарей того же времени художников «Мира искусства», ироничных у К. Сомова, стилизованных под древнерусские миниатюры у И.Я. Билибина. Он красочный, наивный, с ярко выраженным евангельским сюжетом и является оригинальной параллелью примитивистскому циклу Михаила Ларионова «Времена года» того же 1912 года, в котором, композиция каждого полотна разделена на части, акцентированы мотивы сезонных работ и обильно введены надписания, подобно лубкам и детским рисункам. (Илл. 69-72)

*

Гуашь «Христос на троне» была написана для Николая Гумилева, с которым Ларионов и Гончарова тесно общались в Париже в 1917–1918 годах³³².

³³²О периоде активного общения М. Ларионова, Н. Гончаровой и Н. Гумилева в Париже: А.Г. Луканова. Наталия Гончарова. Указ. соч. С.288-300. В стихотворении, посвященном М. Ларионову и Н. Гончаровой, поэт отмечает «византийскость» творчества Н. Гончаровой.

Об этом свидетельствует надпись на листе: *«Николаю Степановичу Гумилеву на память о нашей первой встрече в Париже. Н. Гончарова. Береги Вас Бог, как садовник розовый куст в саду»*. Этот лубок – воспоминание о прежних лубочных работах. Две гуаши, подаренные в 1915 году Ружене Затковой, и «Христос на троне», написанный для Гумилева, Гончарова называет иконами, чего никогда не позволяла себе по отношению к станковым религиозным композициям³³³. Это зрелые работы, в которых художница свободно обыгрывает лубочные приемы. (Илл. 73-75)

*

Предисловие к каталогу первой выставки лубков февраля 1913 года, Ларионов повторяет в каталоге второй выставки, проходившей в апреле того же года, и прибавляет к нему текст Наталии Гончаровой об индусском и персидском лубке³³⁴. На второй выставке он делает акцент на русском материале и показывает коллекцию иконописных подлинников наряду с лубочным материалом.

Утверждения Ларионова следующие: у художника нет цели создавать стилизации под старину, когда он смотрит на образец ему должно быть безразлично, исполнен он в глубокой древности или совсем недавно. Рассмотрение образца с точки зрения времени лишает образец чувства новизны, удивления художественным явлением и соответственно интереса к нему, кроме как к историческому объекту. Художника же интересует художественные особенности, а не древность источника. Этот подход дает широчайший спектр рассматриваемых образцов, как древних так и совсем недавних или даже современных. Так мыслит простой ремесленник изготавливающий лубки, и Гончарова свободно использует старинные и самые поздние образцы. Для Ларионова это принцип означает вневременность

³³³ Джорджини М. Неопубликованные работы Наталии Гончаровой. История открытия // Третьяковская галерея. 2019. № 63. С. 134-143.

³³⁴ 1-ая выставка лубков. М.: б.и., 1913.

Выставка иконописных подлинников и лубков. М.: б.и., 1913.

искусства, и именно так по его мнению и выражается современность, устремленная в будущее, то есть футуризм.

Во-вторых, Ларионов настаивает на многообразии техник лубка и на осознанности тех технических приемов, которые кажутся требовательному цивилизованному взгляду неряшливостью и отсутствием мастерства. Он много внимания уделяет рассуждениям о контуре, любимое его словечко: «растекающаяся краска». Он отмечает, что контур в лубке очень разнообразен и совершенно свободен.

Гончарова в своих авторских лубках не доходит до крайностей подражания самой грубой лубочной раскраске локальным цветными пятнами, несовпадающими с контурами рисунка. Механистичность и примитивность такой раскраски все собиратели и этнографы объясняли технологическим несовершенством, а Ларионов, видя повторяемость этого процесса и равнодушие создателей лубков к правильности закрашивания, понимает это явление как осознанный прием. Этот прием мастерски использует В. Кандинский в своей знаменитой обложке журнала «Синий всадник», где пятно и контур активно смещаются относительно друг друга, действительно наподобие примитивных лубочных раскрасок гравюр. (Илл.76,77)

Гончарова вслед за рассуждениями Ларионова дает контур в своих лубках легким, разнообразным, то толстым, то тонким, то исчезающим, то наплывающим. Краска в ее листах произвольно сгущается и высветляется, не подчиняясь законам изображения формы и объема. Под рукой художницы цвет на лубках, при всей своей яркости становится живым, трепетным, подвижным и от того чрезвычайно декоративным.

Рассуждая о пространственном и объемном построении, Ларионов пишет, что предмет в лубке рассматривается целиком, в разных плоскостях с разных точек зрения. Гончарова, рассказывая свои религиозные сюжеты, пишет фигуры так, что мы видим главных персонажей и сверху, и снизу, это особенно заметно в крестящем народ Иоанне Крестителе или в Фроле и Лавре, которых

мучители закапывают в колодце. Она разворачивает неожиданными ракурсами фигуры и архитектурные обрамления, сводя всё изображение в одну плоскость, то есть так как это происходит в лубках, иконописи и современной живописи кубистов.

Бесстрашие в смешивании чуждых другу другу элементов, заимствованных из самых разных эпох, стилей и техник, все это придает лубкам Гончаровой необычайную свободу и легкость, в которых серьезность сюжета сочетается с орнаментальной изысканностью и дышит непосредственностью примитива.

Короткий текст Н. Гончаровой «Индусский и персидский лубок» в каталоге второй выставки лубков написан как манифест художницы, в котором она превозносит Восток – прародину религии и европейского искусства. Библия и Евангелие, архаическая Греция и «византизм» – с них начинается культура Запада, но они рождены на Востоке, заявляет художница. Вот почему так важны религиозные сюжеты. Они свидетельствуют о начале, об истоке подлинной культуры, который художники обозначают словом «Восток», не подразумевающим конкретный регион, страну или культуру.

Гончарову завораживает на Востоке идея синтеза в понимании окружающего мира и декоративности его передачи. Славянскую культуру она включает в понятие «Восток». Она сопоставляет китайские, индийские, персидские лубки с русскими лубками и видит общности в них больше, чем различий. Её удивляет в восточных вещах не попытка копировать или идеализировать (улучшать) природу, но воссоздавать ее, уподоблять художественный процесс творению мира и природы. Следствием подобного подхода Гончарова видит монументальность, возможность выявления самых главных, характерных деталей и в итоге – жизненность, чего и пытается добиться в своих собственных лубках. Любопытно, что именно эти качества отмечают доброжелательные критики в ее новых работах. Я. А. Тугендхольд писал в журнале «Аполлон»: «... упомяну талантливую попытку Н.С. Гончаровой

для издательства Альционы-Зимородка, предполагающие издавать дешевые листы и книжки для народа. Очень хорошо, что для госпожи Гончаровой понятие лубка не является синонимом грубости, как это часто бывает в наши дни, наоборот, она вкладывала в свои работы много чувства и знаний, почерпнутых из древних рукописей и икон. Из выставленных ею пяти листов три посвящены религиозным темам и более удачны по декоративному целому, связанные красивым «цветущим» орнаментом. ...»³³⁵

Еще один момент удивляет Гончарову в восточных лубках: их связь во времени. Древние традиции сохранены и свободно тракуются современными художниками. В этом проявляется культура, которая присуща вкусу народа и его интересам. Она перечисляет старинных восточных миниатюристов: «до и после персидского ренессанса XVI в. художники Бехзадзе, Джахан, Гиза, Бохари, Мании», подчеркивая, что их традиции сохранились до сих пор.

Гончарова вновь и вновь обращает внимание в своем рассуждении на свободу, на выразительность композиции, на орнаментальность, на красоту краски в восточных лубках. Орнаментальность, красочность и свободная композиционная выразительность ее лубочных листов вдохновлены не только русскими лубками, но и восточными вещами, ведь в коллекции Ларионова были японские, татарские, китайские гравюры и рисунки, а на выставку они брали работы из коллекций персидского лубка А.И. Прибыловского, Н.В. Богоявленского, Н.М. Бочарова. (Илл.78,79)

Важной частью на второй выставке была дополнительная экспозиция с иконописными подлинниками, которые по мысли Ларионова подчеркивали связь современного лубка с традицией и должны были прочитываться в контексте московской выставки древнерусского искусства³³⁶.

³³⁵Тугендхольд Я.А. Московские выставки // Аполлон. 1913. №3. С. 55-59.

³³⁶На первой февральской выставке, в основе которой была коллекция Н.Д. Виноградова, главной доминантой были китайские лубки, оказавшиеся китайскими учебниками рисования (С. Мамонтов. Выставка лубков // Русское слово. 1913. № 43).

Раздел 3. Эскизы к оформлению Апокалипсиса. Эскизы иллюстраций к Евангелию (?). 1920-е

В 1921 году Гончарова вела в Париже переговоры об издании иллюстрированного Апокалипсиса. Проект не был осуществлен. В Третьяковской галерее в составе фонда парижского наследия Ларионова и Гончаровой хранятся наброски четырех листов: заставка и первые стихи первой главы. Другие четыре рисунка с символами евангелистов начала 1920-х годов считаются эскизами иллюстраций к Евангелию. Они тоже привезены в Москву из Парижа и хранятся в Третьяковской галерее.

Эскизы иллюстраций Апокалипсиса и эскизы иллюстраций к Новому Завету Наталии Гончаровой разные стилистически. «Одной из характерных черт творческой практики Гончаровой, – пишет по этому поводу И.А. Шуманова, – была ее способность работать одновременно в различных, казалось бы, противоположных друг другу, стилистических системах»³³⁷.

*

Иллюстрации к Апокалипсису перекликаются с религиозными полиптихами Гончаровой (1910–1911), с ее футуристическими книгами, литографиями «Мистические образы войны» (1914) и эскизами к балету «Литургия» (1915–1916). В них множество авторских цитат, переименованных художницей под задачу оформления книги особого религиозного содержания. Изображения, орнаменты и написанный от руки текст на каждом листе превращаются в самостоятельную цельную композицию. В отличие от черно-белых футуристических книг и литографических альбомов Гончаровой 1910-х годов здесь использовано три цвета: черный, красный и белый цвет листа,

Выставка древнерусского искусства проходила с 13 февраля по май 1913 года в Деловом дворе в Москве. Выставки лубков М. Ларионова в Москве в феврале и апреле 1913 года.

³³⁷ Шуманова И. Книжная графика М.Ф. Ларионова и Н.С. Гончаровой // М. Ларионов - Н. Гончарова. Парижское наследие. Указ. соч. С. 28.

которые дополняются «оттенками» за счет разной густоты цвета в сплошных пятнах и штриховках. Мы не знаем, как могла выглядеть книга «Апокалипсис» с иллюстрациями художницы, будь она издана. Сохранившиеся листы – лишь наброски, которые должны были обрести единство в стилистическом решении всей книги. (Илл.80-83)

Общее в четырех листах к Апокалипсису то, что рисунок на каждом эскизе рассказывает текст, выявляет его акценты и подчиняется ему: «...слово, буква в иллюстрациях Гончаровой изобразительны, а изображение выстраивает ритмический рисунок текста»³³⁸. В титульном листе буквы прорастают как растения и превращаются в огонь, чаша закрыта от непосвященных, вокруг чаши пребывает Тот, кто обозначен знаком, Всевидящего ока в треугольнике и сиянии, распространенным в лубках, гравюрах, в наружных росписях и скульптурном оформлении храмов XVIII–XIX веков.

Лист с первыми тремя стихами первой главы сочетает в себе авангардистский геометризм, свободные зарисовки «на полях», комментирующие текст, и древнерусские орнаменты. Черная огромная буква «Г» обнимает и обрамляет всю композицию, ей вторит прямоугольная единица с красным хвостиком и орнаментальной точкой, треугольник с такой же точкой заканчивает прочтение листа. Буквы заглавия сращены друг с другом, как это было принято в древнерусских шрифтах. Каждая строфа на листе начинается со своей оригинальной буквы: «О» закручено в древний зверино-растительный орнамент, «К» повторяет заглавные печатные буквы в лубках, а толстая большая «Б» «футуристически» выпирает и подчиняет себе нижнюю строку. Подобное сочетание авангардистских сдвигов, динамических линий и древнерусских мотивов в иллюстрациях Наталия Гончарова уже применяла в иллюстрировании книги М.О. Цетлина «Прозрачные тени. Образы» (1920). У текста нет прямолинейности, он свободно веет, как бы под действием духа или ветра, обозначенного легкими летящими линиями, они же превращаются в

³³⁸Наталия Гончарова. Между Востоком и Западом. Указ. соч. С. 324

колосья, срезаемые серпом апокалиптической жатвы – образ, взятый Гончаровой из собственного полиптиха «Жатва» 1911 года и его литографических вариаций³³⁹. Окончание фразы «*ибо время близко*» подано художницей как предвестие жатвы, не случайно точно над этими словами, написанными красным цветом, изображен серп с острыми зубьями и падающие верхушки колосьев. Ритмические удары и перебежки черного и красного цвета, тонкие и утолщенные линии задают образ близкий музыкальной импровизации или свободной декламации стихов. (Илл.84)

В следующем листе, начальные буквы «I» каждого стиха заключены в черные окна-прямоугольники, а тексты стихов обрамлены острыми белыми и красными крыльями семи ангелов. Художница передает обращение к семи церквам Ассийским, предвосхищая двадцатый стих той же главы, где упомянуты семь ангелов церквей, изображенные на рисунке. Крылья ангелов – авторская цитата из альбома «Мистические образы войны» (1914). (Илл.85).

В четвертом листе изображена огромная фигура Христа среди облаков, которые словно списаны со старообрядческих лубков. Фигура Христа на этом листе повторяет эскизы к балету «Литургия». Буквы седьмого стиха первой главы служат позёмом для Христа и комментируют мощный зрительный образ. Заключительное восклицание стиха «Ей Аминь» включено в линию условной рамки изображения. (Илл.86-87)

*

Совершенно иные четыре рисунка с символами евангелистов. Они похожи на заставки евангельских текстов. В руках и лапах у каждой фигуры раскрытая книга с едва намеченными сюжетными сценками, и только у орла в книге нет рисунка. Наивный морализаторский характер изображенных сюжетов говорит о том, что, возможно, предполагалось издание Евангелия для детей: на одной книге изображено подаяние милости и кормление кошки, на другом

³³⁹16 рисунков Наталии Гончаровой и Михаила Ларионова. М. 1913. Альбом литографий. ГТГ

коленипреклоненная молитва перед большим крестом, на третьем – помощь старикам и выпускание птичек на Благовещение. Символические животные и ангел нарисованы с силой, тщательно проработана фактура их крыльев, шерсти, оперения, большие пугающие лапы с когтями, очертания их голов. Нимбы и абрис крыльев выведены красным протекающим цветом на черном фоне. Огромные натуралистические, и от того страшные, клюв орла, пасть льва, ноздри быка. У всех уставившийся на зрителя взгляд. Здесь нет ни авангардной экспрессии, ни подражания древнерусским орнаментам. Если они на что-нибудь и похожи, то более всего на изделия медного литья или керамики, особенно это чувствуется в «просверленных» темных пятнах зрачков в глазах льва и тельца. «Чеканная» жесткая проработка их оперения, шерсти или шкуры тоже напоминают меднолитые складни. Все четыре листа не производят гармоничного художественного впечатления, в них нет декоративной цельности. (Илл.88-91)

*

О незаконченной работе над библейскими иллюстрациями Наталия Гончарова рассказывала Марине Цветаевой, о чем свидетельствует яркое восклицание в знаменитом эссе Цветаевой о художнице «Начаты Евангелие и Библия, и мечта о них по сей день не брошена, но... “чтобы осуществить, нужно по крайней мере год ничего другого не делать, отказаться от всех заказов...” Если бы я была меценатом или страной, я бы непременно заказала Гончаровой Библию»³⁴⁰.

Все восемь листов начала 1920-х годов пока не очень понятны для ясного рассказа о них. Нет подробностей о том, кто собирался издать Апокалипсис и Евангелие, и чья была инициатива заказа, не ясно, почему тексты на эскизах написаны по русски, в то время как издание предполагалось на французском

³⁴⁰Наталия Гончарова. Михаил Ларионов. Воспоминания современников. Указ. соч. С. 58.

языке³⁴¹. Выразительное восклицание М.И. Цветаевой обычно связывают с этими сохранившимися эскизами³⁴², однако она пишет эти строки в главе о русских работах Гончаровой, среди повествования об иконных, крестьянских и натюрмортных холстах начала 1910-х годов. Возможно Гончарова показывала Цветаевой свои ранние библейские эскизы³⁴³.

Стилистическая разность двух групп рисунков очевидна. Такая стилистическая разнородность характерна для книжных иллюстраций Гончаровой в начале 1920-х годов. Например, ее иллюстрации к «Сказке о Царе Салтане» Пушкина тяготеют к мирискуснической стилизации «с безупречным балансом предметного и декоративного, изображения и орнамента», как пишет А.Г. Луканова³⁴⁴. а «Слово о полку Игореве», в немецком переводе, отличает острохарактерный «готический или псевдокельтский» стиль³⁴⁵, адресованный немецкому читателю.

*

Действительно, можно лишь сожалеть, что работа над иллюстрациями Апокалипсиса и Евангелия не продолжилась. Даже сохранившиеся эскизы дают представление о тщательности подхода Гончаровой, которая была готова, подобно средневековым мастерам, иллюстрировать текст строка за строкой. Если бы издание состоялось, оно было бы первым из целого ряда подобных «авангардистских» проектов XX века.

Самые известные библейские иллюстрации XX века - 105 черно-белых офортов иллюстрирующих Ветхий Завет Марка Шагала. Предложил художнику иллюстрировать Библию французский издатель Амбруаз Воллар. Шагал работал над гравюрами в 1930-1939 годы. В 1939 году издание

³⁴¹Наталья Гончарова. Между Востоком и Западом. Указ. соч. С. 400.

³⁴²Цветаева: «Начаты Евангелие и Библия и мечта о них по сей день не брошена. ... Если бы я была меценатом или страной, я бы непременно заказала Гончаровой Библию». Цит. по Луканова А.Г. Наталья Гончарова. Указ. соч. С. 326.

³⁴³Цветаева опирается на каталог Эли Эганбюри 1913 года, где в списке произведений Гончаровой значатся 12 иллюстраций к Евангелию.

³⁴⁴Луканова А.Г. Наталья Гончарова. Указ. соч. С. 325.

³⁴⁵Луканова А.Г. Наталья Гончарова. Указ. соч. С. 343-346.

приостановилось в связи с внезапной смертью Воллара. В пятидесятые годы работа продолжилась, и издание вышло в свет в 1956 году³⁴⁶. **(Илл.92,93)**

В 1941 году в разгар Второй Мировой войны еще один ровесник Гончаровой, немецкий художник экспрессионист Макс Бекман создал 27 литографических иллюстраций к Апокалипсису, находясь в Амстердаме, поскольку в Германии он был отстранен от преподавания (1933 год), а его работы были включены нацистскими властями в разряд дегенеративного искусства. Стиль литографий Бекмана передает парадоксальность и фантасмагорию образов Апокалипсиса. Он вводит в изображение детали современного мира, обостряющие актуальность прочтения книги Откровения Иоанна Богослова³⁴⁷. **(Илл.94, 95)**

В 1967 году было представлено уникальное дорогостоящее издание Библии с 105 акварельными рисунками Сальвадора Дали. Заказ был исполнен по желанию итальянского миллиардера Джузеппе Альбаретто, друга художника и ревностного католика, который мечтал, что работа над иллюстрациями к Библии заставит Дали обратиться к религии. Издание было осуществлено по благословению папы Римского Павла VI, который провел основную часть Второго Ватиканского собора (1962–1965), изменившего кардинально жизнь Католической Церкви, в частности, в области искусства. В начале 1960-х годов католическая церковь стала так или иначе активно обращаться к современным художникам. Один из первых экземпляров Библии с рисунками Дали («Bible Sacra») был преподнесен Ватикану. **(Илл.96-98).**

В 1973 году в Ватикане по указанию папы Павла VI была открыта галерея современного религиозного искусства, которая представляет работы ведущих художников конца XIX и всего XX века: Анри Матисса, Жоржа Руо, Джакомо Балла, Пабло Пикассо, Жоржа Брака, Фрэнсиса Бэкона, Джорджо

³⁴⁶Chagall Marc. Bible. Eaux-fortes originales. Teriade, Paris. 1956.

³⁴⁷Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in d. Kunst d. 20. Jahrhunderts. Electa-Klett-Cotta. German. 1980. S. 199-203.

Моранди, Джакомо Манцу, конечно, Марка Шагала, Макса Бекмана, Сальвадора Дали и многих-многих других. В 2018 году в Ватикане была показана выставка «Русский путь. От Дионисия до Малевича», основной идеей которой, по мысли кураторов, было показать «обязательность для русских художников – иконописцев, реалистов, авангардистов – духовного поиска»³⁴⁸. Среди привезенных работ, конечно, были произведения Наталии Гончаровой.

*

Все примеры иллюстраций к Священному Писанию в XX веке говорят о том, что издание с работами художницы могло бы состояться, если может быть не в 1920-е годы, а позже. Иллюстрированная Библия в исполнении Гончаровой могла стать уникальным явлением общеевропейской культуры второй четверти – середины XX века. Но было одно «но». Наталия Гончарова, вынужденная остаться во Франции, мыслила себя исключительно русским художником, продолжающим русскую национальную традицию, переосмысленную новейшим авангардным искусством. Восемь эскизов иллюстраций к Апокалипсису и Евангелию подтверждают ее приверженность к религиозным образам, сформировавшимся еще в русские годы на почве особого интереса иконографическим источникам из народного православного обихода. Нужен был не просто меценат, а меценат, понимающий эту особенность Гончаровой, не просто страна, а родная страна, чтобы Гончарова могла завершить огромную работу, действительно, требующую отказаться от всех других заказов. Такого мецената не нашлось. Возможности на работу сверх заказов не было. Эскизы Гончаровой остаются лишь намеком на то, как опыт неопримитивистской религиозной живописи мог быть переработан в иллюстрациях к текстам Священного Писания. Не случайно наиболее близким аналогом гончаровским иллюстрациям к Апокалипсису являются ксилографии В. Фаворского к

³⁴⁸Седакова О.А. Под открытым небом // Русский путь. От Дионисия до Малевича. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2018. С. 139.

библейской книге «Руфь», изданные в Москве в 1925 году³⁴⁹. Гравюры Фаворского основаны на подобном искусству Гончаровой синтезе национальных традиций с открытиями авангарда. (Илл.99,100)

³⁴⁹Руфь. М. Изд. М. и И. Сабашниковых. 1925.

ГЛАВА 3. «МИСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ ВОЙНЫ». 1914

Раздел 1. История создания альбома

Известие о начале Первой Мировой войны настигло Наталью Гончарову и Михаила Ларионова 30 июля 1914 года на юге Франции. Они отдыхали на острове Олерон после блистательной премьеры оперы «Золотой петушок» в Париже и выставки художников в галерее Поля Гийома, где их творчество представлял французской публике Г. Аполлинер. До парижской премьеры прошли с громким успехом две персональные ретроспективные выставки Натальи Гончаровой в Москве и Санкт-Петербурге, выставка ларионовской группировки «Мишень» и «Первая выставка лубков» с участием «новых русских лубков» Гончаровой. В том же году завязались дружественные контакты художников с итальянскими футуристами и Обществом независимых художников во Франции³⁵⁰.

Ларионову и Гончаровой 33 года, они на вершине своей славы в художественном мире России и хорошо известны в Европе. За прошедшее десятилетие творческой деятельности ими сделано множество открытий в новом искусстве, написаны сотни живописных работ, представлен современный формат выставочной деятельности: их выставки сопровождаются художественными акциями, диспутами и манифестами, в эти годы провозглашены все основные идеи и упования нового искусства, освоены и переосмыслены все традиции, на которые новое искусство опирается. Именно об этом времени М.И. Цветаева будет вспоминать в своем эссе о художнице: «Гончарова – это слово тогда звучало победой»³⁵¹.

1 августа художники, узнав о начале войны с Германией, срочно выехали в Москву в объезд фронта через Швейцарию, Италию, Грецию, Константинополь и Одессу. 6 августа 1914 года Ларионов, будучи лейтенантом запаса был призван на фронт, и догонял свою часть в составе 1-й армии под

³⁵⁰Наталья Гончарова. Между Востоком и Западом. Указ. соч. С. 394

³⁵¹Наталья Гончарова. Михаил Ларионов. Воспоминания современников. Указ. соч. С.17

управлением генерала П.К. Ренненкампа. Воевал в Восточной Пруссии. Через два месяца в боях на реке Неман был ранен, вернулся в Москву контуженный и три месяца провел в госпитале, после чего был признан негодным к строевой службе³⁵².

5 января 1915 года, в день демобилизации Михаила Ларионова, Московская газета сообщила о выходе в свет альбома Наталии Гончаровой с лаконичным названием «Война»³⁵³. Число литографий в альбоме, 14, отмечает год мировой катастрофы, затронувшей и личную жизнь художницы. В цикле «Война» или «Мистические образы войны», как подписывает художница титульный лист альбома, в полной мере проявились символистские истоки ее предыдущей религиозной живописи, реализовалась, волновавшая ее все предыдущие годы, тема России на перепутье между Востоком и Западом, тема причастности народному мышлению, народному духу и творчеству. Мощная экспрессивная сила ее образов соединяется в гравюрах с мольбой о небесном заступничестве за живых, идущих на фронт, и за павших на полях войны. Сочетание народной лубочности и авангардной экспрессивной выразительности, графического аскетизма и светоносных всполохов белых пятен из черной глубокой тьмы, единство традиционных образов, мистических и остро современных, реальных – все это превращает небольшой альбом в одно из важнейших высказываний о начале Первой мировой войны устами русского художника.

Н.А. Гурьянова, сопоставляя два альбома, «Войну» Н. Гончаровой и последовавший за ним альбом О. Розановой с тем же названием, подчеркивает, что «как явления художественной жизни они уникальны и настолько

³⁵²Луканова А.Г. Наталия Гончарова. Указ. соч. С. 245-246

³⁵³В ГТГ хранятся 2 альбома с литографиями. 1 экземпляр, из собрания А.Н. Бенуа, хранится в ГРМ. 1 альбом хранится в ГЦТМ. Известен экземпляр, принадлежавший А.П. Таирову (РГАЛИ). 1 экземпляр в музее MOMA в Нью Йорке, 1 альбом в коллекции музея Циммерли (Zimmerli Art Museum at Rutgers USA), 1 в коллекции Амхерст колледжа (Mead Art museum of Amherst college. USA). Точное количество отпечатанных экземпляров альбома неизвестно. В ГРМ хранятся 14 эскизов к серии «Война», исполненных графитным карандашом.

своеобразны, что им трудно найти прямую аналогию не только в русском и западном искусстве этого периода, но и в творчестве создавших их мастеров. Практически в русской графике 1914-1916 годов не было столь заметных, непосредственно вдохновленных войной и ей посвященных произведений, давших столь глубокое, символическое прочтение темы»³⁵⁴. Может быть, единичными исключениями были альбом А.Е. Крученых «Вселенская война» 1916 г. и книга П. Филонова «Пропевень о проросли мировой»³⁵⁵.

Первенство художественного высказывания позволило альбому Гончаровой влиться в поток массовых акций и произведений «для народа» патриотического, религиозного, сатирического, агитационного и назидательного характера, заполонивших осенью–зимой 1914 года общественную жизнь всех российских городов. А успехи России на фронте в начале войны способствовали эпическому восприятию реальности в духе мессианских воззрений Владимира Соловьева. Это воспроизведение на языке искусства народной реакции на войну было последним явлением гончаровского неопрIMITИВИЗМА в России. В отличие от всех предыдущих лет Гончарова осуществляет эту «акцию» вне зависимости от новых идей Ларионова, но переживая за него самого как за одного из тех солдат, что идут строем в неизвестность. Ларионовские смеховые солдатские серии прежних лет переиначиваются Гончаровой в эпическое напряженное повествование, в котором она пользуется всем неопрIMITИВИСТСКИМ «инструментарием» — обращается к простонародной и древней иконописи, старообрядческим миниатюрам, лубкам, а также к плакатам, афишам, открыткам, популярным художественным произведениям современности и, наконец, к собственным религиозным композициям.

³⁵⁴Гурьянова Н.А. Военные графические циклы Н. Гончаровой и О. Розановой // Панорама искусств 12. М.: Советский художник. 1989. С. 74-77.

³⁵⁵Там же.

Отдельных исследований, посвященных альбому «Война» совсем немного³⁵⁶. Альбом в них рассмотрен исключительно в контексте родственного Гончаровой авангардного искусства или в контексте ее собственного художественного пути. Основная задача данного очерка – увидеть этот авангардный альбом на фоне, условно говоря, его иконографических источников, которые Гончарова даже не искала – они были повсюду: на стенах и стендах, в магазинах, в сиюминутных агит брошюрах, в газетах и журналах, на многочисленных благотворительных вечерах. С начала первой мировой войны по декабрь 1914 года в России вышло около 270 военных лубков, 1500 открыток, 400 брошюр и альбомов и 200 портретов, огромное количество разнообразных плакатов и афиш³⁵⁷.

Недавние открытия древнерусской иконописи, разнообразного старообрядческого и народного церковного искусства воспринимались в это время в свете катастрофы современности. Не случайно в своей публичной лекции «Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи», прочитанной в военные годы, князь Е.Н. Трубецкой приводит никому дотоле неизвестную «цитату» из неназванного «жизнеописателя» святого Сергия Радонежского, по словам которого преподобный «поставил храм Троицы ... дабы взиранием на Святую Троицу побеждался страх перед ненавистной разделённостью мира»³⁵⁸. Для Гончаровой лубки, иконы, фрески с которыми она близко познакомилась в пору создания

³⁵⁶Гурьянова Н.А. Военные графические циклы. Указ. соч. С. 63–88.

Штример Н.М. Указ. соч. С.229-231; Мислер Н. Апокалипсис и русское крестьянство. Мировая война в примитивистской живописи Наталии Гончаровой. // Н. Гончарова. М. Ларионов. М.: Наука, 2003. С.31-43.

³⁵⁷<http://www.raruss.ru/avant-garde/2414-goncharovawar.html> Дата обращения 10.05.2020

³⁵⁸Ходзинский П.В. К вопросу об источнике цитаты из «жизнеописателя» прп. Сергия Радонежского в лекции князя Е.Н. Трубецкого «Умозрение в красках» // Вестник ПСТГУ I. Богословие. Философия. М.: Образовательное частное учреждение высшего образования «Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет». 2014-6. № 56. С. 9-20.

своих религиозных композиций, в военное время играют особую вдохновляющую роль, поддерживают ее патриотические переживания.

Еще одна задача, не менее важная для размышления о творчестве Наталии Гончаровой и, как это ни странно, ни разу не представленная в прежних исследованиях, посвященных альбому, – рассмотреть данный цикл литографий как опыт целостного художественного прочтения текста книги «Откровение Иоанна Богослова». Первая мировая война предельно обостряла апокалиптические предчувствия, страхи и надежды, характерные в целом для культуры начала XX столетия. Гончарова, не пытаясь прямо иллюстрировать библейскую книгу и создавая образы, непосредственно связанные с событиями 1914 года, выстраивает свой альбом в таком соответствии с текстом Апокалипсиса, что каждый современный образ оказывается в то же время образом символическим, мистическим, почему и рождается второе название цикла «Мистические образы войны».

Раздел 2. Общая композиция

Альбом литографий создан наподобие живописного полиптиха «Жатва» 1911 года: просмотр листов, напоминает созерцание монументального фриза. В нем есть пролог, есть начало, есть высокие протяжные ноты, есть движение, призыв, есть паузы, исполненные тишины – то устрашающей, то молитвенной – есть завершение. Черное и белое в каждом листе сосуществуют в тяжелом борении и постоянно меняют свою эмоциональную оценочную окраску. Белый цвет в одной гравюре – это сияние российского двуглавого орла, в другой гравюре белый цвет означает нецвет, отсутствие цвета у апокалиптического коня смерти. Черный – мрачный глухой цвет ангела смерти и павших воинов, но он же и глубокий цвет скачущего победителя архистратига Михаила и цвет монашеских мантий и клобуков богатырей-защитников Пересвета и Осляби. Переливы двух цветов, их взаимо борение, взаимо отталкивание то дробное, то

монументальное, то торжественное, то причудливое и стремительное, все собрано воедино художественной волей автора. (Илл. 1,2)

Многие, кто пишут о литографиях альбома «Война», начинают описывать этот цикл с первой гравюры «Георгий Победоносец». Между тем, несомненно, самый первый образ – пролог всей «оратории» из 14 листов – это небольшой гравированный лист наклеенный на обложку альбома: Ангел с мечом. Он задает тон всем последующим изображениям. Рубленые сильные штрихи, нимб, образуемый не только очерчивающей его линией, но и изгибом крыльев, сами крылья, мощные, с силой втиснутые в прямоугольный проем листа, сурово сдвинутые брови больших темных глаз и глубокие тени под глазами, треугольные пучки ассистов на одеждах. Жест правой руки – указание на светлый ярко выделяющийся меч в левой руке, в иконописи такой жест означает речь, обращение³⁵⁹. Уже на обложке начинают звучать слова Апокалипсиса: *Кто ведет в плен, тот сам пойдёт в плен; кто мечом убивает, тому самому надлежит быть убиту мечом. Здесь терпение и вера святых.* (Отк. 13,10).

Спокойствие, мощь и грозное предстояние в этом образе сочетается с экспрессивной напряженностью. Архангел Михаил (а именно он, соименный Михаилу Ларионову, изображался всегда с мечом) предстает на этом прямоугольном листе, как образ Нерушимой стены, столь известный на Руси, или как библейский образ огненного херувима, охраняющего на Востоке Эдемский сад³⁶⁰. Он же, архистратиг Михаил грозных сил воевода, в самом центре цикла (7 гравюра) расправит крылья и на коне будет созывать своей трубой небесное воинство.

Начало, конец и центр цикла обозначены тремя святыми всадниками на конях, особо почитаемыми в русском народе. Георгий Победоносец, Архангел

³⁵⁹На папке альбома, подаренного А.Н. Бенуа, несколько иной рисунок. Ангел держит меч в правой руке. Левая рука с жестом благословения [ГРМ. Ф. 9. Л. 228].

³⁶⁰«... и поставил на востоке у сада Эдемского и пламенный меч обращающийся, чтобы охранять путь к дереву жизни». (Быт. 3.24). Особенно это относится к архангелу на обложке из Русского музея.

Михаил и Александр Невский. Гончарова начинает с образа символически обозначающего древний столичный град Москву, а завершает цикл всадником, само имя которого, «Невский», отсылает к современной столице – Санкт-Петербургу. В центре образ того, чье имя так дорого художнице.

14 сюжетов на отдельных листах композиционно выстраиваются в три большие части, внутри которых есть свои пары, взаимодействия, внутренние мизансцены и переклички. Сложное композиционное устройство, симметричное и асимметричное одновременно, когда сюжетные изображения превращаются в орнаментальные повторы, усвоено художницей в прежние годы интенсивного общения с культурой народного лубка. И сам факт того, что листы можно вынуть из папки, развесить на стене, следовать порядку, обозначенному художницей в нумерации листов и оглавлении, или поменять его – все это тоже прямые заимствования из лубочной культуры бытования гравированных картинок.

Раздел 3. Военная диспозиция

Первая часть, первые пять лубков символически рассказывают о битве на земле. Это диспозиция военных сил. Здесь «Св. Георгий Победоносец» (образ Руси – древней Московии). За ним российский «Белый орёл» о двух головах, повергающий ниц черного германского орла и держащий в своем клюве турецкий полумесяц. Далее – торжественный «Английский лев» и «Французский петух». Замыкает эту часть авторская цитата – апокалиптический образ Девы на звере, уже знакомый зрителям в цикле Гончаровой «Жатва». Наталья Гончарова вводит свой цикл литографий в иное измерение, это не столько повествование о военных действиях, сколь осознание совершающегося, как Последнего суда, мистического конца времени и всего мира (Мира и міра, если вспомнить старое написание). (Илл. 3-8)

В этой части есть свой явно различимый центр – лист повернутый горизонтально – Лев, который хоть и подписан художницей английским, но

был ведь и бельгийским символом, и русским в геральдике многих российских городов (Владимир, Переславль-Залесский, Гороховец, Киржач, Ковров и другие). Тем самым, Лев – олицетворение всего союза Антанта. В Апокалипсисе же Лев из колена Иудина есть символ самого Христа-Победителя: *«И один из старцев сказал мне: не плачь, вот, лев от колена Иудина, корень Давидов, победил и может раскрыть сию книгу и снять семь печатей её»*. (Отк. 5.5). Характерно, что в первоначальном эскизе лев с гривой-коронай изображен на фоне моря с кораблями, и улыбающимся наподобие гончаровского же льва из полиптиха «Сбор винограда». В итоговом варианте, Гончарова дает более обобщенный и более репрезентативный, лаконичный образ. (Илл. 9,10).

Гравюры до и после льва сопоставлены во внутренних диалогах друг с другом и с центральным образом. Три гравюры представляют главные державы Антанты: рядом с Английским Львом символы России и Франции - Двуглавый орел и Галльский петух. (Илл. 11)

России посвящены два первых листа «Св. Георгий Победоносец» и «Белый орел». Они изображают Георгия Победоносца и белого сияющего двуглавого орла. Святой Георгий и белый орел побеждают дракона, черного орла и полумесяц. Гончарова компоновывает две гравюры так, что движение копья и плаща Георгия точно соответствуют крыльям и хвосту двуглавой птицы, а поверженные змей и черный орел лежат навзничь симметрично друг другу, задрав кверху когтистые огромные лапы. Наклон одной из голов белого орла и наклон головы Георгия также повторяют друг друга.

Редкое изображение святого Георгия оборачивающегося назад, чтобы поразить змея, подсмотрено художницей на иконах из собрания И.С. Остроухова, которые были представлены на выставке «Древнерусское искусство» 1913 года. При всей, казалось бы, лубочности образов, лаконичность литографий и точно расставленные акценты сближают их больше с древними иконописными произведениями, чем с собственно лубком. Выход

изображения на раму (рука с копьем, плащ, хвост коня) – подражание древнерусской живописи. Всадник на белом коне, столь любимый древнерусской иконописью, – отсылка к апокалипсису, : *Я взглянул, и вот, конь белый, и на нем всадник ... и дан был ему венец; и вышел он как победоносный, и чтобы победить.* (Отк. 6, 1-2). С него начинается суд над миром, и всадником на белом коне суд заканчивается: *И увидел я отверстое небо, и вот конь белый, и сидящий на нем называется Верный и Истинный, Который праведно судит и воинствует* (Откр. 19,11). (Илл. 12,13)

Георгий Победоносец на белом коне один из самых популярных героев и лубков, и плакатов начала войны, точно так же, как и повсеместное в Европе и России изображение грядущих поражений тех или иных стран в виде их национального символа, терзаемого противником³⁶¹. (Илл.14,15) Как писал Георгий Иванов в 1914 г.

*С тобою — Бог! На подвиг правый
Ты меч недаром подняла!
И мир глядит на бой неравный,
Моля, чтобы Орел Двуглавый
Сразил тевтонского орла³⁶².*

Два листа, «Французский петух» и «Дева на звере», скомпонованы между собой. Галльский петух, стоящий на жерле пушки, громко возвещает о надвигающейся опасности среди рвущихся снарядов. И, действительно, навстречу ему на звере с рогами-полумесяцами, с хвостом-змеей движется обнаженная апокалиптическая блудница.

Галльский петух не входит в эмблему Франции, однако с давних времен он считался аллегорическим названием страны, символически обозначающим бдительность и задор характерный для французов. Гончарова, работая в Париже, видела галльского петуха всюду, чаще всего на 20 франковых монетах. К тому же только что, накануне войны, состоялась парижская премьера

³⁶¹Позже в 1920-е годы Наталия Гончарова даст вариацию на темы гравюры «Белый орел» в иллюстрациях к «Сказке о царе Салтане».

³⁶²Георгий Иванов. Памятник славы. Петроград: Лукоморье, 1915. С. 77.

«Золотого петушка» с декорациями художницы. Пушкинский Золотой петушок в сказочной опере должен видеть врага и кричать об опасности. А Михаил Булгаков писал в «Белой гвардии»: «Галльские петухи в красных штанах, на далеком европейском Западе, заклевали толстых кованых немцев до полусмерти»³⁶³. (Илл. 16)

«Дева на звере» из полиптиха «Жатва» 1911 года, переосмыслиется художницей в гравюре на новый лад. В живописном цикле обнаженная изображена с налитой грудью, огромным животом (беременная), отшатывающаяся от пастей багряного зверя, что давало сложные коннотации прочтения апокалиптического образа у Гончаровой (и блудницы на звере, и жены, облеченной в солнце, кричащей от мук рождения и преследуемой красным драконом о множестве голов, причем «Жена облеченная в солнце» в христианской традиции прочтения апокалипсиса воспринимается как образ Девы – Богоматери). Здесь же, в литографии, обнаженная на звере много определеннее напоминает о вавилонской блуднице. Гончарова настаивает на двуликости антихристового явления, не случайно Н.А. Гурьянова подмечает, что лик девы напоминает лики ангелов на других гравюрах альбома [1, с.74-77]. В протянутой руке девы – чаша *«наполненная мерзостями и нечистойою блудодействия ее»* (Отк. 17.3-6). Иконографическим образцом русских и европейских лубков подобного типа была, как правило, знаменитая гравюра Дюрера «Вавилонская блудница». Еще один, важнейший для Гончаровой иконографический источник образа жены на звере из древности: в росписях церкви Спаса на Нередице XII века и ярославской церкви Иоанна Предтечи в Толчкове XVII века³⁶⁴. (Илл. 17-20).

Этот образ получил в русском старообрядческом лубке еще одну вариацию. Популярным лубочным сюжетом было видение о блудной девице,

³⁶³Булгаков М.Ф. Белая гвардия. М. Наука. 2015. С. 61.

³⁶⁴Серова Г.Ю. Религиозные композиции Наталии Гончаровой и их иконографические источники // Библейские и литургические темы и образы в искусстве Востока и Запада: диалог культур, традиция и современность. М. РГГУ. 2017. С. 298-307.

изображение которой сопровождалось притчей «Страшной и ужасной» о ее страданиях в аду после смерти. По всей видимости, сюжет о блудной девице дал название живописному полотну Гончаровой 1911 года, ибо в тексте Апокалипсиса нет слова «дева»³⁶⁵. Во времена Первой мировой этот старообрядческий лубок неожиданно получил новую популярность. В виде блудной девицы изображали самого германского императора. Такие лубки назывались «Вильгельм едет в уготованное ему место» или страшного зверя рисовали в виде турецкого султана с немкой верхом на нем, в ее протянутой руке изображался штоф, наподобие изображений апокалиптической блудницы с чашей. Такие лубки назывались «Немка, жена султана, учит его пить вино». Особенно популярны были хромолитографии типографии В.М. Шмигельского, стилизованные под народную гравюру на дереве. Война в народе воспринималась прежде всего как горе, как явление антихриста, персонифицированного в лице Вильгельма второго³⁶⁶. (Илл. 21-23).

О приближении великой вавилонской блудницы – «Германской империи» кричит Французский петух, ей навстречу двигается Георгий Победоносец. Два апокалиптических образа – Всадник на белом коне и Блудница на звере – ключевые в этой части альбома и обрамляют первую часть с двух сторон. В четырех альбомах Гончарова раскрасила собственной рукой по одной, важнейшей на ее взгляд, гравюре. Это были альбомы, предназначавшиеся в подарок коллекционерам А.П. Ланговому, И.И. Трояновскому, И.Э. Грабарю и Александру Бенуа³⁶⁷. В альбомах, хранящихся в ГТГ, раскрашены «Георгий победоносец» и «Дева на звере», в альбоме, находящемся ныне в ГРМ – «Архистратиг Михаил». (Илл. 24,25).

³⁶⁵В живописном цикле и в литографическом название этого образа - авторское, в Апокалипсисе нет «Девы». Все женские образы в книге Откровение Иоанна Богослова - жены.

³⁶⁶Холодов В.А. Первая мировая война в восприятии русских солдат // Среднерусский вестник общественных наук. (1). М.: РАНХиГС, 2014. С. 220–225.

³⁶⁷Сведения о подарочных альбомах содержатся в воспоминаниях А.П.Лангового «История моего собрания картин и знакомства с художниками» (ОР ГТГ 3.319 С. 20).

Раздел 4. Небесные видения

Центральная часть альбома состоит из шести литографий, собранных попарно, и представляет образы религиозных видений небесных сил. Два конных образа, два видения, два сюжета с ангелами, участвующими в боевых сражениях на небе.

Первая пара гравюр показывает стремительное и мощное вступление святых в битву. Монахи-защитники Александр Пересвет и Андрей Ослябя, известные с XV века по текстам «Сказания о Мамаевом побоище» и «Задонщине», согласно преданиям были учениками Сергия Радонежского. Ничего не известно об их древних иконописных образах, лишь в одной из житийных икон преподобного Сергия Радонежского конца XVII века в изображении Куликовской битвы они в монашеских мантиях на конях начинают бой. Память о них оживает в российском обществе в связи с пятисотлетием Куликовской битвы (1380–1880), и позднее они входят в сонм святых, скорее даже не церковного, а патриотического почитания. Их именами называют корабли российского флота в русско-японской войне. В 1914 году В.М. Васнецов пишет свою картину «Единоборство Пересвета с Челубеем».

Гончарова показывает незримое присутствие монахов-защитников в современной битве. Они шествуют со сверкающими булавами на конях подобно князьям-братьям на знаменитой иконе «Борис и Глеб» из Успенского собора Московского Кремля, расчищенной как раз в 1913–1914 годах. Сияние белого фона вокруг святых на литографии напоминает золотой фон иконы, а черный цвет, пучками лучей исходящий из верхнего угла навстречу конникам, напоминает об иконном приеме показывать благословение с небес. (Илл. 26,27)

Колышемая поступью коней Пересвета и Осляби трава на земле превращается в пожарище, языки пламени, под ногами огненного Архистратига Михаила на следующей, седьмой по счету, гравюре. Архангел изображен с запечатанной книгой и кадильницей в руках; он трубит, его осеняет радуга и

крылья его широко раскрыты, конь скачет по земле и на небесах. Именно так описано ангельское явление в Апокалипсисе по снятии седьмой печати: *И вознесся дым фимиама с молитвами святых от руки Ангела пред Бога. И взял Ангел кадильницу, и наполнил её огнём с жертвенника, и поверг на землю: и произошли голоса, и громы, и молнии, и землетрясение ... Ангел вострубил, и сделались град и огонь, смешанные с кровью, и пали на землю; и третья часть деревьев сгорела, и вся трава зеленая сгорела.* (Отк. 8.3-7). Далее в двенадцатой главе Апокалипсиса называется имя архистратига ангелов: *И произошла на небе война. Михаил и ангелы его воевали против дракона* (Отк. 12.7).

В альбоме, подаренном А.Н.Бенуа, седьмая гравюра раскрашена³⁶⁸. Красный конь, красное одеяние архангела, красное зарево фона, синие небесного цвета распахнутые крылья, желтый (равно – золотой) нимб, золотая книга, золотая кадильница и сам архангел. Самый стремительный и мощный образ всего цикла. Лик архангела похож на лик Младенца Христа в следующей литографии «Видение». (Илл. 28-30)

Иконографический источник центральной композиции – очень популярный образ «Архистратиг Михаил грозных сил воевода», появившийся в иконописи на рубеже XVI–XVII веков. В XVII веке Архистратига Михаила на красном коне часто писали на стенах храмов. Этот новый иконографический извод с аллюзиями на текст Апокалипсиса получил особенно широкое распространение в XVIII–XIX веках в старообрядческой среде, в связи с острыми переживаниями близкого конца света, последних времен и многочисленными толкованиями Откровения Иоанна Богослова³⁶⁹. В бытовании он имел охранное значение и считался покровителем ратных людей, часто по низу изображений Архистратига Михаила шла надпись из 9-го псалма: *«Врагу оскудеша оружие ... и грады разрушил еси погипе память его с*

³⁶⁸ Альбом, подаренный автором А.Н. Бенуа, хранится в ГРМ.

³⁶⁹ Шалина И.А. Иконы из частных собраний. Русская иконопись XIV — начала XX века. М.: Тетру. 2004. С. 142, 227.

шумом»³⁷⁰. Гончарова же на своем языке примитивистской экспрессии добивается предельно напряжения в образе, созвучном современной эпохе и ее собственным переживаниям³⁷¹.

*

Следующие восьмой и девятый листы, «Видение» и «Христоролюбивое воинство», объединены солдатской темой. (Илл. 31,32)

Богоматерь с Младенцем является перед современными конными воинами, которые, держа у груди фуражки, как на молебне, предстоят пред небесным неожиданным видением. Некоторые кони как будто всхрапывают и встают на дыбы. Все они расположены очень близко к зрителю, так что рассматривающий литографию как бы оказывается в толпе созерцающих явление. Несомненно и в этой литографии прочитываются образы Откровения Иоанна Богослова: *И явилось на небе великое знамение: жена, облеченная в солнце ... И родила она младенца мужеского пола, которому надлежит пасти все народы ...* (Откр. 12. 1-5).

Оригинальность восьмого листа состоит в том, что Наталья Гончарова обозначает в нем реалии 1914 года. Это подтверждают рисованные подготовительные эскизы, хранящиеся ныне в Государственном Русском музее. На одном из них над пейзажем, с полем, деревьями и множеством маленьких фигурок солдат, в небе предстает огромная фигура Богородицы в полный рост. У нее на руках Младенец, он обнимает ее и прижимается к ней щекой к щеке, как на иконах «Умиление». На эскизе с обратной стороны сохранилась запись художницы: *«Фигуру до половины как поясная икона. Повторить много чернее.*

³⁷⁰Тынчина П. А. Древнейшие изображения Архангела Михаила грозных сил воеводы // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. Общественные и гуманитарные науки. СПб. 2012. № 133. С. 164–172.

³⁷¹Н. С. Гончарова часто в своих образах убирает обязательные иконографические элементы. В образе архангела Михаила она не пишет крылья коня и княжеский головной убор. На росписи XVII в. в ц. Николы Надеина в Ярославле крылья коня, как считают специалисты, исчезли в результате поновления XIX в.

Фигуру белее, фон много чернее»³⁷². Второй подготовительный рисунок строже, фигура Богоматери поясная, Гончарова выбирает иконографию Одигитрии. В окончательном варианте рук Богоматери совсем не видно, все внимание собрано на благословляющем жесте Христа и на взглядах Богоматери и Младенца, обращенных прямо на зрителя. Событие чуда ближе и экспрессивнее. (Илл. 33,34).

Современники хорошо понимали, о чем рассказывает Гончарова. В сентябре 1914 года в церковной и светской печати появилось много сообщений о том, что накануне сражения под городком Августов³⁷³ в ночь с 31 августа на 1 сентября по старому стилю солдаты увидели в небе Богородицу с Младенцем. Следующий день ознаменовался большой победой русской армии, в этом сражении, как сообщалось, не погиб ни один из свидетелей явления. Уже 8 (21) ноября в журнале «Нива» появилось первое иконное изображение явления Богоматери авторства Ивана Ижакевича, который в далекие 1880-е годы участвовал в реставрации Кирилловской церкви в Киеве вместе с Врубелем. (Илл. 35)

В дальнейшем в 1915–1916 годах появилось большое количество плакатов, открыток, журнальных репродукций с изображением Августовской иконы в различных вариациях, которые так или иначе акцентировали апокалиптические мотивы из описаний чудесного видения свидетелями³⁷⁴. Гончарова же в своей литографии добивается созвучия образа Богоматери древним поясным иконам, что, кстати, точно соответствует словесным рассказам о событии: «Вокруг головы Божией Матери было яркое сияние. Было ли сияние вокруг всей фигуры Божией Матери, он не помнит, но думает, что было. Изображение Божией Матери было видно до пояса, а остальные части

³⁷²Штример Н.М. Указ. соч. С. 229-231.

³⁷³Город Августов Сувалковской губернии. Варшавско-Ивангородская операция 15.09-26.10.1914 года.

³⁷⁴Свидетели видели круг из сияющих звезд, среди которых появился образ Богородицы на небе (Откр. 12, 1).

тела ниже пояса были закрыты облаками. ... Лик у Божией Матери был спокойный, не строгий, а скорее ласковый. Изображение мне казалось похожим на икону Ченстоховской Богоматери»³⁷⁵.

Изображение Богоматери и благословляющего Младенца на гончаровской гравюре ближе всего к Казанской иконе, перед которой был оглашен императорский манифест 1914 года о вступлении России в войну с Германией. Казанская икона Богоматери с XVII века была особо почитаема на Руси как защитница от вторжения иноземцев. Художница привносит в свой образ остро современный элемент: мафорий Богородицы на гравюре напоминает белую головную косынку сестер милосердия. «Видение» было создано Наталией Гончаровой до формирования общепринятого церковного образа. Таким образом, можно считать, что Гончарова создала авторский оригинальный вариант иконографии иконы Богоматери «Августовская», точнее отвечающий реалиям 1914 года, чем зафиксированный позднее в каноне образ. Это небольшое открытие было сделано в ходе исследования.

Другой лист, девятый по счету, называется «Христоролюбивое воинство». До 1917 года сугубая ектения русской православной литургии начиналась с прошения об императоре и его семье, затем шло прошение о «святейшем правительствующем синоде» и всей церкви, и третьим возглашалось прошение о христоролюбивом воинстве, почему и русская армия в целом именовалась «Христоролюбивым воинством»³⁷⁶. Изображая небесное воинство ангелов над строем идущих в неизвестность солдат, Гончарова даёт точную иллюстрацию молитвы, которая звучала в храме на каждом богослужении³⁷⁷.

Лес бесконечного множества штыков винтовок композиционно соответствует множеству острых линий крыльев ангелов, а окружности

³⁷⁵Нива. 1914 г. № 45. С. 5

³⁷⁶Ильин И. А. О Христоролюбивом Воинстве // «Часовой» («La Sentinelle»). № 232-233. Paris. 1939. С. 32–33.

³⁷⁷Епископ Виссарион (Нечаев В.П.). Священная царица добродетелей. Толкование церковных молитв. Репр. изд. М.: Изд-во им. святителя Игнатия Ставропольского. 2000. С. 123

ангельских нимбов перекликаются с кругами фуражек солдат. Перекрестие портупей винтовок и патронных сумок на спине художница рисует как перекрестие дьяконского ораря. Но, пожалуй, самое важное в литографии – взгляд зрителя, это взгляд провожающих в спины уходящим. Так войну помнят и знают женщины. Сама Гончарова оставила очень личное воспоминание о проводах новобранцев: *«... по улицам Москвы проходил, не знаю какого года набор, который отправлялся на войну. Плохо развитые на деревенских хлебах, вернее сказать на черном хлебе и квасе, на картошке и гречневой каше, подростки маршировали огромными шагами, слишком большими для их детских ног, обутых в огромные сапожищи. Ружья в их загорелых тонких, ещё хрупких руках тоже казались слишком огромными и тяжелыми. ... Бедные женихи смерти. Тысячи и тысячи...»*³⁷⁸.

Тема ангелов в небесах продолжается в десятом и одиннадцатом листе, завершающих вторую часть цикла. Литографию «Ангелы и аэропланы» принято описывать как выражение того, что «достижения технического прогресса человечества терпят поражение перед лицом ангельского войска» [1, с.81]. Между тем в гравюре Гончаровой выражено удивление, страх и особые упования поколения художницы перед участием человека в небесных битвах.

Известно, что в 1914 году авиация находилась еще на стадии формирования, самолеты существовали чуть более 10 лет, применялись в основном для разведки, полеты считались очень опасными. Бои в воздухе велись в начале войны практически вручную: авиаторы обстреливали друг друга из личных пистолетов и револьверов, сбрасывали на самолеты противника камни, кидали ручные гранаты друг в друга, подлетая близко распарывали матерчатые обшивки ножами и пилами. Тактика тарана была применена впервые в августе 1914 года русским пилотом Петром Нестеровым, эпизод закончился гибелью обоих пилотов.

³⁷⁸Луканова А.Г. Наталия Гончарова. Указ. соч. С. 246

Ангелы на литографии Гончаровой – защитники и самих аэропланов, и тех, в чью сторону они летят. Они много-много больше крохотных фигурок пилотов внутри аэропланов, они – жизнь и живая энергия. Сила их крыльев, рук, мягких взглядов останавливает, направляет и предотвращает слишком прямолинейное, слишком механическое движение воздушных машин. Эта разность масштабов на литографии почти плакатного характера, а конструкцию аэропланов Гончарова пишет практически так же, как в своей футуристической картине «Аэроплан над поездом», где она еще в 1913 году дает неожиданный вид с неба на землю, как бы глазами «ангелов» или авиаторов.

Композиция листа складывается из множества геометрических фигур, пересекающихся треугольников, прямоугольников, кругов, овалов, многогранников, объемных фигур, которые зрительно воссоздают механическую самодвижущуюся конструкцию, напоминающую будущие живописные архитектоники Любови Поповой или конструкции Владимира Татлина. Ангелы, их крылья и лики, фигурки пилотов не противоречат этой сложной конструкции, наоборот, включаются в игру ритмов и разнонаправленных движений. (Илл. 36-38)

Одиннадцатый лист альбома конкретизирует апокалиптический образ «Ангелы метаящие камни в город» из живописного цикла «Жатва» 1911 г., обращенный прямо к тексту Откровения Иоанна: *«и град, величиною в талант, пал с неба на людей»* (Отк. 16.21). Название литографии, «Град обреченный», стало нарицательным в России, олицетворяя собой ужасы мировой бойни. Основные художественные источники этой темы – старообрядческие лицевые апокалипсисы и древнерусские фрески XVI–XVII веков, художественный язык которых Гончарова переводит в кубистическую экспрессию начала XX века. (Илл. 39-42)

Ангелам, останавливающим аэропланы, Гончарова придает женственные черты ликов, в то время как лики ангелов, метаящих камни на город – мужские характерные с усами и волосами на подбородке, моложе или старше, как будто эти

ангелы гнева, несущие смерть и разрушение – сами авиаторы, которые, кстати, в самом начале войны сбрасывали бомбы вручную.

Под ангелами на литографии темный ошетилившийся европейский город. Бомбардировки городов с воздуха положили конец исключительно романтическому восприятию авиации в культуре³⁷⁹. Первым потрясением войны была бомбардировка Антверпена, на которую откликнулся отчаянными стихами А. Блок³⁸⁰. Даже страстный авиатор, футурист-поэт Василий Каменский напишет так: *«Господи, Меня помилуй И прости. Я летал На аэроплане. Теперь в канаве Хочу крапивой Расти. Аминь»*³⁸¹. *«И тем печальнее, тем горше нам, Что люди-птицы хуже зверя»*, – строка О. Мандельштама³⁸² о тех, кто недавно воспринимался романтическими героями, гордыми птицами³⁸³ или сравнивался с пророком Ильей, «первым завоевателем воздушной стихии»³⁸⁴. Не случайно, плакаты этого времени, изображающие воздушные бои и гибель авиаторов, так напоминают иконы «Видение Иоанна Лествичника» с падающими фигурками тех, кто пытается подняться к небесам. **(Илл. 43-45)**

В сознании же народа, рядовых солдат, еще до первого применения слезоточивого газа в 1915 году, война без видимого врага утрачивала естественный характер³⁸⁵. Картины широкомасштабных артобстрелов и летящих самолетов вызывали чувство смертельного ужаса, противник

³⁷⁹Желтова Е.Л. Культурные мифы вокруг авиации в России в первой трети XX века // Труды «Русской антропологической школы». М.: РГГУ, 2007. №. 4 (часть 2). С. 163–193.

³⁸⁰Блок А. Антверпен. 1914 // Блок Александр. Записные книжки. 1901-1920. М.: Художественная литература, 1965. С. 242

³⁸¹Каменский В. Моя молитва. 1916 // Поэзия русского футуризма. СПб: Академический проект, 1999. С. 253.

³⁸²Мандельштам О. А небо будущим беременно.... 1923 // Мандельштам О. Собрание сочинений. В двух томах. М.: Художественная литература, 1990. Т.1. С.147.

³⁸³Куприн А.И. Люди-птицы. 1917 // А.И. Куприн. Изумруд. Повести и рассказы. М.: Детская литература, 1987. С. 510-514.

³⁸⁴Радецкий И.М. К небесам // Заря авиации. 1916. Июль. №1. С.8

³⁸⁵Холодов В.А. Первая мировая война в восприятии русских солдат // Среднерусский вестник общественных наук. М.: РАНХиГС, 2014. №1. С. 220-225.

воспринимался как исчадие ада, военные действия текущей войны сравнивались с адом, страшным судом³⁸⁶.

Первая и вторая части альбома Гончаровой заканчиваются устрашающими видениями: «Дева на звере» и «Град обреченный». Земля наполнилась мерзостью и нечистотами. Высокие бесконечные небеса навсегда утратили тишину и успокоение неба над Аустерлицем. Обеим гравюрам художница дает возвратное, справа налево, композиционное движение, как мотив надвигающейся опасности.

Раздел 5. Образы смерти. Надежда на воскресение и победу

Заключительная триада литографий вся обращена к библейским, апокалиптическим образам. «Конь блед», «Братская могила» и «Св. Александр Невский». Это заключительный мощный финал мистической драмы, разыгранной Гончаровой. (Илл. 46-48)

«Конь блед» – самый трагический образ в альбоме. Название гравюры отсылает зрителя к церковнославянскому тексту Апокалипсиса. Четвертый всадник, приходящий по снятии четвертой печати. Имя всаднику – смерть: *«И видѣхъ, и сѣ, конь блѣдъ, и сѣдѣи на немъ, имя ему смѣръ: и ады идяше вслѣдъ его: и дана бѣсть ему область на четвѣртѣй части земли убѣти оружіемъ и гладомъ, и смѣртію и звѣрьми земными»* (Отк.6.8). Черно-белая графика здесь особенно выразительна. Бесплотный, безликий черный всадник с черными крыльями страшит больше, чем скелеты с косою в традиционных иллюстрациях к этому тексту. «Дева на звере» шествовала по полю, на котором тела умирающих превращались в «кубистические» камни под ногами чудовища. Всадник на бледном коне переступает по земле, которая сама превратилась в смерть, иссохла, даже кости на ней теряют человеческие очертания. Жесткие крылья всадника сродни косою в его правой руке. Солнце и луна сошлись в одно. И только хилый,

³⁸⁶Култышев П.Г. Религиозно-мистические установки в сознании рядовых солдат русской армии в годы Первой мировой войны // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2009. № 5 (153). С. 68–73

страшный, бледный образ коня-оборотня с ухмылкой и черной щетиной гривы довлеет над пространством.

В этом листе Гончарова дает оригинальную интерпретацию популярного русского лубка «Что ожидает Германию», который в свою очередь есть вариация на тему аллегорической картины немецкого художника Франца фон Штука «Война» 1894 года и гравюр с нее. **(Илл. 49,50)**

«Братская могила» – предпоследняя гравюра, ее горизонтальный формат задает паузу в прочтении финала всего цикла. Горизонтальный лист с «Английским львом» в первой части цикла – торжественная остановка, предвестие действия. Горизонтальный лист в конце альбома – последняя пауза, глубокая тишина, в которой зарождается иное, новое звучание.

Тема поля после побоища в XIX веке обрела в русской живописи два своих канонических образа: В. В. Верещагина (Побежденные. Панихида. 1877. ГТГ) и В.М. Васнецова (После побоища Игоря Святославовича с половцами. 1880. ГТГ). И в том, и в другом полотне перед зрителем разворачивается скорбное эпическое зрелище. Тот же настрой в подготовительных эскизах для литографии «Братская могила». На первом эскизе посреди поля изображено распятие, огромный крест которого довлеет над бесконечной равниной, покрытой растерзанными телами воинов. На другом – над павшими ангел со скорбным взглядом, скрещенными на груди руками и распростертыми крыльями. **(Илл. 51,52)**

В альбоме Гончаровой это третий образ с землей, усеянной мертвецами. В листах «Дева на звере» и «Конь блед» тела мертвых попираются страшным зверем. В итоговой гравюре, «Братская могила», погибшие лежат как снопы на убранном поле. Одинаковая штриховка на телах и земле уравнивает их, а портупей, ремни да сабли смотрятся будто перевязия–перевясла заботливо обвязанных снопов срезанных колосьев. Современные фуражки на головах воинов соседствуют с древними шлемами. Черные вороны из русских песен и былин слетаются на страшную жатву. Над могилой, как и над всей землей

парит огромный ангел. Лик ангела напоминает лики Богоматери и Младенца в гравюре «Видение», а его одеяния растворяются в белизне неба (белый – цвет облачений на отпевании). Огромные раскрытые крылья покрывают все верхнее пространство листа. Руки подняты в жесте моления, Оранта, как в мозаиках древних храмов, только кисти рук горизонтальны, будто они продолжают крылья и поднимают павших с земли. Лежащие здесь – не мертвые, но усопшие-спящие, а некоторые с открытыми глазами. Ближе всего этой гравюре очень известный текст тридцать седьмой главы пророка Иезекииля о поле с костями мертвых, который звучит на богослужениях в преддверии Пасхи : ... *от четырех ветров приди, дух, и дохни на этих убитых, и они оживут. И я изрек пророчество, как Он повелел мне, и вошёл в них дух, и они ожили, и стали на ноги свои – весьма, весьма великое полчище. ... открою гробы ваши и выведу вас, народ Мой, из гробов ваших, и вложу в вас дух Мой, и оживёте, и помещу вас на земле вашей...* (Иез. 37. 1-14). Во всех иллюстрированных Библиях этот текст всегда сопровождался изображением. На текст пророка Иезекииля, опиралась теория Николая Федорова о грядущем телесном воскресении мертвых.

Образ молящегося ангела с распростертыми крыльями и поднятыми руками близок изображениям архангела Михаила на народных иконах «Чудо о Флоре и Лавре», столь знакомым Гончаровой, покуда она работала над своим лубком «Св. мученики Фрол и Лавр». В этом, очень оригинальном, образе «Братская могила» темы войны, ужаса и разрушения меняются на тему скорбного молчания и надежды на восстание от смерти. *Быть может – умру, // Наверно воскресну!* – одна из строк Тихона Чурилина, книгу стихов которого иллюстрировала Наталия Гончарова в 1913 году. (Ил. 53)

Композиции последнего листа, «Св. Александр Невский», построена по принципу возвратного движения так же, как и конец каждой части альбома. На подготовительном эскизе конь шел слева направо. Литография отличается от предварительного рисунка лишь направлением движения, и более выверенной строгостью фигуры самого героя. Это изменение движения придает всему

циклу законченность. Начало альбома положено образом Георгия Победоносца, символом Москвы, древней столицы. Он движется вперед. Конец обозначается символом новой столицы, образом Александра Невского, который возвращается с победой. (Илл.54,55).

Последний лист монументальный, немного грузный, в нем есть репрезентативность, почти официального характера, что отвечало лубкам и народным иконам XVIII–XIX века. Лубок «Св. Александр Невский» был в коллекции Михаила Ларионова³⁸⁷. В начале войны печаталось множество плакатов с парадным изображением святого на коне. На плечах, традиционная в изображениях этого святого в XVIII–XIX веках, императорская мантия. Княжеский головной убор напоминает царскую корону³⁸⁸. Подобно Александру Невскому, торжественно и чинно изображались на конях русские генералы в литографиях времен Первой мировой войны, стилизованных под старинные лубки. (Илл. 56,57)

Видение всадника на белом коне – Спасителя и защитника, победоносно вступающего в святой град, есть последний образ книги Откровения Иоанна Богослова (Отк. 19.11-21). В образе последнего всадника запечатлено явление духовных сил, новое явление силы. Он именуется – Царь царей и Господь господствующих. Обетованием грядущего спасения заканчивается альбом Гончаровой.

Раздел 6. Заключение главы

Литографический цикл «Мистические образы войны» завершает период неопримитивизма в творчестве Наталии Гончаровой. Открытый самым широким влиянием экспрессионизм религиозных композиций 1910–1911 годов осознан художницей как собственный почерк, стиль, которому соответствует

³⁸⁷ 1-ая выставка лубков. Указ. соч. С. 20.

³⁸⁸ На древних иконах и шитых пеленах (XV–XVI века) Александр Невский по большей части изображался в монашеском одеянии – схиме.

определенный набор исходных образцов, переиначенных уже найденным и выверенным приемом. Древнее, традиционное в искусстве переосмыляется через низовое, народное, близкое по времени или даже одномоментное, как открытки и плакаты. Личные сюжеты в таком «народном» прочтении становятся всеобщими, а всенародная судьба и мировая история остро переживаются сквозь собственную тревогу за близкого человека. Работа с иконными образцами и раньше подразумевала символистскую составляющую творчества Гончаровой³⁸⁹, здесь в альбоме «Мистические образы войны» эта составляющая проявилась с особой силой.

Новое в этом цикле, несвойственное ранее Гончаровой, – особая внимательность художника к литературному тексту (Апокалипсису), умение внести подтексты, многосюжетность, вариативность прочтения как всей серии литографий, так и каждой в отдельности. В данном случае этим текстом является Апокалипсис, который согласно одной из основных заповедей неопрIMITивистов, «отрицательное отношение к восхвалению индивидуальности», прочитан максимально дистанцированно от субъективного восприятия; поэтому выбранные для литографий сюжеты и стиль их исполнения точно отражают апокалиптические, мистические настроения и упования 1914 года, народную реакцию на войну. И в то же время, военная тема, интерпретированная сквозь народные переживания и образы, дала возможность сугубо личного, очень эмоционального, художественно-религиозного высказывания Наталии Гончаровой, что и составляет уникальность альбома литографий «Война» среди произведений авангарда этого периода.

Сказалось в создании альбома и ещё одно важное событие жизни и творчества Гончаровой. В 1914 году, еще до войны, А.В. Щусев начал с ней переговоры о заказе на росписи храма в Кугурештах, это наиболее очевидное

³⁸⁹ Луканова А.Г. Символистские тенденции в творчестве М. Ларионова и Н. Гончаровой // Символизм в Авангарде. М.: Наука, 2003. С. 156–166.

признание ее религиозных композиций 1910-х годов и успешных персональных выставок. Внимательность к тексту Апокалипсиса и глубина его восприятия при создании цикла литографий «Мистические образы войны» свидетельствуют о готовности Наталии Гончаровой к церковным монументальным работам и о серьезности ее согласия на заказ. О храмовых росписях, которые должны были быть выполнены в 1917 году, пойдет речь в следующей главе.

ГЛАВА 4. ХРАМОВЫЕ РОСПИСИ. ЭСКИЗЫ. НЕСОСТОЯВШИЕСЯ ПРОЕКТЫ. 1915–1960-е

Раздел 1. Храм Троицы в Кугурештах. Эскизы росписей. 1915

Первая, и пока единственная, публикация о заказе Гончаровой на храмовые росписи появилась в 2014 г. в журнале «Третьяковская галерея» в связи с выставкой «Наталия Гончарова. Между Востоком и Западом» в Третьяковской галерее. Сергей Колузаков, исследователь архитектурного творчества А.В. Щусева, так предваряет свою статью об эскизах Наталии Гончаровой: «Долгое время ее причастность к реальному церковному заказу ставилась под сомнение, носила гипотетический характер. Однако в процессе подготовки выставки ... удалось разыскать и собрать воедино разрозненные по музейным и частным собраниям документальные свидетельства, равно как и сами эскизы композиций, что позволило подробно восстановить историю и масштаб этого замысла. Интересны искания и самого Щусева в контексте художественного оформления храма, для которого он приглашает мастера, стоящего у самых истоков русского авангарда»³⁹⁰.

О заказе на церковные росписи нет упоминаний в трудах Г.Г. Пospelова и Д.В. Сарабьянова. Ничего не говорится об этом проекте в каталоге выставки, посвященной парижскому наследию Ларионова и Гончаровой (1999–2000) и в каталоге выставки работ Гончаровой «Годы в России» (2002). Совсем краткие указания на храмовые эскизы даны в большой монографии А.Г. Лукановой о художнице (2017). Не упоминается Наталия Гончарова и в монографии Д.В. Кейпен-Вардиц о храмовом творчестве А.В. Щусева (2013)³⁹¹. Более того, храм Троицы в Кугурештах, столь мало изучен, что назван в данной работе храмом Архангела Михаила.

³⁹⁰Колузаков С.В. Церковь святой Троицы в Кугурештах // Третьяковская галерея. №1 (42). С. 56-71.

³⁹¹Кейпен-Вардиц Д.В. Храмовое зодчество А.В. Щусева. М.: Совпадение, 2013.

Как считает Колузаков, Щусев предложил росписи Гончаровой в 1914 г. после двух больших персональных выставок художницы³⁹². Храм тогда ещё строился. Судя по переписке архитектора с художницей, предполагалось, что росписи начнутся в 1917 году. Гончарова собиралась завершить работу в очередном проекте дягилевских «Русских сезонов» и вернуться из Европы в Россию. Однако приход к власти большевиков сделал невозможным заказ на церковные росписи и возвращение Ларионова с Гончаровой в Москву³⁹³.

На сегодняшний день известны четыре эскиза Гончаровой для внешних росписей храма Троицы в Кугурештах, архитектурные наброски и чертежи А.В. Щусева, и несколько писем А.В. Щусева, Н.С. Гончаровой и В.Я. Дмитраченко (помощника архитектора, руководившего на месте возведением храма) с обсуждениями будущих фресок. По этим рисункам, чертежам и документам восстанавливается общая характеристика замысла, и становятся понятны особенности заказа, благоприятствовавшие приглашению к церковным работам художника из стана самого современного искусства.

Заказ на фрески не был случайным эпизодом в творчестве Наталии Гончаровой. Монументальная храмовая живопись осознавалась ею как реализация основных принципов, заявленных еще в манифестах 1912 года. Авангард, по мнению Гончаровой, должен был освоить большую монументальную форму: «Я утверждаю, – говорила художница, – что религиозное искусство и искусство, прославляющее государство, было всегда самым величественным, самым совершенным искусством <...> я утверждаю <...> что во все времена было и будет не безразлично, что изображать, и будет важно наряду с этим, как изображать»³⁹⁴.

³⁹²Колузаков С.В. Указ. соч. С. 56-71.

³⁹³ В ходе продолжающихся военных действий Первой Мировой войны, интервенции и национальных движений Бессарабия в декабре 1917 года вошла в состав Великой Румынии. Строительство храма Троицы в Кугурештах к этому времени было уже завершено. Интерьер храма в 1930-е годы был расписан в васнецовском стиле, наружные ниши остаются без росписей до сегодняшнего дня.

³⁹⁴Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн.1. С.357-358.

Невозможно описывать и исследовать росписи, которые не были созданы. Тем не менее оставшиеся несколько эскизов, документы, письма и сам прецедент церковного заказа авангардному художнику чрезвычайно важен в разговоре о творчестве Наталии Гончаровой и в размышлениях о путях развития авангардного искусства в целом. Поэтому мне представляется интересным поменять угол зрения. Задача четвертой главы – вместе с описанием проекта росписей в Кугурештах обрисовать общие предпосылки церковного искусства начала XX века, благодаря которым авангардная живопись имела шанс (хотя бы в лице Гончаровой) стать частью общероссийского церковно-художественного проекта 10-х годов XX века. Важно исследовать ситуацию православного искусства русской эмиграции во Франции 1920–1950-х годов, где, казалось бы, у Наталии Гончаровой были возможности воплотить свою нереализованную в Кугурештах мечту, а также появились иконописцы стилистически очень близкие Гончаровой и продолжавшие линию, заданную ее религиозными композициями 1910-х годов. Модернистская часовня Шарля Ле Корбюзье, панно и витражи Анри Матисса, Жоржа Руо, Марка Шагала, Фернана Леже, Жоржа Брака для церквей Франции создавались в середине XX века, еще при жизни Гончаровой. Наталия Гончарова хорошо знала этих художников, была их ровесницей, могла знать об этих работах. Однако ее не зовут работать ни в храмы русской эмиграции, ни в новые французские католические проекты. И она в своих работах французского периода не дает повода для подобных приглашений: не известно ни одной ее картины этого времени на религиозный сюжет.

Рассуждения о храмовом искусстве, об иконописи много раз встречаются в дневниках и личных записях Наталии Гончаровой периода жизни во Франции, а ее друзья и ученики сохранили воспоминания о размышлениях художницы на темы церковного искусства³⁹⁵.

³⁹⁵Луканова А.Г. Наталия Гончарова. Указ. соч. С. 501.

Сохранились также поздние рисунки Гончаровой с изображением ангелов и символов евангелистов. Предположительно они связаны с заказом на росписи часовни недалеко от Парижа. Этот заказ упоминается в мемуарах о последних годах жизни художницы.

Несостоявшимся росписям храма Троицы в Кугурештах стоит уделить особое внимание еще и потому, что Наталия Гончарова – одна из первых среди европейских новаторов XX века и первая известная женщина-художник в истории церковного искусства, получившая большой самостоятельный заказ на росписи храма³⁹⁶.

*

Храм Троицы в Кугурештах, задуманный Щусевым, продолжал ряд авторских храмов, которые возводились на рубеже XIX–XX веков в имениях богатых владельцев, увлеченных искусством. Заказчица храма Е. И. Богдан-Апостолопуло, представительница древнего дворянского рода Бессарабии, была одной из самых просвещенных женщин своего времени. Как владельцы Абрамцево, Polenovo, Талашкино, она собирала местное народное декоративно-прикладное искусство, была организатором школы виноделия Бессарабского земства, содержала бесплатную квартиру для начинающих художников в Санкт-Петербурге с общей мастерской, участвовала в религиозно-философских собраниях, состояла в Петербургском благотворительном обществе, пишет о ней С. Колузаков³⁹⁷. Особенностью этого проекта для А.В. Щусева были давние дружественные связи с заказчицей

³⁹⁶ П.В. Кузнецов, К. Петров-Водкин и П. Уткин получили заказ на росписи церкви в Саратове раньше, в 1902 году. Однако заказчики не знали, что молодые художники - новаторы в живописи, и будут расписывать ее в соответствии со своими представлениями. Все эти художники были еще студентами, их собственный стиль еще не сформировался, они были не известны. Так что этот заказ трудно назвать церковным заказом художникам-новаторам. В разделе «Примеры храмового декора 1900-1917 гг. близкие Гончаровой» этот заказ и реакция общественности на него описаны и проанализированы.

³⁹⁷ Колузаков С.В. Указ. соч. С. 57

и постройка храма на родине архитектора³⁹⁸. Характерное для модерна акцентирование национальных традиций в храме Троицы проявляется в молдавской форме завершения черепичного восьмигранного купола в виде «опрокинутого колокольчика» и в живописной фактуре неровных стен с контрастом мелких и крупных камней в кладке. Судя по документам, на внешней поверхности стен изначально планировались мозаики, которые затем были изменены на фрески. Наружные росписи особенно характерны для южной традиции православных храмов (Балканы, Румыния, Молдавия)³⁹⁹. **(Илл.1)**

Переговоры с художницей в 1914 году велись относительно наружных росписей. Она должна была написать образы святых в неглубоких нишах, расположенных высоко под выступающей кровлей здания. В начале 1914 года началась выемка земли под фундамент, в июле–августе стройка остановилась на полтора месяца в связи с началом Первой мировой войны, а в ноябре 1915 года храм был уже практически закончен. Храм Троицы задумывался как усыпальница семьи, святые должны были быть соимённы членам рода Богдан-Апостолопуло. В начале предполагалось 23 изображения на золотых фонах, похожих на мозаики. В итоговом решении должно было быть написано 38 фигур, цвет фонов изменен на синий. В ярких лучах южного солнца цветные фрески на синих фонах должны были создавать эффект нарядных лент, опоясывающих абсиды, крыльцо и колокольню храма⁴⁰⁰. Можно предположить, что на итоговое решение повлияли циклы Гончаровой «Жатва» и «Сбор винограда» с их ярким синим цветом фона на всех полотнах. **(Илл.2).**

Гончарова не могла выехать в Москву из Европы в связи с театральными постановками у Дягилева. Она готовила в 1915–1916 годах одновременно два балета «Свадебка» и «Литургия». Задерживали ее в Европе и трудности

³⁹⁸ А.В. Щусев родом из Кишинева.

³⁹⁹ Орлова М.А. Наружные росписи средневековых памятников архитектуры. Византия. Балканы. Древняя Русь. М.: Северный паломник, 1990. С. 237.

⁴⁰⁰ Колузаков С. В. Указ. соч. С. 59

передвижения в военное время. После октября 1917 года о скором возвращении уже не было речи.

От всего замысла росписей сохранилось всего лишь четыре эскиза. Два из них – акварели с изображением св. Бориса и св. Феодора воина (Стратилата, судя по воинскому облачению и форме бороды). Эти цветные эскизы хранятся в собрании Одесского художественного музея, в их документальной истории обозначается дата и имя владельца: «до 06.11. 1916 г. – собрание Е.И. Богдан-Апостолопуло»⁴⁰¹. В Серпуховском историко-художественном музее хранятся два карандашных рисунка, которые по предположению А.Д. Пилипенко⁴⁰² относятся к бессарабскому заказу Гончаровой. Один из них действительно соответствует цветному эскизу Бориса из Одессы. Святой на другом рисунке назван Пилипенко и Колузаковым святым Глебом. Как считает Колузаков, карандашные рисунки были пробными предварительными эскизами, присланными Гончаровой архитектору для выяснения общего замысла, стиля и цветовой гаммы будущих фресок. В первоначальном списке святых присланном из Кугурешт (на 24 имени) нет имен Бориса и Феодора⁴⁰³.

Деревянный резной иконостас был изготовлен по чертежам и шаблонам Щусева в Москве, раскрашен и покрыт патиной в 1916 году. Собирался ли архитектор привлечь Гончарову к росписям внутри храма неизвестно. Колузаков описывает манеру Щусева перестраховываться, предлагать сначала художнику работы на внешних стенах или в притворе, и затем уже, убедившись в должном качестве – предлагать работу в интерьере. Неизвестно, приступила ли Гончарова к остальным эскизам бессарабских росписей, так как больше никаких эскизов, связанных с этим заказом не найдено.

⁴⁰¹Колузаков С.В. Указ. соч. С. 60, 63.

⁴⁰²Пилипенко А. Д. Русское искусство XIX - начала XX века в Серпуховском историко – художественном музее: 30-я выставка проекта «Золотая карта России» // Третьяковская галерея. 2008. №1. (18) С. 8-23.

⁴⁰³Колузаков С.В. Указ. соч. 63.

Приглашение Щусевым Гончаровой к росписям храма было вызвано желанием архитектора находить новые таланты для его экспериментальных церковных проектов. Восторженные отклики критиков на персональные выставки Наталии Гончаровой, новое серьезное отношение к ее религиозным композициям обращали на себя особое внимание, несмотря на попытки снимать их с выставок со стороны отдельных консервативных ревнителей. Как пишет Колузаков, «... Принимая во внимание, что с 1901 года Щусев состоял внештатным архитектором при канцелярии обер-прокурора Святейшего Синода, приглашение Гончаровой для работы над храмом может расцениваться как его реакция на эти события – вероятно, он входил в круг поддерживавших ее художников и общественных деятелей»⁴⁰⁴. А. Бенуа в своем отзыве на первую московскую выставку Н. Гончаровой в газете «Речь» прямо высказал свое видение будущего монументальных храмовых росписей: «Среди разных подобных эстетических подходов к религиозным темам, объявившихся за последнее время подход Гончаровой самый, пожалуй, свободный и пленительный. Кучность ее красок заставляет мечтать о целых соборах, которые украсились бы такой сияющей колерами живописью ... А Гончарова одарена в превосходной степени, это станет ясным ... всякому, кто обратится хотя бы к ее «Четырем Евангелистам», или к ее лубкам...»⁴⁰⁵

Для Щусева в живописном оформлении храмов был важен авторский индивидуальный почерк, а Гончарова несомненно им обладала. Храм Троицы в Кугурештах строился далеко на юге, но его просвещенная заказчица Е.И. Богдан-Апостолопуло, как и Наталия Гончарова, хорошо знала и собирала местное народное искусство, и в то же время интересовалась новыми направлениями живописи. Она не боялась отхода от академического стиля в оформлении храма.

⁴⁰⁴Колузаков С.В. Указ. соч. С. 62

⁴⁰⁵Бенуа А.Н. Дневник художника // Речь. 1913. № 288. 21.10. С. 4. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн. 2. С. 41.

*

Два цветных эскиза «Св. Борис» и «Св. Феодор» продолжают основные принципы примитивизма и в то же время отличаются от религиозных композиций и лубков Наталии Гончаровой 1909–1912 годов. Они выполнены очень сдержанно. В них нет экспрессии, которая так поражает в ее станковых религиозных композициях. Лаконичность в изображении фигур, мягкость взглядов, мягкость жестов, намеренная упрощенность, яркость локальных цветовых пятен, продуманное отношение к надписям – все говорит о том, что Наталия Гончарова в работе над эскизами обращалась к новым для нее иконографическим источникам. Здесь нет элементов лубочности, нет строгости и суровой выразительности фресок Спаса на Нередице XII века и орнаментальности народных икон XVII–XIX веков, с которыми она работала раньше. (Илл.3,4)

К каким именно древним росписям она обращалась, готовясь к фрескам в Кугурештах, неизвестно, но в исследовании Колузакова, посвященном этому храму, есть подсказка. Колузаков обнаружил в архиве Щусева письмо Гончаровой к архитектору, датированное 24 сентября 1915 года. Оно было написано после встречи художницы с заказчицами (Е.И. Богдан-Апостолопуло и ее сестрой). В нем Гончарова писала:

«Многоуважаемый Алексей Викторович.

По ходу моей здешней работы я собираюсь вернуться в Москву в конце ноября, так как кроме заказанного мне раньше балета Дягилев добавил на месте еще один, и мне приходится работать над двумя вещами. Если бы оказалось, что к этому времени не будет возможности вернуться ни северным, ни южным путем, то выполню эскизы для росписи Вашей церкви здесь и, как мы сговорились, с ранней весны примусь за роспись. Если бы мне пришлось здесь задержаться позднее ноября, то желательно бы было, если Вас это особенно не затруднит, получить полный список святых, так как при моем свидании в гостинице с заказчиками были сделаны добавления, причем имена святых мне названы не были.

Очень прошу имена святых снабдить прозвищами и там, где прозвищ нет, числами празднования, так как одним и тем же именем обозначаются разные святые.

В том случае, если я в ноябре не вернусь, я буду Вам телеграфировать.

Зиму будущего года (916-го) мне придется провести за границей в Италии, так как к этому времени возвращается Дягилев со своим балетом из поездки в Америку и придется вместе осуществлять те балеты, над которыми я сейчас работаю.

Здесь я узнала от Дягилева и через русское посольство, что в Бари строится церковь в честь чудотворца Николая. Церковь строится, как я слышала, по Вашему проекту. В разговорах о предполагаемой росписи упоминают Ферапонтов монастырь. Художника для этой росписи у них еще нет. Если Вы со своей стороны никого не имеете в виду, то эта работа меня очень интересует, и я бы с удовольствием занялась ее оформлением, если Вы мне ее поручите. Церковь еще не окончена, в ней еще не выведен купол. Во время моего пребывания в России я бы могла Вам представить эскизы и тотчас по окончании дягилевского дела, что приблизительно совпадет с окончанием постройки церкви, заняться ею.

Желаю Вам всего лучшего. Н. Гончарова»⁴⁰⁶.

В письме видно, как внимательно она подходит к делу. Выяснение «прозвищ» и чисел празднования святых нужны ей, чтобы найти их иконографию в книгах Четьи-Минеи. Просьба о росписях храма свт. Николая в Бари определяет сразу несколько важнейших моментов: во-первых, церковные заказы были прямым исполнением программных задач авангардных художников, во-вторых, Гончарову привлекала идея свободного копирования сохранившихся фресок Дионисия. Альбом В.Т. Георгиевского 1911 г. «Фрески Ферапонтова монастыря» был в библиотеке Ларионова и Гончаровой⁴⁰⁷. Но, есть и еще один третий важный момент в этом письме. Не случайно фрески Ферапонтова упоминаются в письме о росписях в Кугурештах.

Необычайная легкость и мягкость двух сохранившихся эскизов может иметь своим источником как раз росписи Дионисия. Это то, на что не обращает внимание Колузаков, его исследование посвящено Щусеву и обстоятельствам общения архитектора и Гончаровой в связи с этим заказом. Есть некоторые детали в эскизах Гончаровой очень близкие фотографиям росписей Дионисия в альбоме В.Т. Георгиевского. В альбом включено несколько цветных репродукций, они темные по сравнению с фресками, но именно там Гончарова могла подсмотреть синие фоны. Для ферапонтовских фресок характерна цветная обводка нимбов и личного письма чуть более темного оттенка. Элементы одежды, мечи и их рукояти, щиты на гончаровских эскизах

⁴⁰⁶Колузаков С.В. Указ. соч. С. 59-61.

⁴⁰⁷Георгиевский В.Т. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб.: Ком. попечительства о рус. иконописи, 1911.

напоминают дионисиевские фрески. Легко, будто венец, посажена на макушку головы Бориса княжеская шапочка. Мягкость жестов, упрощенность и легкость написания фигур – все это возможно считано художницей с фресок Дионисия или вернее, как и в прежних ее религиозных композициях, с репродукций в альбомах. Правда, Гончарова, не очень сведущая в тонкостях иконографии, не разобралась с жестом Феодора Стратилата. В изображениях Дионисия, согласно традиции, воины-мученики как бы отстраняются от оружия, убирают мечи в ножны, держат их сбоку или опустив. У Гончаровой Феодор, наоборот, указывает на поднятый меч, подобно тому как в западной иконографии святые указывают на орудия своего мученичества.

Наталия Гончарова использует выразительные особенности маленьких фотографий. Их упрощенность и некоторую схематичность по сравнению с оригиналом, контрастность цветовых пятен. Работа с фотографией, таким образом, добавляет дополнительные элементы примитивизма в изображение.

(Илл.5-7)

В связи с моим предположением об альбоме Георгиевского, как возможном иконографическом и стилистическом источнике эскизов для Кугурешт, возникает вопрос по поводу двух рисунков Гончаровой, хранящихся в Серпуховском историко-художественном музее. Один из них – предварительный набросок для цветного эскиза «Святой Борис». А вот второй, названный Колузаковым и Пилипенко «Глебом», отличается от Бориса существенно. На втором рисунке святой изображен с бородой, как никогда не писали Глеба. Линии рисунка сильные и энергичные. В его фигуре есть напряжение. Княжеская шапка, в отличие от Бориса, крепко посажена на голову. Совсем другая рукоять меча. Совсем другие руки: большие и крепкие. Очень мощный крест в правой руке. Суровость и строгость лика, жесткие линии, опущенные углы губ. Это не Глеб и не ориентир на Дионисия. Если второй рисунок руки Гончаровой, то она опирается здесь на иной источник.

Иконографически этот образ ближе всего к поздним изображениям святого Александра Невского⁴⁰⁸. (Илл. 8-11).

Росписи храма Троицы в Кугурештах Наталии Гончаровой в силу внешних обстоятельств не удалось осуществить. Храм долгое время стоял незавершенный. Его интерьеры были расписаны в 1930-е годы в васнецовском стиле, что совершенно исказило замысел архитектора. Внешние ниши, предназначавшиеся для изображения святых и Троицы, так и остались без живописи. Идеи А.В. Щусева пригласить для росписей храма свт. Николая в Бари К.С. Петрова-Водкина, В.И. Шухаева и А.Я. Яковлева, о которых не знала Наталия Гончарова, тоже не осуществились⁴⁰⁹.

Сохранившиеся четыре эскиза и документы храма в Кугурештах помогают не только восстановить малоизвестную ранее, или даже вовсе неизвестную, часть творчества Наталии Гончаровой, но и взглянуть на задачи, поставленные авангардными художниками в первой половине 1910-х годов с новой точки зрения. По их мнению опыт обращения к традиции, архаике, народному, низовому искусству имел большие перспективы в искусстве в целом, а не только внутри замкнутых на себе авангардных экспериментов в станковой живописи. Новые принципы могли и должны были работать в театральном, декоративном и в монументальном искусстве.

Церковное искусство, тесно связанное с архитектурой, традицией, общественным мнением и общественным настроением – волновало Наталию Гончарову и Михаила Ларионова. Поэтому они так горячо выступали в 1912 году на Всероссийском съезде художников за сохранение русской старины и ее памятников, за серьезную реставрацию памятников, поднимали вопрос о поднятии общего уровня образования художников, особенно их волновало

⁴⁰⁸ До конца XVII века Александра Невского изображали в монашеском одеянии - схиме .

⁴⁰⁹ Колузаков С.В. Указ. соч. С. 63,71.

незнание древнего искусства⁴¹⁰. Однако их отношение к современному церковному искусству подразумевало не копирование древности, не стилизации в духе Д. Стеллецкого и не исправление древних принципов живописи на академический лад в духе В. Васнецова. Выработанный авангардистами новый принцип «свободно трактованной традиционности» должен был работать и в церковных стенах. В русском церковном искусстве 1900-1917 гг. тенденции и эксперименты близкие новым принципам искусства уже осуществлялись. Их рассмотрению посвящен следующий раздел.

Раздел 2. Храмовое зодчество и проблемы декора храмов в России. Примеры храмовых росписей близкие эскизам Н. Гончаровой. 1900–1917

А. Бенуа о современном церковном искусстве в «Истории русской живописи XIX века». 1902

Упования Александра Бенуа осенью 1913 года о целых соборах, которые украсились бы сияющей, свободной живописью Наталии Гончаровой⁴¹¹, продолжают критические размышления автора о декорировании современных храмов в изданной им ранее «Истории русской живописи в XIX веке»⁴¹².

Двухтомное издание «Истории» появилось в 1902 г. К этому моменту в российском обществе уже утвердилось значение росписей князьВладимирского собора в Киеве в качестве эталона современного церковного искусства⁴¹³, а Виктор Васнецов и Михаил Нестеров после киевских работ активно участвовали в оформлении храмов Спаса на Крови в Петербурге, святого Георгия в Гусь Хрустальном, Александра Невского в Абастумани в Грузии и многих-многих других. С.Н. Булгаков в своих первых религиозно-философских

⁴¹⁰ «Москва о Съезде» // Против течения. 1911. 24 дек. С. 2. Цит. по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн.1. С. 378-379.

⁴¹¹ А.Н. Бенуа. Дневник художника // Речь. 1913. № 288. 21.10. С. 4. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн. 2. С. 40-41

⁴¹² А.Н. Бенуа. История русской живописи в XIX веке. СПб.: Знание, 1902.

⁴¹³ Росписи были завершены в 1896 г.

произведениях называет В.М. Васнецова русским Рафаэлем, религиозным метафизиком в живописи, образы которого отвечают «Чтениям о Богочеловечестве» Владимира Соловьева⁴¹⁴. Для митрополита Антония (Храповицкого) Васнецов – русский гений, а Владимирский собор – восьмое чудо света, в котором восстановлен и усовершенствован византийско-русский стиль. «Убеждение Васнецова о задачах церковной живописи сводится к тому, – писал митрополит Антоний, – чтобы искусство, сохраняя современную технику [то есть академическую школу], возвратилось всецело к заветам XVII века, когда русская народная жизнь достигла своего высшего расцвета, до которого нам пришлось и еще придется с усилием подниматься в области иконописания»⁴¹⁵.

Александр Бенуа, выстраивает свою «Историю русской живописи» в полемике с академизмом. Он активно перечит поклонникам нового изобразительного канона в церковном искусстве. Его неприятие академического стиля, даже в таком стилизованном васнецовском виде, сказывается в передаче впечатлений от знаменитых росписей. Не стесняясь резких выражений, он пишет о чувстве разочарования от царственной помпы и блеска, о «якобы вдумчивости и поэтичности», которые «того же пошиба, той же породы, как помпа и поэзия болонцев ... и всевозможных эпигонов прерафаэлитизма»⁴¹⁶. Две страницы своей книги он посвящает подробному уничижительному описанию отдельных персонажей и всей композиции

⁴¹⁴Булгаков С.Н. Васнецов, Достоевский, Вл. Соловьев, Толстой: параллели // Литературное дело. СПб.: 1902. С. 119-139.

С.Н. Булгаков «Две встречи 1898-1924». // Русская мысль. – 1923–1924 – № 9-10.

Особое отношение молодого Булгакова к религиозной живописи Васнецова и его поиски «русского Рафаэля» связаны с личным потрясением от «Сикстинской мадонны», описанным через много лет в статье «Две встречи». В той же статье философ отмечает, что в то время его осведомленность в искусстве была «совершенно ничтожна».

⁴¹⁵Митрополит Антоний (Храповицкий). Берегите народные сокровища. О Васнецове и Нестерове. «Новое время». Сербия. 1925 // Молитва русской души. Духовное наследие русского зарубежья. М.: Сретенский монастырь. 2006. <https://proza.ru/2021/05/28/104> (дата обращения 03.12.2021)

⁴¹⁶А.Н. Бенуа. История русской живописи в XIX веке. М.: Республика, 1999. С. 200.

ансамбля храма, отмечая миловидность, кокетливость, «эффектно уставившиеся пустоватые громадные» или «глаза, «испуганность болезненных созданий», «ординарную красоту», «жеманный трепет» и так далее⁴¹⁷. По его мнению тщательное изучение Васнецовым мозаик Софии Киевской, исследование итальянских примитивов и византийских миниатюр в библиотеках под руководством Адриана Прахова не дало должного результата. «В своей религиозной живописи Васнецов, – по мнению Бенуа, – ... остался ловким мастером-импровизатором и иллюстратором, не брезгующим пикантным шиком, остроумным подчеркиванием и театральной подстроенностью». К тому же увлечение Прахова и Васнецова древними византийцами никак не разделялось среди сторонников Бенуа в 1902 году. Византизм для мирискусников начала 1900-х годов не был стилем, был архаичным, упрощенным, грубым протоискусством, к тому же дискредитированным модным символизмом, неомистицизмом, а также официальным неовизантизмом в архитектуре.

Церковные росписи Нестерова по мнению знаменитого критика «ничем по сладости и искусственности не отличаются от фальшивых созданий Васнецова»⁴¹⁸. Нежелание Михаила Нестерова после выхода «Истории» расписывать храмы, как вспоминал сам художник, во многом было связано с резкой критикой Александра Бенуа⁴¹⁹.

Сам Бенуа утопически жаждет в росписях церковных стен свободы и новизны, равных библейским эскизам Александра Иванова, и не находит их нигде в современных церковных декорациях. Причем ивановские акварельные эскизы воспринимаются им как самостоятельные произведения, как гениальная художественно-пластическая идея, не реализованная художником на стенах. Не случайно он эскизами назовет религиозные полиптихи Гончаровой в

⁴¹⁷Бенуа А.Н. Указ. соч. С. 201

⁴¹⁸Бенуа А.Н. Указ. соч. С. 202.

⁴¹⁹Дурылин С.Н. Собрание сочинений в 3 томах. М.: Журнал Москва, 2014. Т. 3. С. 139

восторженном отклике на ее выставку тринадцатого года. И в эскизах Иванова, и в полиптихах Гончаровой Александру Бенуа видится надежда на будущее идеальное воплощение соборной фрески.

В главе, посвященной росписям Владимирского собора, автор «Истории русской живописи» так определяет миссию церковных художественных работ и объясняет строгость своих оценок: «Миссия русского искусства, как отражение русской духовной жизни, заключается в том, чтобы выразить в образах свое русское отношение к Тайне, свое понимание Тайны. Миссия эта огромна и священна. Потому-то ждем мы с такой жадностью от русской живописи первого слова в этой, как раз столь близкой для художества области, и потому-то дороги для нас даже сбивчивые поиски и недоговоренные, но правдивые речи Иванова. Однако потому же, сознавая всю огромность и священность задачи, мы должны относиться ко всему, что появляется нового в этой области, безусловно строго и ... безжалостно ...»⁴²⁰.

Зависимость внутреннего украшения храмов от «академически зачерствелых архитекторов»⁴²¹, а также от разных комиссий и комитетов объясняет для Александра Бенуа невозможность рождения современной истинно религиозной живописи на стенах русских церквей.

«Покамест художник не будет единственным распорядителем церковной живописи, – провозглашает Александр Бенуа, – покамест его вдохновение будет стеснено не только церковными традициями (что, впрочем, и не устранимо), но и застылыми требованиями школы [то есть Академизма], до тех пор нечего и думать, чтобы даже колоссальное дарование породило что-либо действительно великое»⁴²².

Иконы и фрески Врубеля в киевской Кирилловской церкви, дополняющие роспись двенадцатого века, – единственный храмовый опыт к

⁴²⁰Бенуа А.Н. Указ. соч. С. 196.

⁴²¹Бенуа А.Н. Указ. соч. С. 197.

⁴²²Бенуа А.Н. Указ. соч. С. 196

1902 году, получивший благожелательную оценку в «Истории русской живописи». Бенуа описывает работы Врубеля как «дивные, по своей сжатой, эмалевой живописи, ... рядом с которыми васнецовские кажутся поверхностными иллюстрациями»⁴²³. Кирилловские фрески Врубеля по его мнению – изумительно ловкие и тонкие «пастичко византийских фресок»⁴²⁴. Узоры и орнаменты во Владимирском соборе, единственное что было там поручено Врубелю, характеризуются критиком тоже на противопоставлении с работами Васнецова. Он их называет «фантастическими разводами по стенам, плавными и музыкальными, как сновидения»; «переливающимися чарующими красками»; «наиболее свободным и художественным явлением во всем этом памятнике»⁴²⁵. Он отмечает прекрасную разностороннюю технику Врубеля, «сумевшего несравненно ближе Васнецова ... подойти к строгим византийцам»⁴²⁶ и подражающего свободно и непринужденно лучшим современным западным художникам, что важно для Бенуа⁴²⁷. Однако и во Врубеле он видит смущающее живописца стремление к grand art, но хотя бы не в «избитой, наивной академической редакции»⁴²⁸.

Никак в «Истории» не упоминаются эскизы Михаила Врубеля для сюжетных фресок Владимирского собора. Они слишком архаичные и слишком «авангардные» для А.Н. Бенуа, а для замысла А.В. Прахова – неприемлемые в его проекте собора. «Превосходные эскизы... но для них надо построить собор в совершенно особенном стиле», – констатировал Адриан Прахов при отрицательном решении комиссии об участии Врубеля в росписях.⁴²⁹ Однако

⁴²³Бенуа А.Н. Указ. соч. С. 403.

⁴²⁴Там же.

⁴²⁵Бенуа Указ. соч. С. 406.

⁴²⁶Там же.

⁴²⁷Там же.

⁴²⁸Бенуа Указ.соч. С. 403.

⁴²⁹Прахов Н.А. Михаил Александрович Врубель // Переписка. Воспоминания о художнике. Л.: Искусство, 1976. С. 187.

Гусакова В. О. Виктор Васнецов и религиозно-национальное направление в русской живописи конца XIX – начала XX века. СПб.: Аврора, 2008. С. 142.

именно эти эскизы повезут в Париж С. Дягилев и М. Ларионов в 1906 г. на выставку «Два века русской живописи». Впоследствии в русской культуре возник апокрифический рассказ С.Ю. Судейкина, что в Париже перед работами Врубеля на выставке часами простаивал Пабло Пикассо накануне своих собственных кубистических открытий⁴³⁰.

В 1902 году Бенуа связывал с талантом Врубеля надежды на будущее и писал о нем то, что потом, в 1913 году, повторит буквально, слово в слово, в статье, посвященной первой персональной выставке Наталии Гончаровой: что ныне мастер «далеко не представляет заключенного целого, вполне высказавшегося и выясневшегося художника»; напишет о необходимости успокоения, необходимости большей сосредоточенности, необходимости отказаться от эпатирования, о становлении самостоятельности в искусстве, и о принадлежности к самым отпадным явлениям современной русской школы⁴³¹.

Новые тенденции в развитии церковного искусства в связи с творчеством Гончаровой

Яркая выставочная деятельность Наталии Гончаровой как авангардного художника происходила в те годы, когда в Москве, в Санкт-Петербурге и в провинциальных российских городах велось интенсивное храмовое строительство. Как пишет Н.В. Бицадзе: «...на фоне активного храмоздательства, всегда отличавшего Москву, особенно выделяются два периода, когда город украсился большим количеством новых церквей – это вторая половина XVII в., и конец XIX – начало XX вв. (число новых храмов, не считая домовых, с конца 1890-х гг по 1917 год достигло 135)⁴³². После

⁴³⁰Этот рассказ С.Ю. Судейкина, впервые опубликованный в книге под редакцией Э.П. Гомберг-Вержбинской (Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Л., 1976. С. 295), сейчас многими считается апокрифическим.

⁴³¹Бенуа А.Н. Указ. соч. С. 409.

Бенуа А.Н. Дневник художника. // Речь. 1913. № 288. 21.10. С. 4. Цит. по Крусанов. А. В. Указ. соч. Т. I Кн. 2. С. 41.

⁴³²Бицадзе Н.В. Храмы неорусского стиля. Идеи, проблемы, заказчики. М.: Науч. мир, 2009. С. 50

обнародования указа «Об укреплении начал веротерпимости» в Москве было возведено 15 новых храмов старообрядцами. В Санкт-Петербурге за тот же период было построено еще больше – 179 храмов. То же самое происходит в провинции и на окраинах империи. Русский религиозный Ренессанс начала XX века проявлялся не только в творениях религиозных философов, но и в церковном строительстве.

В это время было очень много частных инициатив, множество церквей строилось на крупные индивидуальные пожертвования. Меценаты не только вкладывали свои средства, они желали активно участвовать в авторских решениях церковных проектов. Интерес к глубинной отечественной истории, «народной» допетровской Руси, опыт формирования национального самосознания, тема Востока и Запада, тема истоков национального характера – все это сказывается в архитектуре русского Модерна, который в церковном строительстве по большей части ориентирован на стилизацию разнообразных местных традиций.

Основными стилями строительства этого времени были неоклассицизм, эклектика, псевдорусский стиль, неовизантийский стиль, неорусский. Эта разнонаправленность архитектурной мысли, многослойность, свободное обращение со стилями и образцами прошлых эпох, в зависимости от воли создателя и заказчика, является одной из главных характеристик церковного модерна, что так созвучно «всёчеству» авангардистов.

«Принцип свободного копирования», провозглашенный Ларионовым, чрезвычайно близок храмовому строительству 1900–1917 гг. В общественных зданиях, в частных и доходных домах взятые за образец памятники не считывались так буквально, как в храмах Модерна. Самые яркими примерами принципа свободного копирования в церковном зодчестве этого времени являются: Успенская старообрядческая церковь (1906–1908) на Апухтинке в Москве, построенная по подобию Успенского храма московского Кремля; старообрядческая церковь Николая Чудотворца у Тверской заставы (1914)

строилась как подражание церкви Спаса на Нередице; при строительстве Никольского морского собора в Кронштадте (1903–1913) архитекторы взяли за образец Святую Софию Константинопольскую; церковь Спас на водах (1910–1911) в Петербурге копировала Дмитровский собор во Владимире.

Время работы Н.Гончаровой над религиозными композициями и время заказа на росписи в Кугурештах (1908–1917) – период нарастающего доминирования неорусского стиля в церковной архитектуре. В это время архитекторы свободно подражают зодчеству Псковско-Новгородскому XII–XIV вв, Владимиро-Суздальскому XII в., Ростовскому, Полоцкому, Северным деревянным храмам и Московскому Кремлю, что свидетельствует о сугубом интересе к древнейшему искусству. Даже такой признанный мастер неоклассицизма как И.А. Фомин в 1912 г. строит церковь в Мариоки в строгом псковском стиле XII в., но по современной технологии, с железобетонной конструкцией. В Москве, благодаря активному строительству старообрядцев, этот ориентир на дониконовские русские храмы был особенно заметен, что, конечно, видела Гончарова. На окраинах и в частных поместьях заказчиков, активно интересовавшихся современными тенденциями в искусстве, реализовывались наиболее смелые и неожиданные проекты.

С росписями дело обстояло сложнее. Если в архитектуре свободное копирование давало разнообразные варианты, а мастера скульптуры и прикладных ремесел (С.И. Вашков, Ф.Я. Мишуков)⁴³³ включались в подражательную программу неорусского или неовизантийского стилей достаточно свободно, то в храмовой монументальной живописи единственным новшеством по отношению к академической школе по прежнему оставался васнецовский стиль, ставший общепризнанным канонем с 1890-х гг. Под

⁴³³Ф.Я. Мишуков работал в церкви свт. Василия в Овруче, в Успенской церкви на Апухтинке. С.И. Вашков был художественным руководителем на фабрике церковной утвари Оловянишниковых, работал над утварью и отделкой интерьера Феодоровского собора и Феодоровского городка в Санкт-Петербурге, храма Красностокского монастыря, храма при царскосельской общине Красного Креста.

Васнецова расписывались и старые, и новые храмы, его «Богоматерь с Младенцем» писалась в абсидах алтарей, на стенах и даже на сводах⁴³⁴. Художники новых направлений допускались к росписям в исключительных случаях, и всегда под покровительством влиятельного заказчика или архитектора храма.

Подражания древней живописи, в отличие от архитектуры не были свободными интерпретациями. Реставраторы-иконописцы (Чириков, Тюлин и другие) изготавливали талантливые копии древних икон, а Михаил Нестеров для иконостаса Покровского храма Марфо-Мариинской обители создал стилизованные под XV век иконы. Расписывать же стены под фрески XII–XV веков решались очень редко. Древние фрески казались слишком архаичными.

Кризисное состояние Русской православной церкви в конце XIX – начале XX вв, взаимное недоверие образованного класса и церковной иерархии не давали возможности свободного обсуждения и гасили интерес к монументальной церковной живописи. Настенная церковная роспись выдавала более других искусств растерянность и нерешенность вопросов создания современного целостного литургического пространства. К тому же древних фресок практически не осталось к началу XX века, они частично существовали, но еще не были раскрыты и исследованы, а те, что были известны и расчищены реставраторами в девятнадцатом веке, тогда же были заново покрыты записями или прописывались (как, например, София Киевская, София Новгородская, Кирилловская церковь в Киеве и другие)⁴³⁵. Отдельные памятники были расчищены лишь фрагментарно, как фрески церкви св. Георгия Старой Ладogi. Большая же часть древних фресок была сбита и переписана еще в семнадцатом столетии после реформ патриарха Никона.

⁴³⁴ Примеры изображения васнецовского образа «Богоматерь с Младенцем» в росписях можно увидеть во многих храмах, незакрывавшихся в советское время. Например, в Москве: ц. Успения в Гончарах, ц. Пимена Великого в Новых Воротниках.

⁴³⁵ Врубель предлагал отказаться от прописывания фресок XII в. в Кирилловской церкви. См. Гусакова В. О. Указ. соч. С. 123

В 1910-е гг широко известны были только два древнейших ансамбля росписей: фрески 1199 г. в церкви Спаса Преображения на Нередице под Новгородом и фрески 1502 г. в Ферапонтово, написанные Дионисием с сыновьями. Оба памятника сохранились благодаря своей заброшенности и месторасположению в отдалении от больших городов. Они не поновлялись и не записывались со времени своего создания. Фрески Спаса на Нередице и фрески Ферапонтова монастыря были опубликованы в начале XX века и пользовались необычайной популярностью. На них ориентировались все, кто хотел добиться близости новых росписей к древнейшим образцам.

А.В. Щусев был первым архитектором, который решился на прямое подражание древности в росписях без улучшений в академическом стиле. Он приглашает к сотрудничеству художников нового поколения и нового мышления. Как пишет С. Колузаков: «Его понимание принципов стилизации довольно точно воплощено в творческом союзе с Н.К. Рерихом, Д.С. Стеллецким, К.С. Петровым-Водкиным, А.И. Савиновым, Е.Е. Лансере и, конечно, с Н.С. Гончаровой»⁴³⁶. В задачу архитектора не входило создание закрепленного стиля и определенной раз и навсегда художественной манеры. А.В. Щусев ищет прежде всего талант и разнообразие в молодом искусстве. Но были и другие архитекторы, решавшиеся на свободные стилизации на темы древнерусских и византийских фресок и обратившие особое внимание на новое поколение художников.

Новые росписи подобного рода отвечали тем принципам, которые сформулировали для себя Наталия Гончарова и Михаил Ларионов. Примеры авторского решения росписей храма будут рассмотрены далее.

*

**Росписи Казанской церкви в Саратове. 1902 г. К.С. Петров-Водкин,
П.В. Кузнецов, П.С. Уткин**

⁴³⁶Колузаков С.В. Указ. соч. С. 70

В 1902 году, когда вышла «История русской живописи в XIX веке», в Саратове произошло событие, ярко прозвучавшее в российском художественном мире и много раз впоследствии упоминавшееся художниками и историками искусства. Павел Кузнецов, Петр Уткин и Кузьма Петров-Водкин, три студента однокурсника МУЖВЗ родом из Саратова, заключили контракт на роспись саратовской Казанской церкви. (Илл. 12,13) Всем им было по 24 года. Они уже участвовали в выставках «Мира искусства», сотрудничали с журналами «Золотое Руно» и «Искусство», активно общались с В. Брюсовым, Андреем Белым и другими поэтами-символистами⁴³⁷.

Казанская церковь, одна из старейших в Саратове, стояла на углу Гостиной площади – самой древней исторической части города у набережной Волги. Она была построена в XVIII веке на месте прежней деревянной церкви и неоднократно перестраивалась в XIX веке. На Гостиной площади и рядом на набережной проходили большие городские ярмарки, поэтому в храме всегда было много людей⁴³⁸.

Единственным оставшимся документом о росписях являются воспоминания К. С. Петрова-Водкина небольшая глава его автобиографической повести «Пространство Эвклида». Художник писал книгу в 1928-1930 годах: тональность описания церковной работы скорректирована в соответствии с требованием советского времени, подробностей о росписях совсем мало, глава называется оправдательно: «Дань времени»⁴³⁹. Однако эти четыре страницы дают возможность хоть как-то увидеть ситуацию и выделить некоторые моменты.

К. С. Петров-Водкин не выписывает в книге подробностей заказа: выступил ли кто-то инициатором приглашения трех студентов Московского

⁴³⁷Петров-Водкин К.С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л.: Искусство, 1982. С. 428.

⁴³⁸Максимов. Е.К. Саратов, которого нет. Путеводитель. Выпуск 1. Саратов. 2011. Максимов Е.К., Сафронов Ю.А. Старый Саратов на фотографиях и открытках. Саратов. 2004.

⁴³⁹Петров-Водкин К.С. Указ.соч. С. 427-431.

училища живописи для росписей церкви, или это был удачно найденный самими художниками заказ для подработки во время пребывания в Саратове на летних каникулах. «Не могу понять, – удивляется художник, – откуда у провинциального подрядчика-иконописца нашлась смелость поручить нам эту работу, подрывавшую нашей конкуренцией экономику местных иконников»⁴⁴⁰.

Три молодых художника, следуя рассуждениям Александра Бенуа в «Истории русской живописи», выставили исключительно строгие условия своей работы: «никто не вмешивался в работу до ее окончания..., ни настоятель, ни староста не имели права входа в церковь в рабочие ... часы»⁴⁴¹. Описывая процесс работы, Петров-Водкин, сам удивляется собственной «смелости приступа к стене»: «минуя и прочный, установленный эскиз и картон для перевода рисунка на стену»⁴⁴². Не было никаких предварительных комиссий и согласований.

Работы велись в летней части храма в центральном четверике, где по замыслу художников располагались три композиции. На западной стене - «Нагорная проповедь» (писал К.С. Петров-Водкин), на южной - «Хождение по водам» (писал П. Уткин), на северной – «Христос и грешница» (писал П.В. Кузнецов). О росписях алтарной части ничего не говорится. На парусах барабана Петров-Водкин писал евангелистов. Упоминает автор книги о Саваофе в куполе храма, написанном Кузнецовым, и о написанном им самим образе Богоматери над южным входом. Художников во время росписей часто навещал В. Борисов-Мусатов и поддерживал их рвение, особенной его симпатией пользовалась композиция Павла Кузнецова.

Судить о росписях можно лишь по описаниям К.С. Петрова-Водкина. Художники называли совместную работу – церковка-лаборатория, хотели уйти от распространенного в среде росписчиков подражания «модернизированному

⁴⁴⁰Петров-Водкин К.С. Указ. соч. С. 427.

⁴⁴¹Петров-Водкин К.С. Указ. соч. С. 430-434

⁴⁴²Там же.

византизму» васнецовских росписей, от «расширенных глаз церковных персонажей и лилий в орнаментах»⁴⁴³. Ставший модным в эпоху модерна лилово-зелено-коричневый колорит их не удовлетворяет. Все точно в соответствии с критикой васнецовского и нестеровского стиля А. Бенуа. Выписывать «действительность исторической Иудеи» в духе В. Поленова художники тоже не хотели. Они попытались провести свою «новую живописную линию»⁴⁴⁴.

Петров-Водкин называет главные композиции «картинами». Описания их таковы: перламутровые тона, «все в картине не настоящее, как бы выхваченное из сна, с его неясностями и со щемливым желанием спящего досмотреть, дознать видение, лиц не видно, фигуры характеризовались лишь цветом и общими массами»⁴⁴⁵. Все это станет вскоре к 1907 году характерными чертами живописи голуборозовцев, но еще не сформулировано самими художниками как творческое кредо.

Неготовность города воспринять столь странные нововведения в старинном и почитаемом горожанами храме была очевидна. Будь этот храм подальше от городской набережной и торговых площадей, возможно, у росписей была бы совсем иная судьба.

И как на выставках с участием авангардных религиозных работ действия цензуры зависели от конкретных личностей, так и в скандале над работой художников решающим оказалось слово правящего архиепископа. В самый разгар скандала по поводу росписей на Саратовскую кафедру был назначен Ермоген (Долганёв) (1858–1918) – один из самых активных и неоднозначных епископов РПЦ в начале XX века⁴⁴⁶. Он был известен своей миссионерской и

⁴⁴³Петров-Водкин К.С. Указ. соч. С. 427.

⁴⁴⁴Там же.

⁴⁴⁵Там же.

⁴⁴⁶Игумен Дамаскин (Орловский). Епископ Гермоген (Долганев). М.: Кучково поле, 2010.

Мраморнов А.И. Ермоген (Долганёв) // ПЭ. Т. XVIII. М., 2008. С. 656.

Мраморнов А. И. Церковная и общественно-политическая деятельность епископа Гермогена (Долганёва, 1858—1918). Саратов: «Научная книга», 2006.

благотворительной деятельностью, пользовался популярностью в Поволжье, и в то же время его знали как человека жесткого административного характера, не принимавшего инакомыслия и современных актуальных вопросов, обсуждавшихся в церковной среде. Во второй половине девятисотых годов он устраивал публичные обличения целого ряда писателей и театральных деятелей, добивался изъятия и запрещения их произведений, отлучения от церкви авторов. При этом, как отмечают современники «его публичные выступления были предельно резкими и зачастую нарушали положения российского законодательства»⁴⁴⁷.

Именно епископ Ермоген, принявший саратовскую епархию в марте 1903 года, направляет дело художников, расписывавших Казанскую церковь, в суд. Заступничество В.Э. Борисова-Мусатова и поднятая им в московских газетах кампания в защиту новых росписей не помогли. Фрески были сбиты. Не сохранились (или их и не было) фотографии работ.

Контракт по решению суда был нарушен, роспись уничтожена – «содрана до штукатурки местными иконниками». «Так бесславно закончился наш поход на рутину зрительных восприятий низовых масс Поволжья», – написал К.С. Петров-Водкин⁴⁴⁸. Однако в восприятии современников эта роспись осталась, как опыт, пусть и отвергнутый, нового художественного мышления на церковных стенах.

К.С. Петров-Водкин на этом не завершил свои церковные работы. В 1904 году он исполнил майоликовое панно для часовни клиники Вердена в Санкт-Петербурге, где, несмотря на привычный для русской иконографии образ Богоматери Казанской, видна ориентация на западные образцы. Стилистически образ Петрова-Водкина – великолепный образец церковного искусства Модерна со всеми элементами стиля: текущие гибкие линии, холодные мягкие

⁴⁴⁷ Православная энциклопедия XVIII. <http://www.pravenc.ru/text/190195.html>

⁴⁴⁸ Петров-Водкин К.С. Указ. соч. С.434. В советское время Казанская церковь была закрыта и разрушена.

«акварельные цвета», печальная меланхолия во взорах, использование древнерусских мотивов (цветочные узоры нимба, одежд и фона, древний шрифт надписаний).

В 1910 году Петров-Водкин принял участие в росписях ц. свт. Василия в Овруче по приглашению А.В. Щусева и расписал башню храма. В ее куполе он изобразил композицию Всевидящее око, ниже две композиции «Каин и Авель приносят жертву» и «Каин убивает Авеля». Все три композиции взаимосвязаны назидательным смыслом. Стиль росписей Петрова-Водкина, здесь близок модерну, переиначенному в сторону примитивизма: сказываются впечатления от Матисса, лубков и фресок двенадцатого века (на фрески XII века ориентированы росписи основного пространства храма, о чем пойдет речь ниже). Художник в письмах своей жене писал так: «Работа очень интересная... мне впервые предоставляется прекрасный случай свободно творить в области красоты линий и цветов, единственное, что меня направляет, это стиль XII века. Что вполне совпадает с моим вкусом»⁴⁴⁹.

Известны работы Петрова-Водкина в Никольском Морском соборе (1913) и церкви св. Троицы в Сумах(1911–1915), где художник смело сочетает принципы древнерусской живописи, искусства раннего Ренессанса и стиля Модерн. (Илл. 14-17)

*

Церковь Святого Духа. Флёново Смоленской губернии. Н.К. Рерих, С.В. Малютин, М.К. Тенишева. 1905–1914

В 1905 году завершилось строительство церкви во Флёново под Смоленском. (Илл.18) Хутор Флёново принадлежал княгине Марии Клавдиевне Тенишевой, и церковь на территории сельскохозяйственной школы для крестьянских детей была задумана княгиней в неорусском стиле. Ее идея постройки храма продолжала идею абрамцевской васнецовской церкви в

⁴⁴⁹ Петров-Водкин К.С. Письма, статьи, выступления, документы. М.: Советский художник, 1991. С. 135

частном владении, где заказчик, архитектор и художник могут в полноте выразить собственные представления о храме, не связанные общественным мнением или замечаниями цензора.

То же самое и в эти же годы происходило в Бёхово Тульской губернии, где строится храм по чертежам В. Д. Поленова, недалеко от его усадьбы. Та же ситуация повторится в 1915 году в имении Евгении Богдан-Апостолопуло в Кугурештах, куда будет приглашена работать Наталия Гончарова.

Церковь во Флёново была построена по проекту художника С.В. Малютина и археолога-фотографа И.Ф. Барцевского. Сама Тенишева принимала деятельное участие в замысле и постройке церкви. Она задумала храм, в котором соединялись бы разновременные элементы древнерусского зодчества: ряды килевидных закомар и шатер, луковичная главка с подобием северного деревянного лемеха. Все эти элементы были стилизованы, утрированы и создавали характерный облик храма стиля модерн, который по мнению Н.К. Рериха, напоминал древнерусский храм, пирамиду и индийскую пагоду. В 1908 году М.К. Тенишева обратилась с просьбой к Н.К. Рериху расписать церковь. **(Илл. 19).**

В 1911 году, как раз в то время, когда на выставках стали появляться религиозные композиции Наталии Гончаровой, Рерих расписал алтарь во Флёново большой фреской «Матерь Мира». Храм по воле заказчицы и художника переименовывается из Преображенского в храм Святого Духа, что по их мнению должно было не только отвечать евангельскому событию Пятидесятницы – Сошествия Святого Духа, но и иметь более масштабный, вселенский всерелигиозный образ. Фреска не сохранилась, но сохранилась черно-белая фотография росписи, на которой хорошо видна необычная иконография образа, собранная из древнерусских миниатюр, индуистских барельефов и итальянских икон сиенской школы XIII–XIV веков. **(Илл. 20)**

Над входом с внешней стороны западной стены был исполнен по эскизам Н.К. Рериха огромный мозаичный Спас Нерукотворный. Темно-коричневый

огромный архаический лик Спаса на светлом плато окружен многочисленными яркими ангелами, стилизованными облаками, древнерусской архитектурой. Гончаровский «Спас с виноградной лозой» 1911 года – темноликий, архаический – отдаленно напоминает работу Рериха. Источники для религиозных композиций у Рериха и Гончаровой были схожие – древнерусские и византийские миниатюры, старообрядческие «архаизированные» иллюстрации лицевых апокалипсисов, деревянная скульптура, мозаики и фрески. Рерих, увлеченный языческими истоками славянской культуры делает лик Спаса на своей мозаике идолообразным, пугающим, огромным, с застылостью во взгляде. В отличие от Гончаровой Рерих вводит объем в изображение: складки плата рельефны, графическими линиями показаны мышцы лика, как на иконах XVII века⁴⁵⁰.

Фленовский храм св. Духа не был освящен. По одной из версий духовенство отказалось освящать храм из-за алтарной фрески Рериха, по другой росписи не были завершены художником к началу первой мировой войны, и «дальнейшие планы замерли, чтобы уже более не довершиться», – писал художник⁴⁵¹.

*

Троицкий собор Свято–Успенской Почаевской лавры. А.В. Щусев, Н. К. Рерих. 1906–1912

Успенский монастырь в Почаеве был основан в XVI веке. Архиепископ Антоний (Храповицкий) с 1902 г. возглавлявший Волынскую кафедру, задумал постройку нового Троицкого собора на подобие Троицкого собора в Троице–Сергиевой лавре, желая придать монастырю, ранее принадлежавшему

⁴⁵⁰Кейпен-Вардиц Д.В. Указ.соч. С. 69-72.

Спас Нерукотворный во Флёново с некоторыми изменениями повторяет образ, исполненный ранее Рерихом на мозаике южного портала Троицкого собора Свято-Успенской Почаевской лавры.

⁴⁵¹Короткина Л.В. Работы Рериха с архитекторами А.В. Щусевым и В.А. Покровским. Эскизы к монументальным росписям и мозаикам // Музей. 1989. № 10. С. 158.

униатской церкви, православный облик⁴⁵². Он строился с 1906 по 1912 год архитектором А.В. Щусевым, который к этому времени был уже автором нескольких храмов и с 1901 г. состоял на службе в канцелярии оберпрокурора Святейшего Синода.

Стилистически новый собор должен был восполнить отсутствие архитектурных следов древней истории монастыря, поэтому архитектор активно использовал древние формы и детали Псковско-Новгородского и Московского зодчества. Кирпичная кладка уподобляется неровной, фактурной, каменной кладке, а вставленные каменные резные кресты, дыньки, кирпичные поребрики, смотрятся как намеренные цитаты древности на современной стилизованной постройке. К тому же Щусев воссоздал не просто облик как будто существовавшего древнего храма, но прибавил к нему как бы существовавшие более поздние пристройки. Архитектор имитировал жизнь храма в веках. Это было оригинальным нововведением Щусева в теории реставрации и неорусского стиля в архитектуре: позднейшие пристройки к древним памятникам осознаются им как исторический след, история бытования здания, которая интересна не меньше, чем изначальный образ. (Илл.21,22)

Мозаика с образом «Спаса Нерукотворного» над южным порталом выполнена Н.К. Рерихом⁴⁵³. Архитектор и художник приятельствовали еще со времен совместной учебы в Академии художеств. Образ, выполненный Рерихом, как и архитектура Щусева, намеренно архаичен, лик Спаса темный, у него крупные черты, огромные глаза. Так же как в религиозных композициях Гончаровой отсылки к древности перемешиваются с отсылками к иконам и прикладному искусству XVII, а то и XIX в.

*

⁴⁵² С XVII в. до 1833 года монастырь принадлежал униатской церкви.

⁴⁵³ На мозаики остальных порталов не хватило средств и пришлось обратиться к художнику П.И. Нерадовскому.

Марфо–Мариинская обитель. Покровский собор. М.В. Нестеров. А.В. Щусев. 1908–1913

Покровскую церковь Марфо–Мариинской обители в Москве предложила расписать М.В. Нестерову сама основательница общины великая княгиня Елизавета Федоровна. Переговоры происходили в 1907 году после большой персональной выставки Нестерова, он же посоветовал великой княгине пригласить архитектора А.В. Щусева. Художник решился на церковные работы после большого перерыва, но, помня наставления А.Бенуа, он поставил условие, что росписи им будут выполняться самостоятельно и не согласился с Щусевым, который мечтал в храме неорусского стиля повторить новгородские фрески Спаса на Нередице XII века или Успения на Волотовом поле XIV века⁴⁵⁴. Нестерову важнее создать авторский индивидуальный вариант церковной живописи и он отказался от стилизаций на тему архаики, так же как отказался от помпезности васнецовских росписей.

Абсолютное доверие и покровительство настоятельницы не совсем канонической, необычной для России общины обеспечило невмешательство в процесс работы и поддержку нетрадиционному решению декора. Стены храма в целом остались белыми, а фрески написаны отдельными вставками. Их Нестеров, так же как и Петров-Водкин в казанской церкви, называл «картинами». (Илл. 23,24)

Отсутствие перегруженности росписями в интерьере Покровской церкви, акварельная легкость колорита фресок, возможность дыхания самого архитектурного пространства, которое начинает «говорить» языком архитектурных ритмов и пауз, все это должно напоминать об идеальном синтезе архитектуры и живописи в древних храмах, что парадоксальным образом сочетается с рафинированной тонкостью живописи и не

⁴⁵⁴Нестеров М.В. О пережитом. 1862-1917. Воспоминания. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 398.

каноничностью картинных изображений. В иконостасе, наоборот, Нестеров испытывал себя как стилизатор, подражая новгородским иконам XVI века.

Росписи и орнаменты Нестерова, как считают исследователи, внесли стилистический разноречивый вклад в архитектуру Щусева⁴⁵⁵. И хотя настоятельница обители, любительница и почитательница творчества Нестерова и Васнецова, оценила весь ансамбль храма очень высоко, первые критики писали о чувстве противоречия между архитектурой церкви и живописью⁴⁵⁶.

Работы Нестерова в Покровском храме начались в 1908 году, когда Наталия Гончарова только-только приступала к религиозным композициям. А сняли леса и освятили храм в 1913 году, триумфальном для Гончаровой и древнерусской иконописи, все претензии критиков к грубости и архаичности древнерусского искусства и примитивистской живописи Гончаровой были разрешены и сняты. Освящение обители было заметным событием в художественной и церковной жизни Москвы, однако сам Нестеров в поздних воспоминаниях напишет, что после Марфо–Мариинской обители заказы на церковные работы уже не брал, так как еще заканчивая росписи, «все более и более приходил к убеждению, что стены храмов мне не подвластны»⁴⁵⁷, что свидетельствует более о перемене общественного вкуса, нежели о возможностях художника, до этого расписавшего множество храмов.

Действительно, за одно лишь десятилетие с 1902 года призывы А. Бенуа, открытие древнерусского искусства, заново выстроенные храмы старообрядцев, бурно обсуждавшиеся выставки авангардистов, их попытки писать религиозные композиции – все это значительно изменило ожидания в обществе от новой церковной живописи.

⁴⁵⁵ Кейпен-Вардиц Д.В. Указ. соч. С. 85

⁴⁵⁶ Владимиров В. Новое истинно художественное в русском церковном искусстве (новый храм Марфо-Мариинской обители в Москве) // Душеполезное чтение. 1912. № 6. С. 2.

⁴⁵⁷ Нестеров М.В. Указ. соч. С. 419.

*

Никольский Морской собор в Кронштадте. В.А. Косяков. М.М. Васильев, К.С. Петров-Водкин, А. П. Блазнов, М. Р. Пец-Блазнова, Ф.М. Вахрушев, Д.М. Болотов. 1906–1913

Никольский Морской собор, построенный в 1906–1912 гг. в Кронштадте по проекту В.А. Косякова в неовизантийском стиле, стал самым большим морским собором и последним крупным церковным сооружением Российской империи⁴⁵⁸. Памятник осознавался современниками как значительное событие в культурной жизни и национальной архитектуре уже при торжественной закладке его в 1903 году. В процессе работы и во время освящения храма были сделаны многочисленные фотографии его внешнего вида, интерьера и росписей. По окончании строительства вышло множество печатных изданий, в том числе брошюра самого В.А. Косякова с подробным описанием архитектурного проекта⁴⁵⁹. (Илл. 25,26)

Архитектура храма повторяет Святую Софию Константинопольскую и даже превосходит ее по размерам. Применявшиеся в строительстве многочисленные технические новации, подробно описаны автором проекта.

В декоре храма, как пишут в своем совместном исследовании А.В. Гамлицкий и А.А. Бурганов, «соединение различных стилей и эпох ... открывало путь к обращению к стилистике Модерна»⁴⁶⁰. По образцу старинных храмов в украшении применялись разные виды искусства: росписи, мозаики, литье, терракотовые рельефы, камень ценных пород, витражи, майолика. Были приглашены уже известные в церковном искусстве художники начала века: Ф.Р. Райлян⁴⁶¹ (автор эскизов для мозаик), М.М. Васильев⁴⁶². Был приглашен

⁴⁵⁸Кириченко Е.И. Архитектор Василий Косяков. М: БуксМарт, 2016.

⁴⁵⁹Косяков В.А. Морской собор в Кронштадте. 1903–1913. СПб.: тип. Якорь, 1913.

⁴⁶⁰Гамлицкий А.В., Бурганов А.А. Росписи Кронштадтского Морского собора во имя святителя Николая чудотворца 1913 года. Авторы, программа, стиль // Императорская Академия художеств в культуре Нового времени. Достижения, образование, личности. СПб.: БуксМарт. 2016. С. 63.

⁴⁶¹ О творчестве Ф.Р. Райляна см. Гусакова В. О. Указ. соч. С. 168-183.

К.С. Петров-Водкин. В связи с финансовыми трудностями работы по оформлению проводились в последний год, спешно, и были приглашены помощники, которые внесли свою лепту в стилистические особенности монументальной живописи собора. Недавно обнаруженные А.А. Бургановым документы свидетельствуют об участии в работах помимо названных художников А.П. Блазнова, его жены М.Р. Пец-Блазновой, Ф.М. Вахрушева и иконописца Д.М. Болотова. Все эти художники, кроме К.С. Петрова-Водкина, начинали с васнецовского стиля, но «впоследствии обратились к более непосредственной переработке византийского и древнерусского художественного наследия»⁴⁶³. Исследователи росписей собора пишут о художниках так: «Еще до своего появления в Кронштадте перечисленные мастера заслужили высокую оценку крупнейших зодчих, благодаря чему прочно заняли место в числе живописцев, которым доверялись престижные заказы. Воссоздание древних памятников, утверждение православия и репрезентация национального художественного наследия на стратегических рубежах и за пределами Российской империи занимало важнейшее место в культурной и политической концепции и поддерживалось государством. Воздвижение Кронштадтского морского собора являлось мощной акцией в русле этой политики и требовало проверенных и опытных исполнителей»⁴⁶⁴.

Известно, что изначально проект подразумевал росписи в смешанном стиле: академическом с васнецовским, как было принято в неовизантийских

⁴⁶²Эволюция М.М. Васильева от васнецовского стиля к более аутентичной переработке древнерусского и византийского наследия описана в статье А.В. Гамлицкого и А.А. Бурганова.

⁴⁶³Гамлицкий А.В., Бурганов А.А. Росписи Кронштадтского Морского собора во имя святителя Николая чудотворца 1913 года. Авторы, программа, стиль // Императорская Академия художеств в культуре Нового времени. Достижения, образование, личности. СПб.: БуксМарт. 2016. С. 67.

⁴⁶⁴Там же.

храмах рубежа веков⁴⁶⁵. Однако в ходе работ проект этот не получил высочайшего одобрения и был переиначен по неизвестным обстоятельствам⁴⁶⁶.

Реставрация росписей 2011 года после удаления штукатурки и красочных слоев второй половины XX века принесла по мнению исследователей сенсационные результаты⁴⁶⁷. Во внутреннем интерьере храма, архитектурно четко связанном со Священным прототипом – Софией Константинопольской, сюжетная и орнаментальная живопись выполнена темперой по сухой штукатурке, алтарные композиции написаны с имитацией фактуры мозаики. Идея разделения зон живописи по технике в едином пространстве храма почерпнута, как пишут исследователи, из убранства Софии Киевской, как и многие архитектурно-композиционные решения росписей, например, древний образ Благовещения: Архангел Гавриил и Богоматерь на двух алтарных столпах. (Илл.27-29).

Стилистические же и иконографические отсылки росписи предельно разнообразны. Такого не было ни в одном храме ни до, ни после Никольского Морского собора. Это и современный васнецовский опыт, и ориентир на крупные византийские и древнерусские монументальные ансамбли, доступные к 1913 году. Древние протографы соседствуют с более поздними и с самыми современными источниками. Византийские соборы Сан-Марко и Палатинская капелла, Рождественский собор в Монреале, мозаики Равенны, мозаики Михайловского собора в Киеве, образы Боттичелли, Дж. Беллини, фрески церкви Спаса Преображения на Нередице, святого Георгия Старой Ладogi, росписи папертей и алтарей ярославских и ростовских храмов семнадцатого столетия, западноевропейские гравюры позднего Средневековья, князь Владимирский собор, расписанный Васнецовым, монументальные циклы Пюви де Шаванна, графические орнаментальные стилизации и образы ангелов и

⁴⁶⁵ Гамлицкий А.В., Бурганов А.А. Указ. соч. С. 68.

⁴⁶⁶ Там же.

⁴⁶⁷ Храм был закрыт в советское время и использовался как клуб моряков.

херувимов наподобие немецкого модерна (югендстиля). В композициях «История Адама и Евы» центрального купола Гамлицкий и Бурганов отмечают необычайную смелость, уплощенность пространства, четкую графическую локальность цветowych пятен, напряженную линейность и динамизм – все столь похожее на новую французскую живопись А. Матисса и П. Гогена⁴⁶⁸.
(Илл.30,31)

Авторы исследования росписей собора утверждают, что «живописная декорация Кронштадтского Морского собора является крупнейшим явлением отечественного монументального искусства рубежа XIX–XX столетий ... В росписи Кронштадтского собора, – пишут они, – соединились, казалось бы, несочетаемые художественные принципы: традиции древнего византийского и русского искусства, мотивы европейского романского Средневековья и раннего Возрождения, достижения западноевропейского стиля модерн и даже модернизма, получивших в России блестящее самобытное развитие. Кронштадтский Морской собор зафиксировал важнейший этап в разработке национального стиля в архитектуре и изобразительном искусстве России, которая продолжалась на протяжении всего XIX столетия и была насильственно прервана в 1917 году»⁴⁶⁹.

Если же говорить авангардным языком, росписи Собора, освященные в июне 1913 года, продемонстрировали те самые принципы «всёчества» и «свободного копирования», которые в том же году утверждают в своих манифестах М. Ларионов и Н. Гончарова. Вот почему у тех, кто на официальном уровне защищал религиозные композиции Гончаровой от нападков на выставках были основания утверждать, что «в действительности никакой канонической неправильности в ликах святых на картинах нет»⁴⁷⁰, и

⁴⁶⁸Гамлицкий А.В., Бурганов А.А. Указ. соч. С. 68.

⁴⁶⁹Там же. С. 81.

⁴⁷⁰<Б.п.> Удаление картин с выставки // Вечерние известия. 1914. № 425. 19.03. С. 3.

Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн. 2. С. 364.

что в них «нет никакого кощунства, но даже усматриваются все признаки соответствующего стиля»⁴⁷¹.

Дебаты по поводу религиозной живописи на персональной выставке Гончаровой в Санкт-Петербурге происходили в марте 1914 года через несколько месяцев после освящения Никольского морского собора в Кронштадте.

*

Церковь свт. Василия в Овруче. А.В. Щусев. К. С. Петров-Водкин. А.П. Блазнов, М. Р. Пец-Блазнова, Н. А. Тырса, Н. В. Лермонтова. 1907–1910

Новые тенденции лучше всех чувствовал А.В. Щусев. Не получив согласия М.В. Нестерова на копирование древних росписей в Покровском храме в Москве, он осуществил желанный проект в Житомирском уезде Волынской губернии.

В 1907–1910 годах А.В. Щусев восстановил, фактически заново выстроил, Васильевскую церковь конца XII века в Овруче⁴⁷². Реконструкция велась по оригинальной для того времени строго научной методике, с сохранением руинированных остатков церкви, с изготовлением кирпича по технологии древней плинфы⁴⁷³. Тябла иконостаса, двери, замки и петли, паникадила храма – все было изготовлено по эскизам А.В. Щусева. В 1909–1910 гг. реконструированный храм был расписан художником А.П. Блазновым по образцу фресок XII века Спас Нередицы, современного древнему храму в Овруче. Над росписями лестничных башен работал К. С. Петров-Водкин, для

⁴⁷¹ <Объявление> Петербургский курьер. 1914. № 62. 23.03. С.1. Цит по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн. 2. С. 365

⁴⁷² Храм святителя Василия великого. 1190 г. Архитектор Петр Милонег.

Кейпен-Вардиц Д.В. Указ. соч. С. 64-69.

⁴⁷³ Памятники архитектуры в дореволюционной России. Очерки истории архитектурной реставрации. Под общей редакцией А.С. Щенкова. М.: ТЕРРА-Кн. Клуб (ТРКК), 2002. С. 413-416.

которого данная работа под руководством Щусева определила особый интерес художника к переосмыслению древнерусского искусства⁴⁷⁴. Из Спаса на Нередице в Овруч перевезли иконостас конца XV в.⁴⁷⁵. (Илл.32).

На освящение храма в Овруч приезжал император Николай II в сопровождении митрополита Антония (Храповицкого), который был инициатором постройки храма и отвечал за ведение реставрационных работ перед Синодом⁴⁷⁶. Митрополит Антоний был одним из самых просвещенных и в то же время один из самых консервативных иерархов русской церкви, восторженно писавший о религиозную живописи Васнецова. Росписи церкви святителя Василия в Овруче не вызывали восторга у епископа. Ещё в процессе работы, архитектору было высказано много нареканий и недовольства стилем живописи⁴⁷⁷, однако храм был торжественно освящен и переделывать ничего не пришлось.

Особый интерес в росписях этого храма представляет не столько работа молодого К.С. Петрова-Водкина (на его фрески в башне чаще обращают внимание историки искусства), сколько попытка А.П. Блазнова, художника академического толка, повторить древнейшие фрески по собственным копиям и эскизам-копиям А.В. Щусева, ради которых он вместе с архитектором ездил в Великий Новгород. В росписях принимали участие помощники А.П. Блазнова:

⁴⁷⁴Грибоносова-Гребнева Е.В. Творчество Петрова-Водкина и «метафизическая» живопись // Искусствознание. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1999. № 2. С. 372-401.

Тарасенко О.А. Значение овручских росписей в творческом самоопределении К.С.Петрова-Водкина // Панорама искусств. 1982. №5 С. 217-221

Адашкина Н.Л. «Право человека быть божественным...»: место и значение религиозных мотивов в творчестве К.Петрова-Водкина // Библия в культуре и искусстве. М.: Гос. Музей изобраз. искусств им. А.С. Пушкина, 1996. С. 143-157.

⁴⁷⁵В храме Спас на Нередице при реставрации иконостас XV века заменили на алтарную преграду, более соответствующую времени постройки храма (XII в.). Почему такую же алтарную преграду не сделали в Васильевской церкви в Овруче не известно.

⁴⁷⁶Кейпен-Вардиц Д.В. Указ. соч. С. 64-69.

⁴⁷⁷Нечаев А.М. «Воспоминания архитектора о работе с А.В. Щусевым и В.А. Щуко 1908-1925 гг». 1957 г. РГАЛИ Ф. № 2465, оп. №1, ед.хр. 835.

его жена М. Р. Пец-Блазнава, Н.А. Тырса и ученица Льва Бакста Надежда Лермонтова⁴⁷⁸.

Фрески Васильевской церкви поразительны на фоне всех предшествующих и современных им церковных работ. Они буквально повторяют архаику XII века. Копируют расположение сюжетов регистрами, экспрессивные силуэты фигур и экспрессивную выразительность жестов, тяжеловесность фигур, яркость локальных заливок цветом и яркий сине-голубой цвет фона. В то же время многие сцены даны с оригинальными интерпретациями как по части сюжета, так и по части композиции, то есть в Васильевской церкви буквально соблюдается ларионовский принцип свободного и откровенного копирования.

Фрески так же как и в оригинальном храме покрывают все стены, и идеально вписаны в архитектурное пространство. Но, как это часто бывает с копированием, присутствует в них некоторая художественная вялость, нарочитая грубоватость и нарочитая экспрессия по сравнению с оригиналом⁴⁷⁹. Тем более, что церковь в Овруче значительно больше по размеру Нередицкого храма и копийные росписи пришлось «растягивать» на больший объем. Церковь задумывалась не как самостоятельный художественный объект, а как произведение искусства реконструкции. Как пишут А.В. Гамлицкий и А.А. Бурганов: «Росписи Блазнава в Овручской церкви представляются весьма симптоматичным явлением не только в церковной живописи, но и в отечественном искусстве в целом»⁴⁸⁰. (Илл. 33-38).

Это был прецедент в новой церковной живописи, намеренно созданный Щусевым. Он был осуществлен на окраине страны, что во многом уберегло его

⁴⁷⁸Полный список художников сообщен автору исследователем С.В. Колузаковым.

⁴⁷⁹Фрески Спаса на Нередице хоть и не записывались после XII в., но к XX веку были уже столь покрыты копотью и пылью, что смотрелись намного грубее и экспрессивнее, чем в изначальном виде. После расчистки фресок в XX веке специалисты описывают живопись Нередицы как сложное полихромное письмо фресок «с многослойными высветлениями по оливковому санкирю с розовыми тенями поражающее своей живописной объемностью» // Сарабьянов В.Д. Смирнова Э.С. Указ. соч. С. 153-156

⁴⁸⁰Гамлицкий А.В., Бурганов А.А. Указ. соч. С. 62-81.

от лишних пересудов и негативных обсуждений, более того – опыт получил официальный статус и официальное признание. В архитектурной реставрации 1900–1917 годов строители обращали особое внимание на «нюансы» древних памятников – неправильности и неровности стен, наросты времени (пристройки, позднейшие обмазки, штукатурки и т.д.)⁴⁸¹, и в древних фресках начинают цениться их экспрессия и яркость, наивность и «неправильность» по отношению к академической «правильности» и тонкости письма. Поиски А.В. Щусева второй половины 1900-х – начала 1910-х годов очень близки поискам Гончаровой и Ларионова в примитивизме.

*

Собранные в один ряд несколько памятников церковной архитектуры 1900–1910-х годов и их оформление позволяют говорить о том, что приглашение Наталии Гончаровой расписывать храм вписывается в ту линию развития храмовых росписей, которая уже существовала к 1914 году. Эта линия не была доминирующей. Большинство церквей и соборов оформлялось по прежнему в академическом и васнецовском стиле. Все храмы, о которых шла речь выше, были построены на окраинах империи, в небольших городах или в частных имениях. Самый большой из них – Кронштадтский собор не считался столичным храмом, что позволило архитектору оформить его, экспериментируя с новыми темами и стилями в церковном искусстве. Успех выставок Наталии Гончаровой, совпавший с грандиозным успехом выставки древнерусского искусства в Москве, давал повод увидеть намечающийся новый синтез современного искусства с древнерусским и византийским без умаления художественных особенностей древности и без ухода в копирование. Поэтому, когда А.В. Щусев, будучи на службе в канцелярии обер-прокурора Святейшего Синода, предлагает Наталии Гончаровой быть художником в храме Троицы в Кугурештах, это не только выражение его поддержки художнице в связи со

⁴⁸¹Памятники архитектуры в дореволюционной России. Очерки истории архитектурной реставрации. М.: ТЕРРА-Кн. Клуб (ТРКК), 2002. С. 406.

скандальной попыткой обер-прокурора В.К. Саблера снять ее религиозные работы с выставки, как пишет С. Колузаков⁴⁸². Предложение Щусева Гончаровой выражает его уверенность в том, что намечающийся путь церковного искусства, новый синтез современности и древности – самый интересный и самый актуальный, а значит, в нем должны участвовать самые яркие и талантливые художники, имеющие склонность к религиозной теме.

Насколько актуальны и болезненны были вопросы принятия нового искусства в русской церкви этого времени свидетельствуют сохранившиеся документы выступлений на Поместном соборе Православной российской церкви 1917–1918 гг. В речах выступающих не упоминается прямо имя Наталии Гончаровой, но явственно описывается именно ее опыт религиозных композиций.

Поместный Собор Православной Российской Церкви о развитии церковного искусства и живописи авангардистов

28 августа 1917 года в Успенском соборе Московского Кремля открылся Поместный собор Православной Российской Церкви, который закончил свою работу 20 сентября 1918 года в совершенно новых исторических условиях советской власти⁴⁸³. Подготовка к Собору, первому с конца XVII века, велась с начала 1900-х гг. Многие вопросы современной жизни церкви, годами готовившиеся к собору, приходилось переиначивать прямо на заседаниях, в связи со стремительно меняющейся общественно-политической ситуацией. Это были вопросы реорганизации высшего церковного управления, вопросы правового положения церкви в государстве, о современной епархиальной и приходской жизни, об устройстве единоверческих приходов, о монастырях и

⁴⁸²Колузаков С.В. Указ. соч. С. 69

⁴⁸³За время Собора убиты: митрополит Владимир (Богоявленский) и свящ Петр Скипетров при реквизиции Александро-Невской лавры. Расстреляна императорская семья. Проходят кровопролитные бои в Москве, Петербурге, Киеве и других городах, на которые члены Собора отвечают призывами к миру, крестными ходами, активными проповедями.

монашестве, об участии женщин в церковных служениях, о богослужении, об охране церковных памятников, о церковном искусстве. Одним из последних было определение Собора августа 1918 года «Об охране церковных святынь от кощунственного захвата и поругания»⁴⁸⁴. Полное научно-академическое издание материалов Собора начинает публиковаться только сейчас, через сто лет после его проведения, с 2011 года.

Трагедия, разворачивающаяся в обществе во время проведения Собора, не давала возможности участникам заседаний подробно обсуждать насущные вопросы реформирования церковной жизни, особенно такие «мирные» как вопросы о богослужении и церковном искусстве. Однако в сохранившихся материалах собора хорошо видны основные итоги первых двух десятилетий XX в. и наметившиеся тенденции, или скорее даже проблемы развития храмового искусства.

Обсуждением вопросов, связанных с церковным искусством, занимался Подотдел «О храме, церковной архитектуре и охране памятников старины». Протоколы заседаний и список членов подотдела не сохранились, однако в архивах найдены и опубликованы тексты докладов, проектов и переписка участников обсуждений⁴⁸⁵. Председательствовал в этом Подотделе епископ Черниговский Прокопий (Титов), а делопроизводителем был один из ведущих исследователей древнерусского искусства В.Т. Георгиевский. В качестве экспертов были приглашены наиболее авторитетные в церкви художники, архитекторы, например, В.М. Васнецов и А.В. Щусев, и представители археологического общества, под эгидой которого устраивалась в 1913 году Московская выставка древней иконописи.

На основании сохранившихся материалов можно судить о том, что самым актуальным вопросом, в связи с революционной ситуацией, стала охрана

⁴⁸⁴История религий в России. М.: Изд. РАГС, 2002. С. 28.

⁴⁸⁵Документы Священного Собора Православной Российской Церкви. Т. XV. Книга 1. М.: Изд-во Новоспасского монастыря, 2020. С. 49-61.

памятников. Однако, вопрос о сохранении старины был поставлен участниками Собора как давно назревшая проблема самой церкви. Членами Собора констатируется элементарная безграмотность в культуре большинства настоятелей, многолетнее и даже вековое варварское отношение к художественным памятникам церковного искусства. (Это то, о чем так ярко говорила Наталия Гончарова в декабре 1911 года в своем интервью к Всероссийскому съезду художников)⁴⁸⁶. Падение русской иконописи со времен Петра I отмечается во всех докладах, то есть к 1917 году идея о высоком достоинстве церковного искусства допетровского времени приобрела уже характер устоявшейся идеологемы, общепризнанного клише. Председатель Подотдела епископ Прокопий говорит об иконописи, брошенной в течение двух веков на произвол и Церковью, и государством, и превращенной в кустарное производство⁴⁸⁷. В его докладе упоминается «Вневедомственный Комитет попечительства о русской иконописи 1901 г., организованный вне Церкви и без тесного единения с высшей церковной властью», который «не встретил внимания в церкви среди священнослужителей, многие меры оказались бездейственными»⁴⁸⁸. Говорится в докладе о необходимости создания высшей школы иконописания и епархиальных учебно-производственных школ и мастерских. Осуществляющееся в нынешней ситуации законодательное изъятие старинных памятников у Церкви епископ Прокопий видит как следствие небрежения Церковью своим наследием. В этом же докладе цитируется письмо к Собору Союза деятелей искусства, в котором объясняются причины отчуждения церковного имущества, представляющего культурную ценность. Представителем Союза деятелей искусства на Соборе выступил А.В. Щусев.

⁴⁸⁶Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1, кн. 1. С.378-379.

⁴⁸⁷Документы Священного Собора Православной Российской Церкви. Указ. соч. С. 49-61. С. 1021-1030.

⁴⁸⁸Там же.

О Комитете попечительства о русской иконописи см. Шевеленко И.Д. «Модернизм как архаизм». М.: Новое лит. обозрение, 2017. С. 264-279.

На Соборе предлагается создать Патриаршую палату по церковному искусству и древностям. Московское Археологическое общество представляет Проект по охране памятников церковной старины, в котором настаивает на сохранении Церковью права владения. Первым пунктом в проекте означается: «Все памятники церковной старины являются неотделимой собственностью Православной Русской Церкви и, как национальное достояние всего православного русского народа, охраняются всей мощью государственной власти»⁴⁸⁹.

На заседаниях так же зачитывается обращение Д.К. Тренева, председателя «Общества любителей иконописи и религиозной живописи» о помощи иконописным школам Мстеры и Владимирской губернии, сохранившим традиции ремесла с XVII века. Предлагается к принятию Устав Комитета русской иконописи⁴⁹⁰.

В напряженной исторической обстановке, в которой проходили заседания Собора, невозможно было развернуто обсуждать специальные проблемы стилистики иконописания и церковной архитектуры, однако мнения по поводу стиля всё же прозвучали. Священник Н.М. Сироткин представляет обзор русского церковного искусства и делает заключение, «что только решительный возврат к национальным началам может возродить и облагородить русское иконописное творчество и предохранить от нежелательного уклонения в сторону модернизма и других крайних течений, совершенно чуждых православному духу»⁴⁹¹. Избрание Патриарха на Соборе являло собою зримое возвращение к древним традициям православной церкви и добавляло особое напряжение в рассуждениях о возврате к национальным началам в церковном искусстве.

⁴⁸⁹Документы Священного Собора Православной Российской Церкви. Указ. соч. С. 1013-1014

⁴⁹⁰Документы Священного Собора Православной Российской Церкви. Указ. соч. С. 114-118.

⁴⁹¹Документы Священного Собора Православной Российской Церкви. Указ. соч. С. 1038-1044.

Самый обстоятельный доклад о развитии церковного искусства от древности к современности представил В.М. Васнецов. Его волнует проблема синтеза искусств в современном храме: архитектура вкупе с росписями, иконами, утварью, облачениями. Его волнует мировоззрение современного художника, работающего в церкви – «религиозного или хотя бы равнодушного к религии»⁴⁹². Нет ни слова в его докладе о том как воспринимается современным человеком церковное пространство, понятны ли сюжеты росписей, богословский смысл и символика в живописи, облачениях, утвари, понимают ли стоящие в храме символику жестов и всех действий священника во время богослужения. В.М. Васнецов твердо стоит на охранительно-консервативных национальных традиционных позициях в церковном искусстве, при этом отношение к древней живописи у него не изменилось с 1880-х годов, со времен Владимирского собора в Киеве. Он по прежнему считает, что опираться следует на более совершенное, более духовно возвышенное византийско-греческое искусство, на лучшие образцы древнерусского искусства, родившегося от византийского, и одновременно использовать лучшие церковные достижения в целом не духовного, по мнению В.М. Васнецова, западного искусства Ренессанса, как то «Сикстинская мадонна» Рафаэля, «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи и «Моисей» или росписи Сикстинской капеллы Микеланджело⁴⁹³.

В этом смешанном синтезе, в строгом следовании древним канонам и одновременно в исправлении «нелепостей» и «несуразностей» пропорций и перспективы древней иконописи он по прежнему видит будущее церковного искусства: «... желательно, чтобы, по возможности, избегались или исправлялись некоторые явные несообразности и наивности, допущенные у древних иконописцев, отчасти по их неведению, частью и намеренно, как то: чечевицеобразные зрачки глаз или лицо, изображенное в одну сторону, а нос —

⁴⁹²Документы Священного Собора Православной Российской Церкви. С. 1044-1062.

⁴⁹³Там же.

в другую..., слишком удлиненные или короткие фигуры, палкообразные тощие формы аскетов и т. д., а также и некоторые детские наивности и абсурды древней иконописной перспективы, иногда весьма мешающие художественному впечатлению образа»⁴⁹⁴. Васнецов считает странным стремление художников прямо копировать древнюю живопись без внесения поправок соответственно «истинной и художественной красоте»⁴⁹⁵.

Но более всего он негодует на опыты авангардных художников. И, несомненно, основной мишенью его критики являются религиозные композиции Гончаровой: «В стремлениях наших восстановить начала подлинной церковной иконописи появилось одно смущающее обстоятельство, созданное именно нашим временем. Древняя иконопись привлекла к себе внимание и наших художников-модернистов, так называемых декадентов всех наименований и подразделений. Их, конечно, и главным образом привлекают именно детская примитивность, иногда и несообразность и искажения рисунка и форм древних иконописцев, наивных иногда по неведению, а иногда и по бездарности, — были бездарности ведь, конечно, и в старину. Наивности эти и несообразности, простительные древнему художнику нашему, новаторы-футуристы возводят в идеал (находя, вероятно, какое-то сходство с своими Матиссами и Пикассо), их-то и копируют с еще большим искажением, и доводят до полного неопишуемого безобразия. На их выставках встречались их попытки сочинять образа, и получалось нечто совершенно кошунственное и несуразное... Не дай Бог, если эти господа проникнут в наш храм во имя «свободного» творчества!»⁴⁹⁶

Можно было бы испугаться столь авторитетного мнения, но А.В. Щусев его уже не боялся и уже несколько лет как приглашал к участию в своих церковных проектах самых новых и современных художников, в том числе

⁴⁹⁴Документы Священного Собора Православной Российской Церкви. С. 1044-1062.

⁴⁹⁵Там же.

⁴⁹⁶Там же.

Наталию Гончарову. Так как не сохранились протоколы заседаний, неизвестно были ли прения после доклада Васнецова. Наивность и несообразность времени самого В.М. Васнецова сказывается в двух последующих докладах Собору, первый из которых посвящен отрицанию печатных фабричных иконописных образов, второй – отрицанию использования электрического освещения в храмах⁴⁹⁷.

*

Возможности участия нового искусства в оформлении храмов Русской Православной Церкви до сих пор обсуждаются, и в начале XXI века остаются камнем преткновения, споров и разделений. Возможно, эти споры были бы уже пройденным этапом, если бы не насильственная остановка поступательного развития жизни и Церкви, и русского авангардного искусства при советской власти. То, что казалось детской наивностью и абсурдом Васнецову в древней живописи, стало достоянием XX века.

В 1920-е годы и в последующее время реставраторы и художники на территории СССР, насколько позволяли исторические обстоятельства, открывали, расчищали, изучали и внимательно копировали древнее искусство. На основе копирования писали иконы и расписывали храмы, когда это было возможно. Так работала с двадцатых годов самая известная из русских иконописцев советского времени монахиня Иулиания (Соколова М.Н.), создавшая в 1950-е годы новую иконографию «Собор русских святых» и организовавшая в 1976 году реставрационно-иконописную мастерскую при Троице–Сергиевой лавре⁴⁹⁸. Никто не исправлял на классический лад обратную перспективу и иконные пропорции фигур и ликов.

Для самой Наталии Сергеевны заказ на росписи был очень важен. К рассуждениям об иконах и фресках она вновь и вновь обращается, живя во

⁴⁹⁷Документы Священного Собора Православной Российской Церкви. С. 1063.

⁴⁹⁸Иулиания (М.Н. Соколова). Труд иконописца. Сергиев Посад: Св.-Троиц. Сергиева лавра, 1998.

Франции, а в среде русской эмиграции появляется несколько художников, продолжающих тенденции, заданные ее религиозными композициями 1910-х годов. О размышлениях Н. Гончаровой об иконописи и о близких ее стилю художниках в Париже первой половины XX века и пойдет речь далее.

Раздел 3. Гончарова во Франции. Размышления об иконе. Эскизы к росписям часовни. 1920-е – 1962

С.П. Дягилев представляет Наталию Гончарову Европе как театрального художника «Русских сезонов». Он обращается к ней в 1914 году с предложением участвовать в постановке «Золотого петушка». Так определилась ее дальнейшая судьба знаменитого театрального художника XX века. Однако в своих французских дневниках и записях 1920–1930-х годов Н. Гончарова не раз размышляет об иконах, и иконописцах. Это не богословие иконы и не размышления о смысле творчества, это очень простые личные записи живописца. В одной подобной записи Гончарова отмечает:

«Русские иконописцы вдохновляются ... методом, который весьма тяготеет к большой абстрактности, резко выраженной, которая характеризуется применением схем (канонов?) или форм, уже найденных и приведенных к определенному стилю, с помощью которого выражается мистический или абстрактный характер вещей. Условные формы подчеркиваются с помощью уже найденного строя, графических комбинаций, малейших изменений колорита, но какое великое откровение открывается через нюансы цвета и изысканность графических форм, великое откровение мистических и религиозных состояний, которые испытываешь, стоя перед иконами – особые состояния, вызываемые каждым мастером»⁴⁹⁹.

Гончарову интересует форма, стилевые различия и общности греко-византийской и русской иконописи, сходство и разность местных художественных школ Древней Руси. Но есть и запись о том, как готовится

⁴⁹⁹ОР ГТГ. Ф. 180. Ед.хр. 71. Рукопись. Фр. язык. (перевод И. Волковой)

художник к храмовой работе: *«Иконописец принимается за работу только после того как попустится и получит благословение у архиерея; иконы должен писать благоговейный человек. Здесь ничего не остается от язычества, от искушения человеческими чарами. И потому начинаешь верить в существование иной жизни»*⁵⁰⁰.

В письме 1930 г. к Михаилу Ларионову после посещения одной из выставок в Тюильри она признается: *»Мне все же ближе иконы и другие вещи, которые им сродни»*⁵⁰¹. А в другом от 1927 г. из Кемперле в Бретани она рассказывает о церкви, где есть образ Жанны Д'Арк с ангелом, *«которого мог бы написать»*⁵⁰².

Она пишет в дневниках о смерти, о душе. Размышляет о распятии и воскресении, не называя Христа по имени. Это почти стихотворные строки.

Смертию смерть поправ.

Вот тело твое мертвое

Тяжко висит на кресте

Отекшее.

Все измученное исколотое

жалами огромных ос.

Видение полное ужаса, тлена

Дальше разложение ...

С волнением гляжу души книгу.

С ужасом и любовью.

Мало знаем о теле, о душе еще меньше. ...

И все же мертвое тело влечет

⁵⁰⁰Там же.

⁵⁰¹ОР ГТГ. Ф. 180. Ед.хр. 600

⁵⁰²ОР ГТГ. Ф. 180. Ед.хр. 594.

Влечет образ разрушения и смерти.

Почему в произведениях искусства всегда так безошибочно влечет погребальный звон, но нет какого бы то ни было намека на бледного червя.

Влечет так, что безошибочно вызывает крик души – это прекрасно, это говорит о самом главном.

Совершенно верно – это говорит об освобождении души, вечного, неограниченного в пространстве и времени, не умирающего от ограниченного предельного и с самого своего появления в пространстве и времени обреченного на исчезновение – это крик предведения победы и освобождения⁵⁰³.

Этой настрой в 1929 году почувствовала М.И. Цветаева, которая в своем эссе «Наталия Гончарова», постоянно вводит христианские и библейские мотивы в описания художницы и ее мастерской: «стена крестов – деревянные кресты подрамников ее картин», «Стихия творчества день седьмой», внешний вид Гончаровой как настоятельницы монастыря, ее «тишина, всегда отдающая громами». Цветаева подробно записывает детские воспоминания Гончаровой о молитвах няни и об игрушечной детской молельне, придуманной из ящика-фильтра. Цветаева и Гончарова обсуждают тему апокалипсиса в циклах 1910-х годов «Жатва» и «Сбор винограда». Цветаева поражается великанскостью творчества Гончаровой, соответствием ее характера монументальному искусству и вспоминает высказывание одного из журналистов про гончаровских «Испанок»: «Это не женщины – это соборы!»⁵⁰⁴.

И, все таки, размышлений на религиозные темы, размышлений о церковном искусстве в парижском архиве Наталии Гончаровой не очень много. Во Франции она работала над постановками балетов, она иллюстрировала книги, писала, как и раньше, много пейзажей и натюрмортов, писала испанок в разных стилях, участвовала в выставках, иногда оформляла интерьеры,

⁵⁰³ ОР ГТГ Ф. 180. Ед.хр. 15.

⁵⁰⁴ Наталия Гончарова. Михаил Ларионов. Воспоминания современников. Указ. соч. С. 6-39.

изготавливала декоративные ширмы, исполняла эскизы тканей и костюмов для домов моды, но главное – театр, балеты. Деловую, административную часть балетных заказов брал на себя, как правило, Михаил Ларионов, а между театральными проектами, чтобы прокормиться он занимался атрибуцией русских икон. Г.Г. Поспелов связывает великолепную подборку книг по древнерусскому искусству в библиотеке Ларионова и Гончаровой с этими подработками⁵⁰⁵. Однако можно предположить иное. Михаилу Ларионову, и особенно Наталии Гончаровой, требовалось присутствие в доме-мастерской того, что давало импульс их искусству изначала, того, что они ощущали главным основанием живописи XX века – народные лубки и гравюры, древние иконы, фрески и церковное прикладное искусство в репродукциях. Поэтому Михаил Ларионов в Париже заново собирает коллекцию лубков, взамен оставшейся в Москве и собирает прекрасную библиотеку по древнерусскому и византийскому искусству, интересуется новыми и старыми изданиями и просит друзей присылать их ему из России⁵⁰⁶.

*

В биографии Наталии Гончаровой периода эмиграции есть два загадочных эпизода на тему религиозного искусства, которые воссоздаются по отрывочным сведениям в документах и по воспоминаниям о художниках.

Первый эпизод относится к 1929 году. Наталия Гончарова, согласно документам из ее архива, в этом году работала над обложкой для издания «Русские иконы»⁵⁰⁷, для какого не ясно. К этому времени относится сборник статей Н.П. Кондакова «Русская икона» в 4-х томах, изданный в Праге (1928–1933) в память о великом исследователе-иконографе. Четырехтомник подготовило знаменитое пражское объединение ученых (Seminarium Kondakovianum), прославившихся трудами в области византийской и русской

⁵⁰⁵Поспелов Г.Г. История «Русского балета», реальная и фантастическая в рисунках, мемуарах и фотографиях из архива М. Ларионова. М.: Интерроса, 2009. С. 14.

⁵⁰⁶Серова Г.Ю. Переписка Л.Ф. Жегина с М.Ф. Ларионовым Указ. соч. С. 203-213.

⁵⁰⁷Наталия Гончарова. Между Востоком и Западом. Указ. соч. С. 406.

истории, искусства и археологии. Был ли действительно заказ Наталии Гончаровой от семинариума Кондакова – неизвестно, как неизвестны и эскизы Гончаровой для обложки упомянутой книги, но стоит упомянуть о том, что члены пражского семинариума тесно сотрудничали с русскими учеными и художниками в Париже⁵⁰⁸. Все четыре тома «Русской иконы» изданы без рисунка на обложках.

Второй эпизод касается воспоминаний друзей и учеников о частном заказе художнице на росписи часовни. Заказчиком был Леонардо Бенатов, художник и друг Михаила Ларионова и Наталии Гончаровой, его имение «La Chapelle Saint-Lubin», по имени часовни святого Любена XII в., находилось в небольшом старинном городке Шеврёз близ Парижа. (Илл.39)

Гончарова получила этот заказ в конце 1950-х⁵⁰⁹, работала над эскизами незадолго перед своей смертью в октябре 1962 года: «За две недели до кончины художница говорила Л. Бенатову, – пишет А.Г. Луканова, – что готова, как только ей станет лучше – приступить к росписи часовни в Шеврёзе»⁵¹⁰. В конце сентября Гончарову навестила ее ученица Александра Прегель, которая позже вспоминала: «Она сидела на кухне, и перед ней лежала открытая книга с репродукциями Фра Анджелико. “Видишь, я все смотрю на его картины, и многое становится понятным, то есть становится понятен путь, по которому надо идти, чтобы приблизиться к такому совершенству. Пойми меня правильно, путь не в «подражании», а в исправлении своего. А как далеко по нему пройти и где окажется предел, это уже зависит от возможностей каждого художника. Идти по этому пути и не сбиваться с него – вот самое главное”»⁵¹¹.

⁵⁰⁸Вздорнов Г.И. Общество «Икона» в Париже. в 2 т. М.; Париж: Прогресс-Традиция, 2002. Том 1. С. 11-13.

⁵⁰⁹Наталия Гончарова. Между Востоком и Западом. Указ. соч. С. 414.

⁵¹⁰Луканова А.Г. Наталия Гончарова. 1881–1962. М.: Искусство XXI век. 2017. С. 501.

⁵¹¹Прегель А. Незабываемое прошлое. Публикация Ю.Гаухман. (Воспоминания о Н.С.Гончаровой (с 1912 г.) // Наше наследие. – 2001– №57. С. 128
Луканова А.Г. Наталия Гончарова. Указ. соч. С. 501.

Возможно, к заказу для часовни в Шеврёз относятся восемь эскизов, находящиеся в частном собрании и прошедшие экспертизу Третьяковской галереи, они датируются концом 1950–х - началом 1960-х годов. (Илл.40-43).

На четырех эскизах изображены по два ангела. Они парят в воздухе и держат в пеленах орудия страстей Христовых (гвозди и бич, трость, терновый венец, копие) и пронзенное сердце Христа, созерцаемое одним из ангелов. Эскизы исполнены гуашью на бумаге. Стиль их отличается от религиозных композиций Гончаровой 1910-х годов, он ближе к позднему стилю ее живописи, к тем работам, где чувствуется увлеченность Гончаровой ренессансными фресками и неожиданно проступают черты модерна, например, картине «Испанки. Процессия» (нач. 1930-х. ГТГ). (Илл. 44)

Своими вытянутыми пропорциями, выразительными плавными линиями больших крыльев, женственностью обликов, чуть вычурными движениями эти ангелы напоминают религиозные сюжеты конца XIX – начала XX века: церковные эскизы М.В. Нестерова 1900-х годов или работы, близкие прерафаэлитам («Ангел играющий на флейте», 1891, «Невеста Ливана», 1891, и другие работы Берн Джонса). (Илл. 45-47).

Непосредственными же образцами решений Гончаровой для церковных росписей часовни близ Парижа могло послужить оформление знаменитого храма на Монмартре Сакре-Кёр (Базилика Пресвятого Сердца), построенного по проекту Абади и украшенного мозаиками, витражами и скульптурами по эскизам Люка Оливье Меерсона в 1912–1922 году. Строительство храма было завершено в год первого приезда Гончаровой в Париж (1914). В интерьере храма в парусах под барабаном купола размещены скульптурные изображения ангелов, которые держат завернутые в пелены орудия страстей Христовых. На престоле базилики стоит знаменитый Остенсорий (Монстранция) с двумя золотыми ангелами, держащими в высоко поднятых руках сосуд для гостии (Святых Даров). Жесты рук, дугообразные абрисы крыльев, женственные прически и лики, обнаженные ступни ангелов, драпировки, орудия страстей в

пеленах – все в эскизах Гончаровой близко стилистически и иконографически этим скульптурным изображениям, хоть и не повторяет их буквально. (Илл. 48-51).

Еще четыре эскиза изображают херувимов и символы евангелистов. (Илл. 52-55) Натуралистичность изображения звериных и человекоподобных ликов, гнутые формы, в которые замкнута масса крыльев, орнаментальность их оперения и всей композиции в целом, подчеркнутая изысканность рисунка свидетельствует о позднем исполнении этих эскизов Гончаровой и о стремлении соблюсти в них не столько авангардные или примитивистские принципы, сколько о желании художницы вписаться в стиль модерна конца XIX – начала XX века. Эти эскизы напоминают символы евангелистов в росписях Нестерова в Абастумани (1901–1903). Возможно, стиль будущих росписей был задан заказчиком Л. Бенатовым. (Илл.56-58)

Желание Наталии Гончаровой в поздние годы жизни опереться на опыт Модерна в церковном искусстве, есть результат несостоявшихся росписей храма в Кугурештах. В конце 1950-х экспериментировать с авангардными примитивистскими формами в росписях было уже не актуально, однако была глубокая личная потребность в монументальной религиозной живописи и опыт общения с католическим искусством Франции.

*

Обобщая разговор об эскизах Наталии Гончаровой к храмовым росписям, можно сказать следующее. Предложение А.В. Щусева в 1914 году расписать храм Троицы в Кугурештах было для художницы исполнением тех задач, которые авангардисты выдвигали в своих манифестах. Монументальное искусство должно было развивать и совершенствовать заявленные принципы: принцип «всёчества», принцип свободного копирования, принцип свободно трактованной традиционности; основным иконографическим и стилистическим ориентиром должно было быть русско-византийское древнее искусство. Можно только сожалеть, что исторические обстоятельства не дали возможности

состояться подобным заказам и эта линия церковного искусства в России на долгие годы прекратила свое существование. Наталия Гончарова продолжала размышлять об иконописи в 1920-е годы и далее до конца своей жизни; мечтала о росписях в храмах и создала свои поздние эскизы в стилистике Модерна, которые не противоречат ее живописи этого времени.

Меж тем церковное искусство в бедных условиях русской эмиграции в Париже развивалось достаточно интенсивно. Именно здесь живописные решения религиозных композиций Наталии Гончаровой десятых годов и заявленные авангардистами принципы неожиданно получили продолжение у художников-иконописцев нового поколения.

Раздел 4. Церковное искусство русской эмиграции в связи с творчеством Гончаровой

«Парижская школа иконописи» – узко конфессиональное понятие в отличие от условного обозначения «Парижская школа живописи», которое относится к интернациональному сообществу художников, работавших в Париже с 1900 по 1960-е годы. Традиционным православным искусством занимались в Париже художники и ученые – эмигранты из России. Многие из них вошли в Общество «Икона», которое образовалось летом 1927 года. Инициатором его создания был известный меценат, банкир и промышленник В.П. Рябушинский, представитель известного московского старообрядческого семейства, родной брат собирателя икон Степана Рябушинского и издателя «Золотого Руна» Николая Рябушинского. «Он стал первым Председателем Общества. – как пишет А.В. Толстой в энциклопедии «Художники русской эмиграции», – Учредителями «Иконы» выступили историки и критики искусства Павел Муратов и Сергей Маковский; коллекционер, художник и меценат Сергей Щербатов; писатель Борис Зайцев; бывший дипломат Григорий

Трубецкой, художники Иван Билибин и Дмитрий»⁵¹². Исследователи, коллекционеры, иконописцы устраивали выставки, лекции и научные семинары при посредничестве Свято–Сергиевского подворья в Париже и Богословского института, организованного при подворье выдающимся религиозным философом о. Сергием Булгаковым. В этих семинарах участвовали члены пражского академического семинариума по византийскому и русскому искусству памяти Н.П. Кондакова А. Грабар и Н. Окунев.

Г.И. Вздорнов, перечисляя всех деятелей Общества, пишет о том, «что такого внушительного творческого состава не знало, кажется, ни одно другое деловое Общество Русского Зарубежья: за одним-единственным исключением – «Русских сезонов» С.П. Дягилева»⁵¹³. Но если дягилевские «Русские сезоны», в которых участвовала Наталия Гончарова, представляли русское искусство как экзотическую, совершенно особую, но часть современной мировой культуры, то общество «Икона» ставило своей основной целью сохранение традиционной древнерусской иконы и старого русского быта. Изучение древних образцов, их стилистических особенностей и технического исполнения, копирование и стилизации под тот или иной древний образец становятся главным принципом создания икон и церковного декора в храмах русского Зарубежья.

В Советском союзе реставрационное копирование было единственно возможным методом изучения художниками древнерусского и вообще религиозного искусства в условиях атеистической идеологии. В эмиграции тщательное копирование отражало идею сбережения древней художественной и духовной традиции. Помноженные на ностальгию и особую ответственность перед будущими поколениями, которые должны были вернуть традицию на Родину, эти идеи часто сковывали творческие поиски. Однако важно заметить, что иконы и храмы, расписанные в 1920–1930-е годы для православных русских за рубежом, обращены именно к древней иконографии и технике. Идеи

⁵¹²Толстой А.В. Художники русской эмиграции. М.: Искусство-XXI век, 2005 С. 17

⁵¹³Вздорнов Г.И. Общество «Икона» Указ. соч. Т.1. С. 11.

Васнецова о внесении поправок соответственно «истинной и художественной [академической] красоте» остались в дореволюционном времени.

В Обществе «Икона», как пишет Г.И. Вздорнов, «существовало два подразделения: историко-теоретическая часть его деятельности направлялась Советом Общества, а производственная – руководителями артели», в которую входили иконописцы, резчики, архитекторы, золотошвейки. «Наиболее активно и плодотворно работавшими иконописцами ... были, – продолжает Г.И. Вздорнов, – Д.И. Стеллецкий, кн. Е.С. Львова, А.А. Бенуа, Г.В. Морозов, Ю.Н. Рейтлингер, о. Григорий Круг, П.М. Софронов, П.А. Федоров. Почти все они обучались иконописанию в эмиграции»⁵¹⁴, что означало особую роль в обучении печатных репродукций. Русские иконы можно было увидеть лишь в альбомах старого и нового времени. У художников не было денег для активных поездок в Грецию или Италию, для изучения византийских памятников. Знаменитые мозаики Константинополя начали расчищать лишь в 30-е годы, когда все русские, которые вынуждены были бежать туда из России по морю, уже покинули город. Поэтому открытки, фотографии, альбомы, научные искусствоведческие издания играли исключительную роль в создании новых произведений. Это было характерно не только для художников парижского общества «Икона», но и для многих других, кто с обществом никак не был связан. Новые иконы и росписи, копийного характера, создавались в Чехии, Болгарии, Латвии, Финляндии, в Королевстве сербов, хорватов и словенцев. Например, на холме Опленец (Сербия) в 1920–1930-е годы был создан монументальный ансамбль фресок и мозаик мавзолея Карагеоргиевичей, собравший много русских художников-иконописцев из разных стран. Ансамбль фресок и мозаик храма-усыпальницы разрабатывался на основе копий росписей из шестидесяти храмов Сербии⁵¹⁵. (Илл.59)

⁵¹⁴Вздорнов Г.И. Указ. соч. С. 11.

⁵¹⁵Там же. С. 20.

В общем потоке копийных работ в русской православной иконописи 1920–1950-х выделяются работы несколько художников, которые особым образом подходят к копированию. Их интересует не просто тщательное повторение древних схем и техник, они говорят о свободном копировании, догматические задачи в церковном произведении по их мнению должны сочетаться со свободной живописностью. Не случайно три художника, о которых далее пойдет речь, были так или иначе связаны с Наталией Гончаровой и Михаилом Ларионовым.

*

Монахиня Мария (Е.Ю. Кузьмина-Караваева/Скобцова. 1891–1845) – одна из самых радикальных фигур в русской довоенной эмиграции Парижа. Богослов, поэт, историк-агиограф, художник, основатель социального служения «Православное дело», друг философов Н.А. Бердяева и священника Сергия Булгакова, В.В. Зеньковского, историка Г.П. Федотова, в юности она дружила с Александром Блоком. Совершил ее постриг и поддерживал все ее начинания митрополит Евлогий (Георгиевский), который на Соборе 1917–1918 отвечал за подотдел церковного искусства. Труды матери Марии ныне издаются и активно изучаются⁵¹⁶, а сама она в 2004 году канонизирована Константинопольским патриархатом. Не просто писать о ней искусствоведческие тексты, поскольку мать Мария не была только художником и не получила художественного образования⁵¹⁷. Но она обладала совершенно уникальным даром: в своей непрофессиональной поэзии, непрофессиональном богословии, или рисунках, иконах, в шитых образах она собирала все свои наблюдения и впечатления будь то художественные, философские,

⁵¹⁶Кузьмина-Караваева Е.Ю. (Мать Мария). Равнина русская. Стихотворения и поэмы. Пьесы-мистерии. Художественная и автобиографическая проза. Письма. СПб.: Искусство-СПб, 2001;

Кузьмина-Караваева Е.Ю. (Мать Мария). Жатва Духа: религиозно-философские сочинения СПб.: Искусство-СПб, 2004; Мать Мария (Скобцова). Встречи с Блоком: воспоминания, проза, письма и записные книжки. Париж: YMCA-press, Москва: Русский путь, 2012.

⁵¹⁷Мать Мария не получила профессионального художественного образования. Её имени нет в энциклопедическом издании Толстого А.В. Художники русской эмиграции. Указ. соч.

религиозные или просто человеческие. И возникал совершенно неожиданный, мощный по своей силе результат.

В конце 1930-х гг мать Мария выполнила наверхние царских врат «Тайная Вечеря» для иконостаса в Покровском храме на улице Лурмель в Париже ⁵¹⁸. Это ее самая известная работа, исполненная в технике лицевого шитья, киевским муаровым швом. Нить в киевском шве кладется длинными стежками, которые перехватываются той же нитью каждые полсантиметра, что создает эффект волн муара. В этой технике она шила плащаницы, фелонь, расшитую богородичными праздниками, пелену «Встреча Марии с Елизаветой» и пятиметровый гобелен «Жизнь царя Давида». Тем же швом мать Мария сшила свою последнюю икону и композицию на лагерной косынке перед гибелью в 1945 году в лагере Равенсбрюк.

Ручная работа матери Марии вкупе с архаичной экспрессивной стилистикой изображений отсылает к средневековым произведениям: слишком акцентированная экспрессия и слишком упрощенная огрубленная трактовка образов намеренно заданы художницей-вышивальщицей. **(Илл.60).**

Композиция «Тайной вечера и история ее создания необычна. В начале 1936 года мать Мария, получила подарок из СССР – альбом «Фрески Спаса на Нередице» (издание Государственного Русского музея 1925 года) с 70 черно-белыми крупными репродукциями фресковой живописи ⁵¹⁹. Сходство образов наверхних царских врат «Тайная вечеря» и фотографий в альбоме поразительно и столь очевидно, что мы можем говорить о нижней дате исполнения шитья – не ранее 1936 г. Мать Мария в шитье буквально копирует лики, фигуры, их жесты, прорисовку, свет и тени на ликах и на одеждах с фотографий альбома. Она собирает свою Тайную вечерю из разных композиций Нередицы. Если

⁵¹⁸Сохранились устные рассказы очевидцев, что несколько рисунков Наталии Гончаровой хранились в комнате матери Марии в общежитии на улице Лурмель. Серова Г.Ю. Мать Мария (Скобцова) и Наталия Гончарова. Шитье «Тайная вечеря» в контексте русского авангарда // Вестник РХД. Париж-Нью-Йорк-Москва. II-2017. № 208. С. 210.

⁵¹⁹Мясоедов В.К. Фрески Спаса на Нередице. Л.: Гос. тип. им. И. Федорова, 1925.

Апостол Петр в шитье скопирован с Петра во фресках, то остальные фигуры учеников повторяют самых разных изображенных на стенах Нередицы святых: святителей Иоанна Златоуста и Николая Мирликийского, четырех евангелистов, пророка Ионы и других пророков. Иоанн, припадающий к Христу, списан с ангела в Вознесении. Облик Христа в шитье «списан» с «Христа Ветхого Денми» и со Спаса-Вседержителя в куполе Нередицкого храма. (Илл. 61-66).

Столь открытое цитирование, и даже прямое копирование, свободно переиначенное в совершенно оригинальную композицию подтверждает знакомство матери Марии в юности с кругом русских авангардистов начала XX века. Юная Елизавета Кузьмина-Караваева, будущая мать Мария, была на десять лет младше Гончаровой и Ларионова, она пыталась участвовать в выставках 1910-х годов, в частности в выставке «Союза молодежи» в Санкт-Петербурге в январе 1912 года. Её произведения не вызывали никаких реплик критиков, но на выставке выставлялась Наталия Гончарова, и ее религиозные композиции были предметом самых яростных споров.

В шитье «Тайная вечеря» мать Мария вспоминает тот прежний опыт, заданный ранними авангардными выставками начала века. Более того: она работает с теми же самыми фотографиями, что и Наталия Гончарова при написании «Евангелистов» (1911), ибо в альбоме 1925 года репродукции были напечатаны с тех же самых стекол-негативов, что и в предыдущем альбоме 1910 года. Такой же альбом фресок Нередицы, как у матери Марии (1925 года издания), сохранился и в парижской библиотеке Ларионова и Гончаровой⁵²⁰.

Мать Мария, откровенно «по авангардному», как когда-то Гончарова, копируя фигуры и лики святых, вглядываясь в разные композиции древних фресок создает совершенно оригинальный образ «Тайной вечери». Она подходит к стилизации с точки зрения богословского размышления.

⁵²⁰Библиотека ГТГ. Отдел Редкой книги. Фонд М.Ларионова и Н. Гончаровой.

В раннехристианских композициях стол Тайной вечери изображался в виде сигмы. Христос всегда сидит слева, возле Него Иоанн. Извод «Тайной вечери» со Христом в центре, который использует мать Мария, наибольшее распространение получил в связи с фреской Леонардо да Винчи с XVII в, а в XVIII–XIX веках леонардовская «Вечеря» повсеместно вошла в русские храмы в виде более или менее точных копий с прославленного оригинала и заняла в них место над царскими вратами иконостаса. Стол в шитье матери Марии (не сигма и не прямоугольный по леонардовски) изображен как бы в сильной перспективе, так что Христос оказывается значительно выше апостолов. Композиция выстраивается иерархически. Такое иерархическое построение дает возможность художнице создать не просто композицию над царскими вратами, но поместить фигуру Христа как-будто в следующем ряду иконостаса – в условном Деисусе. (Деисуса в иконостасе Покровского храма не было, Тайная вечеря фактически была главной композицией маленького иконостаса). Канонически же Христос-Пантократор в деисусе – есть образ Эсхатологический, образ Христа во Втором пришествии, не случайно Он изображен в вышивке с благословляющим жестом. (Илл.67-69)

Есть один очень странный момент в композиции «Тайной вечери» вышитой матерью Марией. У нескольких учеников и у самого Христа глаза закрыты или опущены. В традиционной православной иконографии закрытые глаза у Христа можно увидеть лишь на иконах «Царь славы», где изображен мертвый Иисус Христос. Единственная иконография, в которой у Иисуса Христа опущены вниз глаза, это опять же «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи: Христос пребывает уже в одиночестве, хотя и еще с учениками.

Тему Тайной вечери вышивальщица объединяет с темой моления в Гефсиманском саду. Возможно, такой ход рассуждения ей подсказала одна из репродукций альбома, где на фресках изображены спящие в Гефсимании ученики с закрытыми глазами. Был еще и эффект фотографический: на репродукциях альбома, с которых мать Мария «списывала» участников Тайной

вечери, стертость краски на глазах святых, при незнании оригинального памятника, можно принять за опущенные веки. Если на фреске Нередицы спящих учеников много, то мать Мария точнее следует евангельскому тексту – учеников с закрытыми глазами только трое. Выделенная в «Тайной вечери» чаша – массивная, яркая, красная, становится чашей Гефсиманского моления Христа о предстоящих страданиях.

Вопреки иконографической традиции в вышитой «Тайной вечере» нет Иуды, изображено лишь одиннадцать учеников. Нет напоминания о предательстве. Есть сияние жертвы и есть скученность, даже некоторая теснота учеников вокруг учителя. Композиция из фигур закручивается, как виноградная лоза. До нашего времени дошли две маленькие ранние акварели матери Марии (еще Елизаветы Кузьминой-Караваевой) 1911–1917 гг. «Я есмь лоза истинная. Церковь Христова»⁵²¹ и «Церковь земная и небесная. Евхаристия»⁵²², в которых уже тогда, за тридцать лет до создания шитья «Тайная вечеря», были заданы важнейшие темы размышлений матери Марии: евхаристическое и эсхатологическое единство Церкви. Земной престол на акварели «Церковь земная и небесная. Евхаристия» так напоминает стол на шитье, такая же красная яркая чаша, у всех опущены в молении глаза. Хлеба на столе – просфоры, и на шитье – большое светлое пятно на столе обозначает просфору. На акварели за столом все едины: Христос, ангелы, монахи, архиереи, ученики в виде простых мужиков с бородами (как вспоминаются здесь крестьянские «Евангелисты» Гончаровой). Евхаристическое моление всей Церкви. Благодарение Отцу за Сына во святом Духе. (Илл. 70,71)

Навершие царских врат «Тайная вечеря» вышито в конце 1930-х годов, когда духовное напряжение, с которым связан весь монашеский путь матери Марии достигает своего предела. Она пишет в эти же годы: «У христианства

⁵²¹ «Я есмь Лоза истинная. Церковь Христова». Акв. 1911–1917. Из собрания Омельченко. ГРМ.

⁵²² «Церковь земная и небесная. Евхаристия». Акв. 1917. Условное название «Видение». Из собрания Д.В. Куприянова. Государственный Тверской объединенный музей.

нет цвета, потому что раскаленная до бела сталь не имеет цвета и на нее даже нельзя смотреть, чтобы его цвет определить. Христианство, как раскаленная сталь, вонзается в сердце и испепеляет его. И тогда человек вопит: «Готово мое сердце, готово!» ...Тут Христов крест. Христианин крестится во Христову смерть. Христианин венчается со смертью. Христианин живет всю жизнь рядом со смертью»⁵²³. Через все ее стихи проходит образ Чаши, образ обреченного, образ прощенного, образ жертвы и образ славы и сияния. Можно приводить множество цитат из стихов, поэм, богословских статей матери Марии, которые будут едины с ее иконографическими и композиционными решениями в шитье в рисунках, в ее оригинальных экспрессивных иконах. Подобное единство словесных текстов и изобразительного материала, кстати, тоже является отзвуком авангардного искусства начала XX века. «В авангарде значение ... текста приобрело совершенно особый смысл. – писал Д.В. Сарабьянов, – Высказывание – самым жестом художнического ... утверждения, характером текста, словесной риторикой – становится образной параллелью живописного произведения и при всей самоценности – его частью. Живописец прибегал к слову и судя по тому, как широко были распространены подобные тексты у русских авангардистов, – не мог без него обойтись»⁵²⁴.

*

Инокния Иоанна (Ю.Н. Рейтлингер, 1898–1988) в юности училась в Рисовальной школе Общества поощрения художников Санкт-Петербурга⁵²⁵. В 1917 году уехала в Крым, где познакомилась со священником Сергием Булгаковым, ставшим ее духовным наставником. В Париже она под влиянием матери Марией приняла обеты иночества. До этого, живя в Праге, училась в местной Академии художеств и посещала религиозно–философские собрания, семинариум Н.П. Кондакова. В Праге начала занятия иконой. Потом,

⁵²³ Кузьмина-Караваева Е.Ю. (Мать Мария). Жатва духа: религиозно–философские сочинения. СПб.: Искусство-СПб, 2004. С. 85-86.

⁵²⁴ Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Указ. соч. С. 100-123.

⁵²⁵ Толстой А.В. Художники русской эмиграции. М.: Искусство-XXI век, 2005. С. 369.

оказавшись во Франции, поступила в Мастерскую сакрального искусства Мориса Дени (Les Ateliers D'Art Sacre) и брала уроки у старообрядца иконописца П.М. Софронова. Писала иконы и расписывала храмы. Была членом общества «Икона»⁵²⁶.

Особым событием, развернувшим Ю.Н. Рейтлингер к иконописанию была выставка древнерусских икон из СССР в Мюнхене⁵²⁷. Выставка (1929-1930) представляла в Германии, Бельгии, Англии, США иконы из Третьяковской галереи и других музеев⁵²⁸. «Троица» Андрея Рублева и Владимирская икона Богоматери на выставке были представлены в научных копиях Г.О. Чирикова и А.И. Брягина⁵²⁹, а все остальные – оригиналы. Эту выставку не видели ни мать Мария, ни Н. Гончарова, а сестра Иоанна вспоминала: «Пять дней с утра до вечера я не уходила с выставки. Глаз не оторвать от Троицы Рублева. Наконец-то я знаю иконы не только по репродукциям!»⁵³⁰

«Главнейшая заслуга сестры Иоанны, – писал о ней Н.А. Струве, – заключается в том, что она подошла к иконе как к области, открытой для поисков, но обязательно внутри церковного опыта. Под ее кистью икона оживилась, расковалась, приобрела динамику, которую она неизбежно теряет при механическом раболепном копировании, заиграла новой палитрой красок –

⁵²⁶Сестра Иоанна (Ю.Н. Рейтлингер). Автобиография // Вестник РХД –Париж, 1990. №2 (159) С. 93.

⁵²⁷Лазарев В.Н. Андрей Рублев и его школа. М. 1966. С. 85. Выставку показали в Германии, Бельгии, Англии, США. Одной из целей выставки была продажа икон.

⁵²⁸К 1929 году были окончательно национализированы все частные коллекции, собрание И.С. Остроухова вошло в основной фонд хранения, был образован Древнерусский научный отдел ГТГ. Многие иконы, бывшие ранее записанными прошли полную расчистку и были перемещены из храмов и монастырей в музейные залы, в том числе Владимирская, Троица Рублева, Звенигородский чин) // Древнерусское искусство X - начала XV веков. М.: ГТГ, 1995. С. 13.

⁵²⁹Грaбарь, представляя копии в американском каталоге называл их «археологическое факсимиле» с точным воспроизведением всего сохранившегося красочного слоя с кракелюром и отшелушиванием.

⁵³⁰Сестра Иоанна (Ю.Н. Рейтлингер). Автобиография. Указ. соч. С. 93.

ярких, легких, прозрачных»⁵³¹. В своей автобиографии она запишет: «Хочу творческой иконы, но – ремесло – необходимо»⁵³². (Илл.72,73)

Ю.Н. Рейтлингер была еще ребенком, когда в Санкт-Петербурге, где она жила, проходили авангардные выставки 1910–1914 гг с религиозными композициями Н.Гончаровой. Но общение с о. Сергием Булгаковым, матерью Марией во многом определило ее совершенно особый взгляд на церковное искусство. Вместе с философом она формулирует понятия: «свободное творчество», и «иконная живопись»⁵³³. Она отрицает стилизации, отрицает тщательное копирование и подражание, пишет в дневниках: «В иконе изумительно должна сочетаться правомерная декоративность с внутренним большим содержанием экспрессии. Мне хочется жизни...»⁵³⁴, – что так близко высказываниям Н. Гончаровой 1912 года.

Сестра Иоанна Рейтлингер является автором множества икон, иконостасов для храма Казанского скита в Муазене (Франция. 1938 г.), для Покровского монастыря Бюсси-ан-От (Франция 1946 г.), для храма Свв. Кирилла и Мефодия в Праге (1947–1955). Она расписала церковь св. Иоанна Воина в Медоне (Франция, начало 1930-х гг), церковь Введения Богородицы во храм. Париж. 1937 г., часовню св. Василия Великого в доме содружества св. Албания и прп. Сергия в Лондоне (1945–1947 гг)⁵³⁵. (Илл.74)

Ее «фрески» создавались в особых «тесных» обстоятельствах эмиграции. Поэтому речи о настоящей фресковой живописи не было. Да и сами храмы не были специальными архитектурными пространствами. Она писала о них так: «В Париже и его окрестностях, как известно, жило очень много русских. И в недолгое время появились «храмы» – главным образом, в пустых гаражах при

⁵³¹Вздорнов Г.И. Указ. соч. С. 276.

⁵³²Сестра Иоанна (Ю.Н. Рейтлингер). Автобиография. Указ. соч. С. 93.

⁵³³Ю.Н. Рейтлингер (сестра Иоанна) и о. Сергий Булгаков. Диалог художника и богослова. Дневники. записные книжки. Письма. М.: Никая, 2011. С. 139

⁵³⁴Рейтлингер Ю. Н. Дневник духовный, 1928–1935 // Вестник РХД. 2007.№ 192. С.154-155.

⁵³⁵Художественное наследие сестры Иоанны (Ю. Н. Рейтлингер): альбом / [сост. Б.Б. Попова, Н.А. Струве]. Москва : Русский путь ; Париж : УМСА-Press, 2006. С. 21-47

брошенных особняках, так как ездить на *tu Daru* или на *tu de Crimée* в Сергиевское подворье было далеко, а священников академия выпускала достаточно. Вскоре Париж с его пригородами насчитывал 15 храмов, при том даже и разных юрисдикций ... Один такой приход даже построил на собственные деньги совместными усилиями барак, увенчанный небольшим куполком, а рядом звонницу»⁵³⁶. Речь идет храме св. Иоанна Воина в Медоне. Как описывает художница, она использовала появившиеся в начале 30-х гг краски *Stick-B*, которые производили впечатление фрески, хоть и были чистейшим «ersatz». Иконы, писались темперой, упрощенным методом⁵³⁷. Они, как правило, были небольшого размера, что соответствовало небольшим и бедным пространствам, в которых они находились.

При всей своей технической простоте ее произведения совершенно иные еще и стилистически по отношению к общей массе продукции Общества «Икона», и в целом по отношению к копийным иконам и росписям церковей того времени, выполнявшихся русскими художниками.

Самые известные и самые доступные ныне ее росписи церкви в Медоне хранятся с 2003 года в Доме русского Зарубежья в Москве. Написанные на кусках фанеры той самой краской *Stick-B*, они были демонтированы в 1970-х годах, в начале XXI века перевезены в Москву и отреставрированы⁵³⁸. Эти большие «полотна» написаны по всем канонам православной иконографии, в сюжетах легко различимы те источники, к которым обращается художница и в то же время они производят впечатление экспрессивной, очень декоративной и лапидарной живописи, столь близкой живописи начала XX века. Самое близкое

⁵³⁶ Сестра Иоанна (Ю.Н. Рейтлингер). Автобиография. Указ. соч. С. 84-102.

⁵³⁷ «К сожалению, сестра Иоанна мало заботилась о технической отделке икон, так что часть ее произведений погибла или была замалевана ... или грубо реставрирована. Иконостас в медонском храме сгорел(!), а настенные панно удалось спасти, но при немалых повреждениях...» Н.А. Струве. Памяти сестры Иоанны Рейтлингер // Вздорнов Г.И. Общество «Икона». Указ. соч. С. 278.

⁵³⁸ Роспись демонтирована перед сносом церкви в начале 1970-х гг. Сохранившиеся фрагменты (реставрированные Н.К. Чернецким) с 2003 г. находятся Фонде русского Зарубежья в Москве.

сравнение с медонскими росписями – полиптих «Жатва» Гончаровой. Художница самостоятельно проделала тот же путь, что и Наталия Гончарова: от французов конца XIX начала XX века к иконе, что воплотилось в итоге в некий синтез, сплав древности и современности. И отказываться от французов она не собиралась. Свои впечатления от образов сестры Иоанны передает В. В. Вейдле: «Созданиями настоящей живописи следует назвать превосходные работы Ю.Н. Рейтлингер, исходящие отнюдь не из иконописной практики минувшего века, а из проникновения в совсем другой, сияющий, замкнутый и совершенный мир древнерусского религиозного искусства. Проникновению весьма неожиданно, казалось бы, помогло одно очень существенное обстоятельство. Зрение, красочное чувство, самая кисть Ю.Н. Рейтлингер воспитаны современной французской живописью. На первый взгляд такое воспитание может показаться несовместимым с иконописными задачами, преданиями, даже темами, на самом же деле именно оно позволило не испугаться этих тем, понять существо этих задач и вернуться к истоку этих преданий»⁵³⁹. (Илл.75-78).

По сравнению с религиозными композициями Наталии Гончаровой в композициях сестры Иоанны больше влияний модерна: в изысканности и легкости линий, мягкости цвета, что особенно чувствуется в росписях часовни братства св Албания в Лондоне. Учеба у Мориса Дени оказала своё воздействие, хотя художница под влиянием иконы действует скорее вопреки его стилю. Она писала много позже, вспоминая его Atelier: «Еще в Симферополе, по журналам, мы имели представление как о нем, так и о многих современных французских художниках – интерес был большой. Не очень любили Дени – считали слащавым. Это впечатление еще усилилось – его оформление католических церквей. Но оно неверно, если знать все его

⁵³⁹Вейдле В.В. О русской иконописи. По поводу выставки общества «Икона» в Париже // Россия и Славянство. Париж. №161, 26.12.1931 Цит. по Г.И. Вздорнов. Общество «Икона» Указ. соч. С. 434.

многообразное творчество. ... Пребывание в Atelier мне дало, как я говорила, художественное развитие, которое и помогло мне увидеть нашу древнюю икону как большое искусство, так и следовать ему в этом направлении...»⁵⁴⁰. Самое морисовская ее вещь – «Жатва ангелов» (1930-е ЧС), которая корреспондирует с знаменитым циклом Гончаровой. Обе Жатвы «исходят из апокалипсиса», но монументальный полиптих Наталии Гончаровой обращен прямо к Откровению Иоанна Богослова, а Ю.Н. Рейтлингер представляет церковное толкование на 13 главу Евангелия от Матфея, знаменитую притчу о жнецах(которые суть ангелы), отделяющих пшеницу от плевел и сжигающих их. Поэтому у неё больше сюжетной конкретности: поле, пшеница, ангелы, огонь и горящие плевелы. А. Бенуа называл «Жатву» Гончаровой эскизами фресок, а Морис Дени называет «Жатву ангелов» Рейтлингер «почти фреской»⁵⁴¹. (Илл.79,80)

Иоанна Рейтлингер, как Гончарова с Ларионовым, замечает и почитает за большое искусство прикладные вещицы. У неё есть такая запись: «В русской иконописи есть страница, которую совершенно обходят наши (из Общества «Икона»), справедливо, конечно, относя ее к прикладному кустарному искусству, но ведь последнее в других областях все же ими признается искусством? ... Я имела в руках такую небольшую иконку «Скорбящей Богоматери» и из нее исходила»⁵⁴². Однако, она не превращает как Гончарова маленькие вещи в монументальные образы, ей, наоборот, размер интересен не меньше, чем манера исполнения таких иконок. Это было находкой в эмигрантских условиях существования и особенно сказалось после ее возвращения, приезда в СССР в 1946 г., где подобные маленькие религиозные «вещицы» можно было тайно передавать в коробках из под конфет.

⁵⁴⁰Ю.Н. Рейтлингер (сестра Иоанна) и о. Сергей Булгаков. Указ. соч. С. 42-43.

⁵⁴¹Там же.

⁵⁴²Сестра Иоанна (Рейтлингер). Автобиография. Указ. соч. С. 96.

Реакция на работы сестры Иоанны часто была похожей, хоть и не столь яростной, как на религиозные композиции Гончаровой. Экспрессивность ее работ раздражала. Однако ее поддерживали настоятели храмов, в которых она работала. Как правило, это были выпускники Свято–Сергиевского института, учившиеся у о. Сергия Булгакова, Владимира Вейдле и других прославленных профессоров – членов Русского христианского движения.

*

Инок Григорий Круг. (Г.И. Круг. 1908–1969) упоминается в переписке Гончаровой – Ларионова и в воспоминаниях о художниках. А в воспоминаниях о самом известном и талантливом иконописце русской эмиграции всегда рассказывается о его дружбе с художниками, которых он до конца жизни называл своими учителями, особенно Михаила Ларионова, хотя уроки живописи брал у Наталии Гончаровой⁵⁴³.

В письмах Гончаровой Ларионову 1930-х годов Георгий Иванович упоминается бегло, иногда с оттенком недовольства тем, как он относится к ее урокам⁵⁴⁴, или сообщается, что он работает с сестрой Иоанной Рейтлингер в качестве ученика-подмастерья⁵⁴⁵. Помогал он и самой Гончаровой писать декоративные панно⁵⁴⁶. Сохранились воспоминания о смерти Гончаровой, где описывается, как от имени Григория Круга и по его просьбе автору записок звонил архимандрит Сергей (Шевич), настоятель Свято–Духова скита под Парижем, и помогал в отпевании Наталии Сергеевны. В этих воспоминаниях он назван любимым учеником Гончаровой⁵⁴⁷. **(Илл. 81,82)**

⁵⁴³Толстой А.В. Художники русской эмиграции. М. 2005. С. 174, 320, 359.

Вздорнов Г.И. Общество «Икона». Указ. соч. С. 232-249.

Языкова И.К. Се творю все новое. Икона в XX веке. Италия. La Casa Di Martiona, 2002. С. 45-47.

Иеромонах Варсонофий. Иконы и фрески отца Григорий Круга. Maury-Imprimeur, 1999. С. 23

⁵⁴⁴ОР ГТГ Ф. 180. Ед. хр. 633; 635; 636; 639.

⁵⁴⁵ОР ГТГ Ф. 180. Ед. хр. 633

⁵⁴⁶Вздорнов Г.И. Общество «Икона». Указ. соч. С. 241.

⁵⁴⁷Gontcharova et Larionov: Cinquante ans à Saint-Germain-des-Prés. Paris. 1971. P.157.

Он родился в Санкт-Петербурге. В годы революции подростком с семьей оказался в Эстонии в Нарве, потом в Тарту, где начал заниматься акварельной живописью и гравюрой. Как вспоминает В. Васютинска-Маркаде, «с целью серьезно продолжать занятия живописью Георгий Иванович переехал ... в 1931 году в Париж, где в 1929 году Т.В. Толстой была открыта Academie Russe de Peinture ...»⁵⁴⁸. В состав учебного комитета Русской Академии входили А.Н. Бенуа, М.В. Добужинский, В. И. Шухаев, преподавали Н.Д. Милиоти, Б.Д. Григорьев. В мастерские часто приезжал рисовать К.А. Сомов, который охотно общался и давал, попутно, свои указания молодежи, сам позировал, приглашал студентов к себе на дачу в Нормандию для писания с натуры. Именно к этому времени относятся и занятия Георгия Круга с Гончаровой. Наталия Сергеевна недовольно пишет М. Ларионову: «... Георгий Иванович принёс несколько плохоньких этюдов и рисунков с Сомова в лежачем и сидячем, и полулежачем положении. Точно не работал зиму...»⁵⁴⁹.

Исключительно иконописью Григорий Круг занимался в последние 20 лет своей жизни с момента пострига в 1948 году, создал более пятисот произведений. К этому времени относятся лучшие его иконы и фрески: образ Серафима Саровского, преподобного Григория Печерского, святой Женевиевы Парижской, иконостасы церкви приюта в Нуази-Ле Гран, в монастыре Малдон в Англии, Ден-Хаг в Голландии; росписи Трехсвятительского подворья в Париже, Свято-Духовского скита в местечке Ле-Мениль-Сен-Дени. **(Илл. 83)**

Строго канонические иконы и фрески Григория Круга написаны живо, легко. Он выделяется среди своих современников тем, что не просто понял и усвоил иконографию и технологию традиционной работы, но сумел привнести в свою работу очень личное одухотворенное начало. Современность его икон не только в тех или иных приемах модерна или Авангарда. Он понял и прочувствовал свет в иконе как ее основу и в стилистическом, и в

⁵⁴⁸Вздорнов Г.И. Общество «Икона». Указ.соч. С.235.

⁵⁴⁹ОР ГТГ Ф. 180. Ед. хр. 636.

онтологическом смысле. Светоность, мистическая глубина, и духовная наполненность его образов ближе всего к произведениям великих иконописцев древности. Причём, благодаря особой лиричности, мягкости его икон его хочется сравнивать именно с древнерусскими, а не византийскими художниками. Его богословие света в красках, сродни гомилиям и богословским текстам древних святых Симеона Нового Богослова и Григория Паламы, сочинения которых Григорий Круг знал и изучал вместе с друзьями юности Леонидом Успенским и Владимиром Лосским⁵⁵⁰. В иконописи, которой он учился, как и все эмигранты, по репродукциям, его учителями были не только иконописцы, но и Михаил Ларионов с Наталией Гончаровой. Их лучизм, сияние открытого цвета на картинах, светоносность, сила и энергия на полотнах, особенно 1910-х годов, воспитывали глаз не меньше, чем непосредственно иконописные уроки. Ассисты на иконах и фресках Григория Круга положены пучками, отдельными штрихами, в свободном живом ритме на фоне насыщенного цвета одежд, ликов, архитектуры. Эти ассисты происходят, в том числе, и от наблюдений над полотнами времен лучизма Ларионова и Гончаровой, которые Григорий Круг называл поисками «реалистического преображения»⁵⁵¹. Не случайным видится и тот факт, что в послевоенное время в Европе оживает интерес к истокам авангарда и бывшие футуристы не только показывают на выставках свои работы начала века, но и сами вновь пишут лучистские картины, вновь рассказывают и утверждают свои теории. (Илл. 84,85)

«Вдумаемся в концепцию лучизма и посмотримся в сами произведения, – пишет Д.В. Сарабьянов о Михаиле Ларионове, – Во-первых, важно, что Ларионов обращается к лучу – носителю света. Уже это обстоятельство отсылает нас к ... самой проблематике света ... Пожалуй, ни одна программа

⁵⁵⁰Вздорнов Г.И. Общество «Икона» Указ. соч. С. 245-246.

⁵⁵¹Инок Григорий (Круг). Пророк нетварной красоты. Каталог выставки. Париж: Изд-во Корсунской епархии, 2019. С. 62.

исторических стилей или направлений (караваджизм, импрессионизм и др.) не имела столь прямого отношения к свету, как лучизм. Но главное заключается в том, что несмотря на отсутствие такого утверждения в манифестах Ларионова, свет выступает в его лучистских картинах как творящее начало. ... Свет [в его картинах] не отражается, не преломляется, откуда-то возникши, а сам творит реальность (уже новую реальность)»⁵⁵². Статья Дмитрия Владимировича Сарабьянова посвящена связям творчества Михаила Ларионова и художественного объединения Маковец, куда входили младшие друзья футуристов, в 1920-1930е годы, в советских условиях, пытавшиеся явить современникам «религиозную сущность подлинного художника» и «нести миру радость очищения». Помимо собственно дружеских человеческих связей, существовавших между младшими художниками и их старшим другом, исследователь устанавливает влияние самой живописи Ларионова на творчество маковцев, казалось бы анти авангардных художников. Но в еще большей мере это влияние можно видеть в творчестве Григория Круга, который, можно сказать, жил среди ранних и поздних работ Ларионова и Гончаровой, часто приходя к ним в мастерскую, общаясь с художниками в 1930–1940-е годы в Париже, и который тоже относил себя к анти авангардистам⁵⁵³.

Д.В. Сарабьянов заканчивает свою статью следующим выводом: «В таком понимании света, какое мы констатируем у Ларионова, заключены некие зачатки той самой духовности, которая через несколько лет стала главной проблемой членов «Маковца». Сопоставление Ларионова с мастерами «Маковца» высвечивает в нем малозаметные с первого взгляда особенности, получающие, кстати, развитие в позднем творчестве»⁵⁵⁴. Еще конкретнее эти

⁵⁵²Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Указ.соч. С. 417.

⁵⁵³Иеромонах Варсонофий.Иконы и фрески отца Григорий Круга. Maury-Imprimeur. 1999. С. 8.

⁵⁵⁴Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Указ.соч. С. 418.

особенности живописи Ларионова и Гончаровой высвечиваются в связи с иконами и фресками инока Григория Круга.

*

Творчество Наталии Гончаровой с 1915 года и до конца жизни связано прежде всего с театром. Приглашение участвовать в постановке балета, опередившее предложение расписывать храм, определило ее дальнейшую художественную судьбу. В 1930-е годы, когда для многих русских, находящихся в Европе, стало понятно, что скорого возвращения не будет, когда стали строиться православные русские храмы, у Гончаровой была возможность попробовать себя в росписях. Эти храмы были маленькие, бедные, часто для богослужений приспособливали старые гаражи или бараки, в росписях использовались самые простые материалы, «erzats», как говорила сестра Иоанна. Наталия Гончарова к этому времени уже работала как декоратор на самых знаменитых сценах мира с ведущими художниками Запада XX века, мало общалась с церковными объединениями русского Зарубежья.

Личная религиозная расположенность играла немалую роль в церковной жизни и искусстве в условиях эмиграции. Все становилось конкретнее и определеннее. В дореволюционной российской действительности А.В. Щусев приглашал художников, исходя прежде всего из таланта живописца, его готовности экспериментировать и общей склонности к религиозным сюжетам. В русском Зарубежье 1930–1960-х годов художественными работами в храмах занимаются те, кто открывают для себя церковную жизнь, как основную линию своего жизненного пути. Не случайно, все три художника, которые так близки в художественном отношении Гончаровой и Ларионову, приняли монашеские обеты. Несколько иная ситуация была в католическом мире и, в частности, в церковном искусстве Франции в 1920–1960-е годы.

Раздел 5. Росписи новых католических храмов во Франции в связи с творчеством Гончаровой. Перв. пол. XX века

В работе посвященной Наталии Гончаровой нет необходимости подробно описывать процесс возрождения религиозного искусства во Франции первой половины XX века. Однако в самых знаменитых церковных проектах 1930–1950-х годов участвовали те художники, которых Гончарова хорошо знала, с кем соревновалась в своей живописи в 1910-е, и в 1920-1930-е годы. Поэтому стоит хотя бы кратко сказать о них, чтобы реалии церковного искусства, на фоне которых проходила жизнь и творчество Гончаровой во Франции до 1962 года, были представлены в полноте.

Как пишет Л.А. Умштеттер-Мамедова, с 1910-х годов во Франции появляются многочисленные религиозные объединения художников, архитекторов, скульпторов. Организуются большие выставки христианского искусства в 1915, 1921, 1932 гг. «В музее декоративного искусства в Париже, – пишет исследователь, – с ноября 1938 г. по февраль 1939 проходит огромная выставка «Современное религиозное искусство», на которой показаны работы таких художников, как Дени, Шагал, Дерен, Утрилло, Руо, и других. Ежегодный Салон, Осенний Салон, Национальное общество, Салон французских художников создают специальные секции религиозного искусства»⁵⁵⁵.

В 1919 году Морис Дени и Жорж Девальер открыли Мастерские религиозного искусства. То самое Les Ateliers D'Art Sacre, которое посещала Ю.Н. Рейтлингер, будущая сестра Иоанна, в начале 30-х гг. Это было место особого научения, подготовки художников для работы в церкви. В

⁵⁵⁵ Умштеттер-Мамедова Л.А. Французское религиозное искусство первой половины XX века. Церковь Нотр-Дам-де-Тут-Грас в Асси. М.: Контра Домби. 2003.

Tobé A. Passy, plateau d'Assy. Montagne magique, l'art inspiré, // Les bulletins annuels du Centre de recherche et d'étude sur l'histoire d'Assy (CREHA). 2007; Мамедова Л. А. Проблемы развития религиозного искусства Франции в 1920-1950-е годы: ансамбль церкви Нотр-Дам-де-Тут-Грас в Асси : автореферат дис. ... кандидата искусствовед.: 17.00.04 / Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. - Москва, 2003. С. 5-10.

образовательную программу были включены лекции по теологии, католической литургии, философии Фомы Аквинского⁵⁵⁶. С 1920 года в мастерских работал Мари-Ален Кутюрье (1897-1954) – художник-вitraжист. Впоследствии он вступил в доминиканский орден и стал священником, продолжал заниматься искусством, но уже больше как заказчик и покровитель художников. Благодаря его инициативе и покровительству появились все самые «авангардные» храмы Франции 1930–1950-х годов⁵⁵⁷.

Обычно принято связывать новые тенденции в церковной архитектуре и оформлении храмов XX века со Вторым Ватиканским собором (1962–1965 гг.). Однако храмовые проекты Мари-Алена Кутюрье реализованы в предшествующие десятилетия и предваряют новое понимание литургического пространства, заданное Собором. Литургическое движение, которое набирало силу в Католической церкви в первой половине XX века и разрешилось реформами Второго Ватиканского собора, определяло нормой общинное участие в мессе, частое причащение, призыв к целостной христианской жизни в современном мире. Литургическое движение предполагало вопреки отжившим консервативным формам богослужения и храмового искусства, открытость современности и диалог между разделенными в XX веке светской и религиозной культурами.

В 1939 году Кутюрье приглашает лидеров современной живописи участвовать в оформлении церковного ансамбля Нотр-Дам-де-Тут-Грасс на плато д'Асси в Верхней Савойе. Архитектором храма выступил Морис Новарин. Росписи, алтарный гобелен, витражи, мозаики исполнили Ж.Руо, А. Матисс, П. Боннар, Ж. Люрс, Ж. Ришье, Ж. Брак, М. Шагал, Ф.Леже,

⁵⁵⁶ Харман Д. Д. Творчество Мориса Дени в контексте духовных исканий европейского общества конца XIX – начала XX вв. : автореферат дис. ... кандидата искусствовед.: 17.00.04 / Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова. - Москва, 2004.

⁵⁵⁷ Монахи Бенедиктинского и доминиканского ордена, в силу своей миссионерской деятельности и обязанности частично жить в миру, получают хорошее образование и особенно чутки к потребностям и особенностям современного мира. Все это проявилось в деятельности Мари-Алена Кутюрье.

Ж.Липшиц и другие⁵⁵⁸. Вся работа длилась 11 лет с 1939 по 1950 год. «В создании ансамбля, отразились все теологические и художественные проблемы XX века», – пишет Мамедова, посвящая храму отдельную часть своего исследования⁵⁵⁹. (Илл. 86-90).

Мари-Ален Кутюрье после Асси способствует от имени Католической Церкви новым проектам: Сакре-Кёр в Одинкуре (1949–1951, архитектор М. Новарина), капелла Чёток в Вансе (1949-1951, архитектор О.Перре по проекту А. Матисса), капелла Нотр-Дам-дю-О в Роншане (1950–1955 архитектор Ле Корбюзье)⁵⁶⁰. Он действует точно так же, как в России начала века действовали образованные и заинтересованные в развитии церковного искусства заказчики, благодаря которым появлялись новые, смелые в художественном отношении храмы. Как и в России начала века, эти экспериментальные храмы строятся в удаленных от столичной официальной жизни местах. (Илл.91-94)

*

Гончарова в подобных французских проектах не участвовала. В это время ее знали в Европе только как театрального художника. По прежнему ее привлекала древнерусская иконопись, которая в условиях вынужденной эмиграции была еще и образом ностальгического самоопределения художника, как представителя русской культуры. Она не писала уже больших религиозных композиций, ее попытки работать над иллюстрациями к Новому Завету

⁵⁵⁸ Getlein F. and D. Christianity of Modern art. The Bruce Publishing company. USA. 1961. P. 108-128.

Rubin S. W. Modern sacred art and the Church of Assy. Columbia University Press, New-York, 1961. С. 139

⁵⁵⁹ Мамедова Л. А. Проблемы развития религиозного искусства Франции. Указ соч. С. 5.

⁵⁶⁰ Getlein F. and D. Christianity of Modern art. The Bruce Publishing company. USA. 1961. P. 108-128.

Henri Matisse, M.-A. Couturier, L.-B. Rayssiguier The Vence Chapel: The Archive of a Creation Milan, Menil Foundation -Skira Editore, 1999.

Stoller E. The Chapel at Ronchamp. Princeton Architectural Press, 1999.

Journal of the Interfaith Forum on Religion, Art & Architecture, 23 (1990). P 38-40.

The Arts in Religious and Theological Studies (Winter-Summer, 1989-90). P. 19-22.

Швидковский О.А. Капелла Notre Dame du Haut, Роншан (Ronchamp), Франция. 1950-1955 // http://corbusier.totalarch.com/chapelle_ronchamp (дата обращения 01.01.2022)

остались незаконченными. Но не писали христианских композиций и многие из художников, которые работали вместе с Кутюрье. Более того: Фернан Леже был коммунистом, а Марк Шагал для своего первого участия в оформлении католического храма спрашивал разрешения у раввина. Это был принципиальный подход священника-доминиканца. Он «отстаивал право гения, и приглашал высказаться художников своей эпохи, не взирая на их религиозные или политические убеждения»⁵⁶¹.

В ноябре 1947 года Папа Пий XII публикует энциклику «*Mediator dei*», которая обобщает результаты полувекового литургического движения и отвечает на проблемы, возникшие в связи с активным участием верных в культе Церкви, в ней говорится о проблемах современного церковного искусства и фактически дается право работать в Церкви современным художникам. Активная работа Мари-Алена Кутюрье с художниками претворяла в жизнь положения энциклики. Всё это подготовило переворот в сознании католического общества, что и привело к решениям Второго Ватиканского Собора. После 1967 года Католическая церковь, а вслед за ней разные деноминации протестантов активно обращаются к современному искусству при постройке и оформлении храмов.

Росписи храма Троицы в Кугурештах не состоялись из-за событий 1917 года в России, росписи часовни в имении Бенатова в конце 1950-х годов художница не успела выполнить, к участию в оформлении современных католических храмов ее не приглашали. Но у Наталии Гончаровой был дар монументалиста, знание и понимание традиции; и собственное видение современного сакрального искусства, которое, к сожалению, так и осталось в ее творчестве представленным лишь небольшим количеством эскизов, набросков и дневниковых записей.

⁵⁶¹Le Chanoine Devémy et ses amis parlent de l'Église d'Assy // Notre-Dame de Toute-Grâce. Lyon: Éditions paroissiales d'Assy, Lescuyer, 1985. P. 139.

ГЛАВА 5. БАЛЕТ «ЛИТУРГИЯ». 1915

Раздел 1. Эскизы Гончаровой. 1915. Пошуары. 1927

Летом 1915 года в Швейцарии на вилле Бельрив в местечке Уши Сергей Дягилев, Леонид Мясин с небольшой группой танцовщиков, Михаил Ларионов и Наталия Гончарова сочиняли балет «Литургия». Работа продолжилась следующим летом во время гастролей «Русских сезонов» Мадриде. Этот самый фантастический из всех замыслов С. Дягилева не был реализован, однако балетмейстер, художники и все исследователи отмечают особое значение этого балета, опередившего свое время, и получившего в том или ином виде продолжение в дальнейшей творческой судьбе каждого из его участников.

В Третьяковской галерее хранится более 50 эскизов костюмов балета, выполненных Гончаровой, среди них много повторов, выполненных по трафарету (пошуары)⁵⁶². Все эскизы переданы в галерею в 1989 году вместе с собранием парижского наследия М.Ларионова и Н.Гончаровой. Техника исполнения эскизов: акварель, гуашь, коллаж, графитный карандаш. Это большие листы кальки или бумаги наклеенной на картон, они разных размеров: от 30 до 80 см в высоту. На эскизах изображены апостолы, ангелы, волхвы, Христос и Богородица, священники, воины, пастухи, херувимы. На некоторых листах подписаны имена персонажей. Все они исполнены очень энергично, мощными, «рубленными» линиями.

Единственный сохранившийся эскиз декорации находится в музее Метрополитен в Нью Йорке⁵⁶³. Он представляет собой фантазийный образ русского храма: иконостас, круглые столбы с росписями, очертания города по бокам, ангелы и небеса наверху.

⁵⁶² 52 эскиза, согласно данным отдела учета ГТГ
⁵⁶³

В 1927 году Наталия Гончарова создала альбом пошуаров «Литургия», в котором в виде декоративных рисунков по трафаретам повторены 18 эскизов к балету. Дата его издания до сих пор обсуждается исследователями. Дж. Боулт выдвинул версию о том, что альбом издавался дважды в 1915 и 1927 годах⁵⁶⁴. Этого мнения долгое время придерживалось большинство исследователей⁵⁶⁵, но в 2003 году хранитель графики Третьяковской галереи И.В. Шуманова на основе изучения архивных данных, сравнения стиля трафаретов и первоначальных эскизов представила убедительные доказательства того, что издание пошуаров состоялось единожды в 1927 году. Эталонный комплект альбома пошуаров находится в ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, идентичные ему в библиотеках ГТГ и ГМИИ им. Пушкина. Все они, пишет И.В. Шуманова, доставлены в Москву одновременно в 1927 году в качестве дара художницы и с ее дарственной надписью⁵⁶⁶. В данной работе эскизы 1915–1916 гг и пошуары 1927 года рассматриваются как одно целое, техника пошуара (трафаретной раскраски) использована Гончаровой для тиражирования первоначальных рисунков. Проект не состоявшийся на сцене, был представлен зрителям в альбомном варианте.

*

Эскизы Наталии Гончаровой к «Литургии» описаны в каталогах выставок 1999–2000 гг. посвященных парижскому наследию Ларионова и Гончаровой, в каталоге выставки «Наталия Гончарова. Между Востоком и Западом», в монографии А. Г. Лукановой «Наталия Гончарова» и во многих других

⁵⁶⁴ Боулт Дж. Художники русского театра. 1889-1930. М.: Искусство. 1994. С. 126.

⁵⁶⁵ Fuerst W., Hume S. Twentieth-Century Stage Decoration. 2 vols. N.Y. 1929. Dover, N.Y. 1967. Vol. P. 170; Бертенсон С.Л. Вокруг искусства. Hollywood Bertenson. 1957. P. 30; Nathalie S. Goncharova, Michel F. Larionov et collections du Musee national d'art moderne. P., 1995. P. 98.

⁵⁶⁶ Шуманова И.В. К вопросу о датировке альбома пошуаров Н.Гончаровой «Литургия» // Н.Гончарова, М. Ларионов. Исследования и публикации. М. 2003. С. 132-143. Остальные разрозненные экземпляры нераспроданных художниками пошуаров переданы в Третьяковскую галерею в 1989 г. вместе с карандашными и цветными эскизами к балету. Хранители графики отмечают, что больше всего осталось пошуаров с Иудой Искарриотом, их не хотели брать покупатели.

исследованиях, посвященных театральному искусству Гончаровой и Ларионова⁵⁶⁷. Эскизы упоминаются в воспоминаниях хореографа Леонида Мясина⁵⁶⁸ и в монографии Е.Я. Суриц «Артист и балетмейстер Леонид Мясин». Упоминается неосуществленная постановка и в книгах, посвященных «Русским сезонам» С.П. Дягилева⁵⁶⁹.

Самые подробные исследования хранителей графики Третьяковской галереи Е.А. Илюхиной и И.В. Шумановой посвящены истории создания балета и проблеме датировки альбома пошуаров «Литургия»⁵⁷⁰.

Множество вопросов остается по поводу всего замысла спектакля и по поводу эскизов Наталии Гончаровой. Непроясненность постановки и ее название до сих пор завораживают и будоражат исследователей. И дело не только в том, что балет под названием «Литургия» трудно представить в хореографическом исполнении. Много вопросов связано с идеей танцевать евангельский сюжет в декорациях, превращающих сцену в подобие храма. Не случаен отказ Игоря Стравинского сочинять музыку к балету, но не случаен и его особый интерес к репетициям «Литургии».

В главе подробно рассматриваются истоки столь необычной для начала XX века идеи Сергея Дягилева, роль Наталии Гончаровой в данном проекте, и иконографические источники задуманных ею костюмов, декораций, и хореографии Леонида Мясина.

⁵⁶⁷Propert W. The Russian Ballet in Western Europe, 1909–1920. New York, 1921. P. 40–41; Gilliam F. «Natalie Gontcharova and the New Art Decoratif.» Arts 5 (January 1924). P. 30, ill. P. 28; Talbot Rice T. «The Evolution of the Russian Ballet.» Apollo 19 (March 1934). Ill. P. 154 (detail); Amberg G. Art in Modern Ballet. New York, 1946, P. 9, 73, pl. 4; Robert C. Hansen. Scenic and Costume Design for the Ballets Russes. PhD diss., University of Minnesota. Ann Arbor, 1985. P. 51; Bowlt J. Op. cit. P. 149; Sharp J. Op. cit. P. 245–46.

⁵⁶⁸Мясин Л. Моя жизнь в балете. М.: Артист, режиссер, театр, 1997.

⁵⁶⁹Суриц Е.Я. Артист и балетмейстер Леонид Мясин. Пермь: Книжный мир, 2012; Пастори Жан Пьер. Ренессанс русского балета. М.: Paulsen. 2015.

Дягилев и русское искусство. статьи, открытые письма, интервью. Переписка.

Современники о Дягилеве. В 2 т. 1982. т. М.: Изобразит. искусство, 1982.

Видение танца : Сергей Дягилев и Русские балетные сезоны. М.: Фонд Екатерина, 2009.

⁵⁷⁰Илюхина Е.А. История создания балета «Литургия» // Третьяковские чтения. 2010–2011. М. 2012. С.235–243. Шуманова И.В. Указ. соч. С. 132–143

Не меньший интерес представляет русский и общеевропейский культурный контекст середины 1910-х годов, в котором родилась идея балета-мистерии на темы Евангелия, и развитие религиозного балета в XX веке, началом которого послужил неосуществленный балет «Литургия».

Раздел 2. История и особенности создания балета. Либретто и музыка

Леонид Мясин в своей книге «Моя жизнь в балете» вспоминал рождение идеи спектакля: «Однажды, когда я рассуждал об итальянском искусстве, Дягилев предложил мне поставить литургический балет, рассказывающий о страстях Иисуса Христа. В ходе разговора мы решили сочинить несколько хореографических картин в стиле византийских мозаик и итальянских примитивов. Я был воодушевлен, когда Дягилев предложил мне начать работу сразу, и постарался добиться сдержанной простоты»⁵⁷¹.

Для постановки именно этого балета Наталия Гончарова выехала из России в Швейцарию к Сергею Дягилеву в июле 1915 года, предполагая, что после работы над балетом, она вернется на родину и поедет в Бессарабию расписывать храм, построенный А.В. Щусевым. Они везли с собой книги по византийскому и древнерусскому искусству, которые нужны были и для балета «Литургия», и для будущих росписей. Вспоминая об отъезде Гончарова писала: «Для Ларионова разговор шел о Шуте, и о «Литургии» (вроде мистерии) для меня»⁵⁷². (Илл.1).

Ларионов принял самое деятельное участие в постановке «Литургии», помогая молодому танцовщику Леониду Мясину, который впервые пробовал свои силы в качестве балетмейстера. «На репетиции, – вспоминала Гончарова, – присутствовали Дягилев, Ларионов, я и гостившие у Дягилева друзья и Стравинский, когда приезжал в Уши. Репетировали каждый день. Это был первый балет, над которым работал Мясин, недавно вышедший из балетной

⁵⁷¹Мясин Л.Ф. Указ. соч. С. 63.

⁵⁷² Илюхина Е.А. Указ. соч. С. 235.

школы»⁵⁷³. Сам Леонид Мясин подчеркивает в своих записях особую роль Михаила Ларионова: «Так как это был мой первый балет, Дягилев попросил Ларионова наблюдать за моей работой, и мы начали репетировать в маленьком зале в Уши, проходя вместе шаг за шагом каждое па и решительно отсекая лишнее для достижения естественной простоты»⁵⁷⁴.

Оба художника произвели на Мясина большое впечатление. Ларионов завораживал его «не только как талантливый художник сцены, но и человек, практически знавший любую сторону театральной постановки»⁵⁷⁵. «В беседах с ним мне многое открылось», – признается танцовщик. О живописи Гончаровой он сообщает в письме своему бывшему учителю рисовальной школы в Москве: «Я очень увлекся работами Гончаровой, и, пожалуй, она единственная, кто меня в данный момент интересует»⁵⁷⁶.

*

Либретто

В июле 1915 года, когда Гончарова была готова приступить к исполнению заказа, пишет Е.А. Илюхина, «не было известно ничего, кроме идеи спектакля»⁵⁷⁷. Художники сами составляли перечень сцен «Литургии». (В отделе рукописей ГТГ хранятся написанные ими от руки варианты либретто. Однако год этих записей неизвестен. Возможно, они написаны совместно с Дягилевым и Мясиним в 1915 году. Возможно, сохранившиеся рукописи – либретто для более поздних постановок, которые пытались осуществить Ларионов и Гончарова)⁵⁷⁸.

⁵⁷³Илюхина. Указ. соч. С. 238, 242.

⁵⁷⁴Мясин Л.Ф. Моя жизнь в балете. Указ. соч. С. 63-65.

⁵⁷⁵Мясин Л.Ф. Указ. соч. С. 63

⁵⁷⁶Суриц Е.Я. Указ. соч. С. 34, 36

⁵⁷⁷Илюхина Е.А. Указ. соч. С. 239

⁵⁷⁸М. Ларионов, Н. Гончарова. Парижское наследие в Третьяковской галерее. Графика, театр, книга, воспоминания. М. 1999. С. 115-116.

Мистерия предполагала две части Рождественскую и Пасхальную⁵⁷⁹. «Первой сценой в балете, – вспоминал Леонид Мясин, – было «Благовещение», исполняли ее Лидия Соколова⁵⁸⁰ и я. Для этой сцены я, вдохновленный Девой Марией Чимабуэ, придумал ряд угловатых жестов негнушимися руками с плоскими ладонями [что видно на единственной сохранившейся фотографии репетиции балета]. Для картины «Вознесение» я выстроил две группы ангелов, у которых руки были обращены вверх и скрещены, что создавало иллюзию крыльев, поднимающихся в небеса»⁵⁸¹. (Илл. 2)

Либретто спектакля отчасти можно представить по воспоминаниям Гончаровой, опубликованным в 1953 году в Парижской газете «Русские новости». Описанное в интервью либретто не совсем совпадает с рукописью, хранящейся в ГТГ, и с воспоминаниями Мясина. Гончарова рассказывала, что «первоначально предполагалось 5 сцен: Рождество и Поклонение волхвов, Вход Господень в Иерусалим, Молитва в Гефсиманском саду, Крестный путь и Голгофа, позднее были добавлены еще Нагорная проповедь и Благовещение»⁵⁸². (Мясин вспоминает еще сцену Вознесения). Некоторые сцены художница описала: «Нагорная проповедь была изображена исключительно движением, пластикой и драматическим действием. Иногда действию предшествовала музыка и пение хора. В других случаях действие сопровождалось музыкой и пением в унисон, как в древней Руси. Транспонирование старинной музыки было частично осуществлено регентом православного собора в Женеве Кибальчичем»⁵⁸³.

*

Музыка

⁵⁷⁹Илюхина Е.А. Указ. соч. С. 239.

⁵⁸⁰Лидия Соколова – сценический псевдоним английской танцовщицы Хильды Маннингс. // Жан Пьер Пастори. Указ. соч. С. 61-62.

⁵⁸¹Мясин Л.Ф. Указ. соч. С. 63.

⁵⁸²Суриц Е.Я. Указ. соч. С. 35-37.

⁵⁸³Пастори Жан Пьер. Указ. соч. С.68-70. Василий Кибальчич - регент православного Крестовоздвиженского собора в Женеве.

Первый из музыкантов к кому обратился Сергей Дягилев с идеей «Литургии» – Игорь Стравинский, с которым импресарио уже успел пережить и необычайный успех (балеты «Жар-птица» и «Петрушка», 1910–1911 гг.) и грандиозный скандал («Весна священная», 1913г.). Дягилев ничуть не был смущен неистовством публики по поводу музыки Игоря Стравинского к «Весне Священной». Он считал, что публика еще ее оценит. Наблюдая необычайное возбуждение в Москве 1913 года в связи с первой выставкой древнерусской иконописи и ажиотаж ларионовского круга по поводу выставки лубков, он был намерен и далее обращаться к национальной архаике, и вслед за «Весной Священной» задумал «Свадебку» с декорациями Гончаровой, а затем, в конце 1914 года он писал Стравинскому о новом замысле⁵⁸⁴: «Дорогой Игорь... Нам совершенно необходимо свидеться... А приехать надо вот зачем: планы наши ... делают быстрые шаги. ... Сюжет подробно рассказывать не стану – скажу только, что зрелище святое, экстатическая обедня, 6–7 коротких картин. Эпоха по жанру около Византии; ... Музыка – ряд хоров а *capella* – чисто религиозных, может быть вдохновленных григорианскими темами»⁵⁸⁵. Однако Стравинский посчитал совершенно невозможным танцевать «богослужение» и писать музыку для «Литургии» отказался, хотя приехал в Уши и наблюдал за репетициями нового балета⁵⁸⁶.

Найти другого композитора для столь необычной идеи – балета по мотивам Евангелия – было слишком сложно; итальянская и немецкая старинная духовная музыка – возможные источники звукового оформления (а такая идея у Дягилева тоже была), требовали специальной обработки и не подходили для замысла на темы средневековой и раннехристианской живописи; и у Дягилева

⁵⁸⁴Музыка и репетиции «Свадебки» затягивались, и Дягилев торопится начать новый балет // Илюхина Е.А. История создания балета «Литургия» // Третьяковские чтения. 2010-2011.–М. 2012 г. С.235-243. <http://stomfaq.ru/18134/18134.pdf>

⁵⁸⁵Стравинский И.Ф. Переписка с русскими корреспондентами: Материалы к биографии. 1913–1922. М., Композитор, 2000. С. 296.

⁵⁸⁶ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 43 (Гончарова Н. С. Воспоминания о постановке балета «Свадебка», «Литургия»).

родилась другая, очень неожиданная, мысль: танцоры должны двигаться на сцене в полной тишине, чтобы слышался только ритм шагов. Зритель должен был созерцать ритмическое шествие, в котором разыгрываются отдельные сюжетные миниатюры, а в паузах между миниатюрами должно было звучать антифонное православное пение нескольких хоров⁵⁸⁷. «Для усиления атмосферы литургии, - вспоминал Леонид Мясин, - Дягилев решил показывать его [балет] без музыки, лишь в перерывах должна была звучать русская церковная музыка, чтобы связать постановку с православными обрядами, а не с римской католической литургией. Дягилев даже предполагал использовать древние песнопения, которые он слышал в Киеве. Он попросил прислать ему копии, но в связи с военными событиями не смог получить их»⁵⁸⁸. В письме от 1916 года идея описана еще точнее: «Движение – действие будет без музыки, есть шесть картин, из которых состоит балет. Музыка – хоры и начинается только тогда, когда опускается занавес сцены, а завершается, когда он поднимается...»⁵⁸⁹. Во время звучания хора за занавесом менялись декорации. Ритм шагов танцовщиков должен был создать особое звуковое впечатление, для чего предполагалось настелить съемный пол на высоте двадцати сантиметров от сцены и изготовить его из гулкого «звонкого» дерева, например, высушенного дуба, чтобы шаги танцовщиков отдавались эхом.

Эти необычные идеи Дягилева возникли не только из за отсутствия композитора, но и в связи с новшествами современной хореографии и музыкальной жизни. Желание поставить хореографические движения танцовщиков под ритм их собственных шагов, вовсе без музыки, режиссер балетной труппы С.Л. Григорьев связывал с увлечением Дягилева

⁵⁸⁷Так построена мистерия «Страсти Христовы» в Обераммергау (Бавария). Хор заполняет паузы между мизансценами.

⁵⁸⁸Мясин Л.Ф. Указ. соч. С. 64-65. Из воспоминаний неясно шла ли речь о звуковых записях или о нотных «крюках» знаменного распева.

⁵⁸⁹Из письма Л.Ф. Мясина А.П. Большакову. Автограф, ГЦТМ РО. Ф. 34 Ед. хр. 14, л. 2. // Цит. по Суриц Е. Я. С. 36

популярными в это время идеями ритмопластики⁵⁹⁰. В то же время в 1913–1916 годах, параллельно с работой над «Литургией», Дягилев активно общался с Ф.Т. Маринетти, Франческо Баллила Прателла и другими итальянскими футуристами. Периодически он ездил вместе с Мясиным и Стравинским в Милан на их звуковые представления⁵⁹¹. Они слушали первые шумовые пьесы Луиджи Руссоло с новыми инструментами-интонаумори: «свистуном», «скрипуном», «жужжальщиком», «трескуном»; они обсуждали футуристические оперы со свободным ритмом Прателлы, который ввел в симфонический оркестр народные инструменты (дудки и гудки).

После 32 репетиций «Литургии» у всех появилось убеждение, «что абсолютная тишина – это смерть, и что в воздушном пространстве абсолютной тишины нет и быть не может. А потому, – писал Дягилев 8 марта 1915 года Стравинскому, – действие надо поддерживать, но не музыкой, а звуками, то есть гармоническим наполнением уха. Источник наполнения должен быть непонятен, переливы гармонических соединений должны быть незаметны для уха, то есть входить одни в другие. Ритм абсолютно никакого не имеет значения уже потому, что абсолютно не должно быть слышно начало и конец

⁵⁹⁰Grigoriev S. Gontcharova et Larionov peintres-decorateurs des ballets de Diaghilev // Loguine T. Gontcharova et Larionov. Cinquante ans a Saint-Germain-des-près. Paris, 1971. P. 106. Цит. по Илюхина Е.А. Указ. соч. С. 239

⁵⁹¹Мясин Л.Ф. Указ. соч. С. 63.

«Из Флоренции Дягилев и Мясин переехали в Рим и с головой окунулись в местную светскую и художественную жизнь. Дягилев пригласил в Рим Стравинского и организовал концерты, на которых исполнялись его произведения. Он представил итальянской музыкальной общественности Прокофьева. Одновременно и он, и Мясин познакомились со многими местными футуристами, по приглашению Маринетти побывали в Милане на представлении, где демонстрировались особые шумовые инструменты. Эксперименты футуристов заинтересовали обоих, и Дягилев на протяжении ближайших нескольких лет не раз строил планы сотрудничества с ними. Реально поставлен был только в 1917 году «Фейерверк» - спектакль, где танцев не было совсем, а была только музыка Стравинского и сценография художника футуриста Джакомо Балла. Но были и другие проекты, пусть неосуществленные: «Балет печатного станка» с Джакомо Балла, «Зоопарк» с Фортунато Деперо (музыку должен был писать М. Равель). А, главное, влияние футуристов сказалось в ряде других постановок, в частности тех, над которыми работал Мясин». Суриц Е. Я. Указ. соч. С. 34-35.

звука. Предполагающиеся инструменты – колокола с густо обвязанными языками, эолова арфа, гусли, сирены, волчки и прочее. Конечно, надо это разработать. И вот для этого Маринетти очень предлагает нам собраться хоть на один день в Милане, чтобы переговорить с заправилами из оркестра и детально исследовать все их инструменты»⁵⁹². Описанные Дягилевым инструменты не музыкальные, это словесный образ звукового сопровождения балета, созданный под впечатлением футуристических произведений Руссоло и Прателлы. Остается неясным, какие тексты могли исполнять хоры между сценами, вряд ли Дягилев мог решиться на исполнение без обработки богослужебных тропарей, кондаков и других богослужебных песнопений в балете.

Летом 1915 года, когда приехали Ларионов и Гончарова, не было ясности ни с либретто, ни с музыкой. Балетмейстер и художники «Литургии» оказались в своеобразной ситуации созависимости: одновременно с своими узко профессиональными задачами они вынуждены были все вместе сочинять содержание балета и его звуковой образ. На вилле Бельрив спектакль создавался совместными усилиями, и даже Гончарова, не любившая присутствовать на репетициях, вынуждена была принимать в них участие. Эта «соборность» создания спектакля, новизна и необычность замысла произвели на всех участников такое сильное впечатление, что они не могли забыть нереализованный проект и позже много раз пытались восстановить балет «Литургия» (каждый, впрочем, по своему).

Раздел 3. Хореографические и художественные идеи. Музейные диалоги.

Хореографию балета Леонид Мясин выстраивал на основе своих впечатлений от первого путешествия по Италии, где Сергей Дягилев планомерно воспитывал молодого спутника в соборах и музеях.

⁵⁹² Стравинский И.Ф. Указ. соч. С. 314.

Первое впечатление, пишет Леонид Мясин в своих воспоминаниях, на него произвел Миланский собор Дуомо. «Пока я маленькими глотками пил кофе на пьядцо и рассматривал собор, я размышлял может ли кто-нибудь создать балет такой же сложный и монументальный по структуре как этот собор»⁵⁹³. В этом первом впечатлении есть близость Гончаровой: ее цикл «Евангелисты» критики часто сравнивали с рядами скульптур на порталах средневековых храмов, а «Испанок» 1920-х годов сравнивали с готическими соборами. Живопись Гончаровой отличает монументальное обобщенное «архитектурное» видение композиции. Е.Я.Суриц в монографии о балетмейстере Мясине пишет о характерных для него сложных пирамидальных построениях в воздухе из групп танцовщиков на сцене⁵⁹⁴.

В музеях Дягилев просил Мясина повторять движения фигур на картинах и фресках, подводил к Тинторетто, Тициану и Микеланджело. Но Мясин больше тяготеет к живописи проторенессанса, «итальянским примитивам», к средневековью и иконописи.

В своих воспоминаниях он с необыкновенным волнением описывает, что эти полотна и фрески напомнили ему первое детское религиозное переживание, когда отец привел его в восемь лет в Саввино-Сторожевский монастырь под Звенигородом: «Сидя в часовне, уставившись на фрески и иконы, я впервые испытал чувство умиротворения и вдохновения, которое не испытывал потом многие годы до тех пор, пока не увидел полотна Дуччо и Чимабуэ. ... Думаю, что именно в то утро, когда отец впервые взял меня в монастырь Святого Саввы, в моем воображении родились образы и темы, которые годы спустя нашли выражение в моем творчестве»⁵⁹⁵.

Во Флоренции на танцовщика особенное впечатление произвели художники конца XIII века: «...Чистота, утонченность композиций в сочетании

⁵⁹³Мясин Л.Ф. Указ. соч. С. 23.

⁵⁹⁴Суриц Е.Я. Указ. соч. С.149.

⁵⁹⁵Мясин Л.Ф. Указ. соч. С. 23.

с монументальностью»⁵⁹⁶. Он искал византийское начало в иконографии и композиции. Выделял «Распятие» Чимабуэ и «Мадонну Ручеллаи» Дуччо. (Илл. 3,4).

Особенный интерес вызывали у него мастера школы Лукки. Берлингьери вдохновлял его «не просто стилистическими достижениями, а духовной красотой и мистицизмом». Рядом с сиенским художником Пьетро Лоренцетти он вспоминал о созерцательной жизни древних подвижников; подробно рассказывает в воспоминаниях о Распятии работы неизвестного художника в Пистойе. Балетмейстер откровенно пишет о своем стремлении к духовной жизни, которое переживает перед изображениями распятия Христа, и связывает свои впечатления с начинающейся профессиональной карьерой⁵⁹⁷. (Илл.5,6,7).

В Равенне его больше всего поразила базилика Сант Аполлинаре Нуово VI века, её мозаики. Он передает не только общее впечатление, но выделяет одну из композиций, составляющих самый верхний длинный мозаичный фриз на стенах: «...особенное изображение чуда насыщения народа семью хлебами и рыбой с отливающим золотом фоном, группой Христа и четырех апостолов, тесно прижатых друг к другу, со стилизованными движениями рук и туловища. Гипнотическую силу этой мозаике придавала фигура Христа, изображенного молодым человеком в пурпурной мантии, простирающим руки, чтобы раздать хлеба и рыбу... и я сказал себе, что когда-нибудь преобразую мрачную простоту и богатство этой мозаики в хореографическую форму»⁵⁹⁸. (Илл.8).

Воспитание Дягилева предполагало широкий кругозор в европейском искусстве, но Мясин выбирает свое, близкое ему лично в живописи. В своих воспоминаниях он предстает целостной художественной натурой. В музейных диалогах рождалась идея балета на темы иконного искусства. Перед живописными произведениями Мясин понимает свое призвание балетмейстера.

⁵⁹⁶Мясин. Л.Ф.Указ.соч. С. 59.

⁵⁹⁷Мясин. Л.Ф. Указ. соч. С. 62.

⁵⁹⁸Мясин. Л.Ф.Указ. соч. С. 63.

Это, считает Е.Я. Суриц, во многом определило «живописный», «пластический» стиль хореографии Мясина, характерный для его творчества в целом⁵⁹⁹.

Танцовщик так описал свое «крещение» в балетмейстера: «Мы часто посещали галерею Уффици и Палаццо Питти, изучали работы художников Византии и эпохи Ренессанса, стиль готики и барокко. ... Рядом с Дягилевым, моим наставником, я стал осознавать, что все великие художники были великими хореографами. ... Однажды в Уффици, когда я внимательно смотрел на «Мадонну с Младенцем» фра Филиппо Липпи, Дягилев сказал: “Ты мог бы сочинить балет?” “Нет, – ответил я, не раздумывая, – нет, я уверен, никогда не смог бы”. Затем, когда мы перешли в другой зал, я обратил внимание на светящиеся краски «Благовещения» Симоне Мартини. Глядя на мягкие жесты архангела Гавриила и Девы Марии, я понял: все, что я видел до того во Флоренции, достигло высшей точки в этой картине. Казалось, мне предлагают ключ в незнакомый мир, приглашают пройти по дороге, по которой я буду идти до конца. «Да, – обратился я к Дягилеву, – я думаю, что смогу создать балет. И не один, а сотню, обещаю Вам»⁶⁰⁰. (Илл. 9)

*

Леонид Мясин отмечает в своей книге пристальный интерес самого Дягилева в этом путешествии 1914 года к итальянским примитивам: Джотто, Чимабуэ, к ранним византийским мозаикам Равенны⁶⁰¹ в связи с хореографическими идеями, а Павел Муратов рассказывает, как Дягилев ранее осматривал в Москве знаменитую иконную коллекцию Ильи Семеновича Остроухова. В статье «Вокруг иконы» он так описал общение импресарио и коллекционера: «В последние годы перед войной дом его [И.С. Остроухова]

⁵⁹⁹Суриц Е.Я. Указ. соч. С. 37. Мясин вторит Ларионову. Ларионов настаивал на том, что живопись, то есть декорации, «должны считаться одной из органичных частей» балетного спектакля наравне с музыкой и хореографией. См.: М. Ларионов. Н. Гончарова. Парижское наследие в Третьяковской галерее. Графика. Указ. соч. С. 24

⁶⁰⁰Мясин Л.Ф. Указ. соч. С. 61.

⁶⁰¹Там же.

видел все больше и больше гостей, приходивших восхититься его иконами. ... В маленьком доме Трубниковского переуллка перебивали тогда все люди, что-то делавшие или что-то значащие в частях русской жизни, имевших отношение к искусству. ... Помню у Остроухова восторженного Дягилева, тут же заявившего о намерении перенести в хореографию тот или иной понравившийся ему в иконе ритм или жест, к великому, впрочем неудовольствию благоговееющего перед иконой хозяина»⁶⁰². Вместе с тем балет «Литургия» не предполагал ретроспективное стилизованное представление в духе прежних постановок «Русских сезонов», например, «Бориса Годунова» (1908 г.). Наоборот, «Литургия» должна была стать современным авангардным зрелищем.

*

В балете, ориентированном на живопись, роль художника-декоратора играла особое значение. Дягилев поначалу обратился не к Гончаровой, а к молодому, уже известному, хорватскому скульптору Ивану Мештровичу, с которым он познакомился в Риме в 1914 году. Е.А. Илюхина считает, «обращение не к художнику, а к скульптору связано с тем, что идея постановки балета возникла у Дягилева в Италии. Импульсом могли послужить впечатления от увиденных там религиозных процессий, сопровождающихся выносом резных деревянных скульптур Христа и Богородицы (эти выносные фигуры сохранились и в окончательном, гончаровском, оформлении спектакля)»⁶⁰³.

Иван Мештрович (1883–1962), ровесник Ларионова и Гончаровой, закончил венскую Академию художеств. Дружил с Густавом Климтом и Эгоном Шилле. С 1903 года неоднократно выставлялся на Венских Сецессионах. Его произведения 1910-х годов, схожи с живописью Гончаровой множественными цитатами, эклектичностью, экспрессией, стилистической

⁶⁰²Муратов П.П. Указ. соч. С. 372.

⁶⁰³Илюхина Е.А. Указ. соч. С. 236

обобщенностью. Его основные пластические источники: искусство романики и готики, Древнего Египта. Одна из главных тем его творчества – религиозные сюжеты. В 1914 году он создал «Голову Христа» – «Ессе Номо», «Пьету», «Молящуюся девочку»; в 1915–1916 гг работал над «Распятием» и евангельскими рельефами, украсившими впоследствии церковь Святого Креста в замке Каштелет. В своих пластических решениях Мештрович ближе модерну венского сецессиона, по сравнению с «кубистической» и «примитивистской» Гончаровой. (Илл.10-13).

В ноябре 1914 года Дягилев начал собирать будущих участников постановки «Литургии» и писал об Иване Мештровиче Стравинскому: «... планы наши с Мештровичем делают быстрые шаги. Это человек застенчивый, болезненно самолюбивый, подозрительный, гениальный исполнитель, но посредственность, «советчик» – благорасположен, загорелся идеей, но надо все смастерить»⁶⁰⁴. Общение с Мештровичем не сложилось и «смастерила» все в итоге Гончарова.

Можно предположить, что когда приступила к работе Наталия Гончарова Дягилев показывал ей фотографии скульптур Мештровича и рассказывал о взаимодействии художественных образов и хореографии, в связи с чем она не просто отрисовывала костюмы. Она намеренно задавала в эскизах иное движение, иную «авангардную» пластику и хореографию. Отсюда удивляющая исследователей хореографическая активность персонажей на эскизах Гончаровой⁶⁰⁵. «Льющаяся», текучая линия в работах Мештрович не близка Гончаровой и не должна была влиять на хореографию в ее костюмах и декорациях.

С вхождением в проект Наталии Гончаровой сценография превратилась в синтез современных футуристических форм с русско-византийской архаикой. Ее умение использовать в качестве своих источников самые разнообразные и

⁶⁰⁴Илюхина Е.А. Указ. соч. С. 236.

⁶⁰⁵Суриц Е.Я. Указ. соч. С. 36.

разновременные образцы иконописи, живописи, монументального искусства и мелкой пластики, переиначивать их и обобщать, превращая в остро современный образ, – все это как нельзя лучше подходило к дягилевской идее «Литургии».

Рассказы о впечатлениях Мясина в Италии легли в основу работы Гончаровой и Ларионова над эскизами и хореографией «Литургии», о чем пишет балетмейстер в своей книге: «...Ларионов и Гончарова трудились над задником, пытаясь истолковать в стиле итальянского примитивизма образы Христа, Мадонны и апостолов, а тем временем плавно шла репетиция»⁶⁰⁶.

Раздел 4. Эскизы Гончаровой и их иконографические источники

Самый интересный мясинский источник для Гончаровой – мозаики Сант Аполлинаре Нуово. Это важно подчеркнуть. Ранее художница создавала свои циклы «Евангелисты» и «Жатва» ориентируясь на фрески XII века, которые она видела в копиях и фотографиях. Познакомившись с фотографиями и открытками еще более древнего памятника, она, конечно, обратила на него особое внимание. Тем более, что именно он вызывал особый восторг и хореографические идеи у балетмейстера. Работа по мотивам образцов, увиденных в копиях или репродукциях была привычна Гончаровой и отвечала принципам свободного копирования, выработанного художниками в начале 1910-х годов. Фотографии, открытки и альбомы знаменитой фирмы Фрателли Алинари, специализировавшейся на документации известных картин, скульптур и архитектуры, продавались в начале XX века по всей Италии, а равеннские мозаики пользовались особой популярностью.

Образ шествия, единого ритма шагов почерпнуты из мозаик базилики Сант Аполлинаре Нуово. Пританцовывающиедвигающиеся фигуры волхва и апостола Иоанна на эскизах Гончаровой, несомненно, родственны волхвам на мозаиках. Их разноцветные фантазийные одежды, пальмы и пучки растений на

⁶⁰⁶Мясин Л.Ф. Указ. соч. С. 63.

поземе подсмотрены там же. Заостренные графические очертания складок и экзотические узоры на одеяниях, многослойность драпировок, которая превращается в сложную комбинацию геометрических фигур, сам характер движений фигур – также из Равенны. Видимо, эскизы и хореография балета ориентировались на мозаики VI века в первую очередь. Мозаичные фризы равеннской базилики с множеством евангельских композиций и шествиями святых как-будто сами предлагали построение хореографических миниатюр. Отсюда неожиданная мысль изобразить пантомимой Нагорную проповедь – сюжет «Беседа Христа с учениками» есть среди мозаик Сант Аполлинаре Нуово. Отсюда же, из равеннских мозаик жесты рук с прямыми ладонями в эскизах Гончаровой и в пластике Мясина. (**Эскизы: Илл. 14-16; Мозаики: Илл. 17-21; Эскизы: Илл. 22-27).**

В то же время сцены либретто напоминают последовательность икон праздничного ряда древнерусского иконостаса, а орнаменты, которые рисует Гончарова на одеждах апостолов, схожи не только с византийскими мозаиками VI века, но и с древнерусскими орнаментами, особенно XVII в., которые не раз использовала художница в своих прежних религиозных композициях. Они напоминают ярославские изразцы и фрески церкви Иоанна Предтечи в Ярославле, которые хорошо знали художники. Альбом с большим количеством фотографий этой церкви, изданный в 1913 году, есть в их библиотеке⁶⁰⁷. Можно сравнивать орнаменты одежд на эскизах Гончаровой и с орнаментами еще более древних фресок Дионисия в Феррапонтово, которые прекрасно знала Гончарова (знаменитый альбом В.Т. Георгиевского 1911 года с этими фресками

⁶⁰⁷ Библиотека передана в Третьяковскую галерею в 1989 году вместе с собранием парижского наследия М.Ф. Ларионова - Н.С. Гончаровой. Альбом Н.Г. Первухина «Церковь Иоанна Предтечи в Ярославле» 1913 г. был прислан художникам в 1927 году Львом Жегиним. Однако по переписке Л. Жегина и М. Ларионова хорошо видно, что Ларионов и Гончарова хорошо знали этот альбом ранее, почему и настаивают на его покупке и отправке в Париж // Серова Г. Ю. Переписка Л. Ф. Жегина и М. Ф. Ларионова Указ. соч. С. 203–213.

был у художников под рукой)⁶⁰⁸. Близость цветочных орнаментов к древнерусским мотивам особенно заметна в карандашных набросках Гончаровой.

Яркие красочные облачения апостолов на эскизах Гончаровой представляют собой странную, чрезвычайно сложную конструкцию, с множеством пересекающихся и наложенных друг на друга геометрических фигур, украшенных стилизованными орнаментами, и никак не соответствующих естественным формам человеческого тела и его пластике.

В своей статье посвященной истории создания балета «Литургия» Е.А. Илюхина правильно пишет о разнообразии иконографических источников конструкции костюмов, однако на мой взгляд здесь возможны уточнения и более определенный «адрес». Например, исследователь обращает внимание на сходство конструкций одежд у апостолов в эскизах Гончаровой с геометрическими узорами складок клава в одеяниях Константина и Юстиниана на мозаике XII века Софии Константинопольской, что не совсем корректно, мозаики Софии Константинопольской были раскрыты лишь в 1930-е годы. Ближе всего к облачениям придуманным Гончаровой, помимо равеннских, – те православные богослужебные одеяния XV–XVII веков, которые в избытке были представлены на Московской иконной выставке 1913 года и опубликованы в большом каталоге. Это то, что видели и Дягилев, и Ларионов с Гончаровой, и то, что все еще широко обсуждалось в обществе в 1915 году. Никто из исследователей не рассматривал священнические облачения на московской выставке в качестве источника эскизов Наталии Гончаровой к балету «Литургия», меж тем это сравнение на мой взгляд одно из самых интересных.

⁶⁰⁸Из Швейцарии Гончарова писала письмо А.В. Щусеву с просьбой отдать ей росписи «под Дионисия» храма св. Николая в Бари // С.В. Колузаков. Указ. соч. С. 69.

Необычные для светского взгляда конструкции фелоней с жестким «треугольным» верхом, который изготавливался в древности из самой дорогой тяжелой узорчатой ткани (петельчатого металлического аксамита, например), часто с массивной вышивкой золотной нитью и внутренней жесткой прокладкой; дополняющие их вышитые набедренники, палицы, епитрахили четких геометрических форм (ромбы с острыми углами, прямоугольники, трапеции), сшитые, как правило, из нескольких ярких и контрастных по цвету и фактуре тканей – эти реальные, виденные Гончаровой на выставке древние облачения, сами по себе могли производить впечатление авангардных конструкций, не приспособленных для естественного плавного движения. «Имитируя» древность на сцене Наталия Гончарова для «Литургии» решает изготавливать трехмерные костюмы-конструкции с прорезями для рук и ног, усугубляя сопоставление фигур танцовщиков с плоскостными фигурами на мозаиках и иконах. Вынужденные в таких костюмах показывать движение не всем телом, но лишь ритмизированным шагом ног, танцовщики и руками могли совершать только крупные простые движения в одной плоскости. Все это действительно могло напоминать равеннские мозаики, так восхищавшие Мясина, или древнерусские иконы и фрески, и в то же время должно было смотреться утрированно, современно и авангардно. И.В. Шуманова подчеркивает, что Гончарова «пришла к идее конструктивистских по своей сути костюмов значительно раньше, чем Пикассо в знаменитом балете «Парад», получившем славу первого конструктивистского балета»⁶⁰⁹. «Единственный раз, – пишет Е.А. Илюхина, – сама того не желая, она [Гончарова] активно вмешивается в хореографию спектакля и в конечном счете определяет ее»⁶¹⁰. И подсказали ей идею формы костюма и движений танцовщиков древнерусское и византийское искусство. **(Орнаменты: Илл.28-**

⁶⁰⁹Шуманова И.А. Указ. соч. С. 136.

⁶¹⁰Илюхина Е.А.Указ. соч. С. 240.

30; Эскизы: Илл.31-36; Каталог выставки «Древнерусское искусство»: Илл.37-40).

Художница активно использовала в эскизах к балету свой предшествующий опыт религиозных композиций. Фигуры ее знаменитых «Евангелистов» 1911 года «облагородились» на византийский лад и начали активно двигаться. Апостол Матфей на акварельном эскизе в серо-зеленых одеждах (имя апостола написано художницей на листе) повторяет жест евангелиста одиннадцатого года в синих одеждах (указательный палец, приставленный ко лбу). Тем самым художница называет точный адрес своего первоначального источника – евангелист Матфей из храма Спаса на Нередице⁶¹¹. (Этот жест больше нигде не встречается ни в иконографии апостола Матфея, ни в иконографии других святых). **(Илл. 41-43).**

Архангел Гавриил (сохранившийся только в карандашных набросках) иконографически ближе всего к изображениям «Благовещения» на древнерусских царских вратах. Отсюда же, из древнерусских икон, идея апостолов идущих над городом, которая по описаниям очевидцев репетиций, была воплощена в декорации первой сцены⁶¹². В исполнении Гончаровой фигуры и их движения становятся чрезвычайно мощными, почти скульптурными. **(Илл. 44-48).**

Самые необычные у Гончаровой изображения многооких херувимов. Они самые условные, самые «ассирийские», самые «карнавальные», и самые неподвижные. У них прямые вертикальные крылья. Чрезвычайно яркие разноцветные конструкции костюма с блестящими золотыми и серебряными жесткими «ассистами» должны были выделять херувимов среди других, и без того, ярких фигур. **(Илл. 49-51).**

⁶¹¹Серова Г. Ю. Религиозные сюжеты Наталии Гончаровой и их иконографические источники. Указ. соч. С. 193–203.

⁶¹²Суриц Е.Я. Указ. соч. С. 36

Женских образов в сохранившихся эскизах и набросках совсем мало: святая Анна-пророчица, неизвестные (мироносицы, женщины в толпе), набросок фигуры Богоматери (у креста). (Илл.52-55).

Некоторые фигуры на эскизах или не очень понятны (человеческие фигуры или ангелы) или наоборот предельно конкретны, например, молодой пастух (для сцены Рождества), римский воин (для сцены Распятия), первосвященник в ефодe с наперсником на груди, кидаром на голове, вышитыми гранатами по низу облачения, жезлом и свитком в руках. (Илл. 56-62).

Не сохранилось ни одного разработанного цветного эскиза или пошуара, изображающего Богоматерь, и только один цветной пошуар с изображением Христа. Этот образ самый «традиционный» у Гончаровой, в отличие от нескольких динамичных карандашных рисунков Христа, в нем нет сложного движения, есть статуарная неподвижность как бы высеченность из дерева или камня. Нет авангардной закрученной «конструкции» одежд. Многочисленные мощные складки хитона и гиматия спускаются и поднимаются каскадом. Возможно, это эскиз для статуи, которую предполагалось выносить на сцену, чтобы актеры не играли Христа⁶¹³. (Илл. 63-66).

По поводу сцены «Входа во Иерусалим» Е.Я. Суриц приводит любопытное воспоминание самой Гончаровой. «Вход в Иерусалим был показан на авансцене, на фоне закрытого занавеса в виде окладов икон. Четыре евангелиста несли стилизованное изображение осла, ноги которого были вытянуты вперед и назад. На спине у животного находилась скульптура, изображавшая вход Христа в Иерусалим...»⁶¹⁴. Два таких карандашных наброска со Христом на осле, у которого ноги вытянуты вперед, и с юношей, несущим задние ноги осла, хранятся в Третьяковской галерее. (Илл. 67-69).

⁶¹³Илюхина Е.А. Указ. соч. С. 237.

⁶¹⁴Суриц Е.А.Указ. соч. С. 36

Все эскизы костюмов к «Литургии» отличает своеобразный стиль – отличающийся от религиозных композиций Гончаровой начала 1910-х годов и от эскизов к «Золотому петушку» и «Свадебке». Лапидарные и в то же время очень сложные формы облачений и фигур в них задрапированных, активное движение и монументальность, сдвиги геометрических напластованных друг на друга фрагментов, обозначающих объем – здесь начинает вырисовываться тот характер изображения, который станет особенностью живописи Наталии Гончаровой в 1920-е годы и проявит себя наиболее ярко в панно для особняка Сергея Кусевицкого и знаменитых «Испанках».

*

Эскиз декорации.

Трудно представить, к какой сцене относится один единственный эскиз декорации.

Ружена Заткова, художница-футуристка, наблюдавшая за репетициями⁶¹⁵, так описывала декорации балета: «Гончарова занимается композицией сцены для «Литургии», все проекты декораций основывает на занавесах и строит композиции. Первая картина у Гончаровой изображает маленькие два города, из одного в другой по крышам идут апостолы. Это на громадном пространстве металлического фона, изображающего иконную «басму». «Благовещение» происходит на фоне опрокинутого купола, его прозрачной конструкции. Перед этим – ширмы алтаря с изображением громадных голов Христа и Богородицы по обеим сторонам, а в середине дверей (2 метра), на которых маленькие эмблемы евангелистов и еще меньше – «Села». Ковка из металла (серебро и золото), орнаментированный единообразный фон иконы»⁶¹⁶. **(Илл. 70)**

⁶¹⁵Ружена Заткова, чешская художница-футуристка, жена русского дипломата Василия Хвоцинского. В 1915 году Ружена Заткова присоединилась к труппе «Русских сезонов» в Уши, чтобы посмотреть репетиции нового балета. Друг М. Ларионова и Н. Гончаровой.

⁶¹⁶М. Ларионов, Н. Гончарова. Парижское наследие в Третьяковской галерее. Графика. Указ. соч. С. 115.

Эскиз изображает русский храм с высоким иконостасом и круглыми столбами (столпы-колонны – явственная отсылка к Успенскому собору Московского Кремля). Костюмы, придуманные Гончаровой, заставляли танцоров двигаться «в одной плоскости» вдоль рампы. Декорации, изображающие иконостас храма, уподобляли сцену узкой солее перед алтарем православного храма. (Храмовое пространство очень интересовало Дягилева. Одно из первых его предложений – поставить балет в интерьере романского храма).

Образ города на боковых кулисах мог быть навеян изображениями построек города (Равенны) по краям шествия святых на мозаиках Сант Аполлинаре Нуово. Не менее важные источники этих боковин – узкие вертикальные изображения города на русских иконах «Вход Господень во Иерусалим», а также образы «Небесного Иерусалима» в старообрядческих лицевых апокалипсисах, к которым обращалась Гончарова в прежних религиозных композициях. Напоминают эти боковины и русские фрески XVII века, особенно росписи со «скупенным» изображением селений и городов на стенах Успенского собора Московского Кремля. Красные кирпичи стен московского Кремля, характерные древнерусские закомары, луковичные главки на высоких барабанах, балясины и колокола, разнообразные геометрические узоры глав храма Василия Блаженного (и их перепевы в кубистических полотнах А. Лентулова) сказываются в образном строе боковин декорации, представляющей зрителю балета яркое обобщенное зрелище древней «Московии»⁶¹⁷. (Илл. 71-78)

Иконостас на эскизе, пишет Е.А. Илюхина, похож на иконостас ярославской церкви Иоанна Предтечи, которую так ценили художники, с

⁶¹⁷Е.А. Илюхина считает, что изображение города на боковых кулисах близко росписям ц. Иоанна Предтечи в Ярославле. См.: Илюхина Е.А. Указ. соч. С. 240. Лапидарность скупенных в узких боковинах древних построек на эскизе на мой взгляд ближе к московским росписям, чем к ярославским. На ярославских фресках изображенные постройки более витиеватые и изощренные – «барочные». Гончарова намеренно выписывала московские элементы древнерусской архитектуры.

витыми колонками, полукруглыми арками и резным украшением колонн в виде виноградной лозы⁶¹⁸. Не меньше этот гончаровский иконостас напоминает икону «Покров Богоматери» начала XV века из собрания И.С. Остроухова: красочную, необычную, с яркой доминантой красной киновари в цвете, о ней много говорили и писали в Москве в 1910-е годы⁶¹⁹. Арочные формы, колонны и колонки, парящие ангелы, множество святых, древние узоры, очертания царских врат – все берется Гончаровой из разных источников и перестраивается на сценический лад. Четыре фигуры в белых одеяниях в центре иконостаса отсылают к «Евангелистам» самой Гончаровой и к мозаикам «Шествия праведных» Сант Аполлинаре Нуово. Одиннадцать луковичных главок (наподобие одиннадцати главок Верхоспасской церкви Московского Кремля) венчают «Тайную вечерю», написанную под впечатлением от Чимабуэ или Джотто (с нимбами на затылках учеников, сидящих спиной к зрителю). Полуфигуры святых в полукруглых арках на звонком синем фоне предваряют будущие росписи в Кугурештах, которые Наталия Гончарова продумывает одновременно с работой над балетом. (Илл. 79-82).

Необычны в гончаровском иконостасе огромные оплечные образы Христа и Богоматери с узорчатыми, наподобие басмы с камнями, нимбами. В ранних религиозных композициях, Гончарова, пытаясь уйти от сакрального восприятия своих работ, часто меняла привычные церковному взгляду детали. Здесь она меняет местами главные «иконы» Христа и Богоматери слева направо от царских врат, намеренно подчеркивая театральность иконостаса, однако такая нарочитая условность вызывала недоумение современников⁶²⁰. Она пишет Христа и Богоматерь утрированно, со склоненными друг ко другу

⁶¹⁸В переписке М. Ларионова и Л. Жегина художники настаивают, чтобы Жегин нашел для них в Москве альбом именно церкви Иоанна Предтечи в Ярославле, а не альбом храма Ильи Пророка, который купил их адресат у букинистов. См.: Серова Г.Ю. Переписка Л.Ф. Жегина и М. Ф. Ларионова Указ. соч. С. 203-213.

Первухин Н.Г. Церковь Иоанна Предтечи в Ярославле. М.:К.Ф. Некрасов, 1913.

⁶¹⁹Муратов П.П. Указ. соч. С. 204.

⁶²⁰Известно, что перестановке местами образов Христа и Богоматери в иконостасе на эскизе Гончаровой удивлялся Иван Бунин // Bowlt J. Op. cit. P. 149.

ликами, значительно преувеличивая масштаб двух главных образов, под взорами которых будет происходить действие. Они кажутся огромными. Подобный сценический прием много позже в 1940-е годы использует Сергей Эйзенштейн в «Иване Грозном»: действие фильма разворачивается на фоне огромных авангардно утрированных изображений святых на стенах и иконах. Но это не только авангардно-театральное преувеличение. Гончарова могла видеть огромные иконные образы Христа в московских храмах. Во-первых, в Успенском соборе Московского Кремля находятся три уникальные очень большие оплечные иконы Христа: «Спас златые власы» XIII в., «Спас Ярое око» середины XIV в., и «Спас» первой трети XIV века. Наталия Гончарова их видела, конечно, под поздними записями и окладами, однако их масштаб производил и производит совершенно особое впечатление. Во-вторых, в некоторых московских храмах в иконостасах или возле них в особых киотах стояли списки провинциального примитивного письма со знаменитой тутаявской иконы «Спас Борисоглебский» колоссального размера с оплечным изображением Христа (каждая сторона тутаявской иконы достигает почти трех метров). Один из таких московских списков, например, находился в старообрядческом храме Рождества Христова на Рогожском кладбище, другой был возвращен в храм Благовещения в Петровском парке в наше время⁶²¹.
(Илл. 83-87)

*

Балет «Литургия» задуман в годы широкого признания древнерусского и византийского искусства. Особый эстетический интерес середины 1910-х годов к архаике, «примитиву» в самых разных его проявлениях придавал этому проекту остро современное звучание. Дягилева и всех постановщиков не интересовала стилизация под древность. Древность должна была предстать ярко и экстравагантно, наподобие футуристических зрелищ.

⁶²¹Юхименко Е. М. Старообрядческий центр за Рогожской заставою. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. С. 220-221.

Наталия Гончарова в этом проекте представляла образ России на европейской сцене, да еще и во время войны. В ее театральных декорациях видятся, пусть прикровенно, но узнаваемые, знаковые образы Московского Кремля. А постановка балета и предполагавшиеся росписи храма в Кугурештах, актуализируют ее собственные слова, сказанные в пылу диспута 1912 года: «... религиозное искусство и искусство, прославляющее государство, были всегда самым величественным, самым совершенным проявлением деятельности человека... Художник твердо знал, что он изображает и зачем он изображает: благодаря этому мысль его была ясна и определена, для нее оставалось только подыскать столь же ясную и определенную форму»⁶²². Тем самым театральная постановка и храмовые работы Гончаровой продолжали программу, заданную еще манифестами «Ослиного хвоста».

Если же говорить о религиозном настроении Наталии Гончаровой, то она не столь откровенна как Леонид Мясин, но и для нее работа над спектаклем означала нечто большее, нежели обычная сценография.

В 2019 году исследователям впервые были представлены две иконы из частного собрания, которые Наталия Гончарова написала гуашью на бумаге в своем характерном стиле в подарок своему другу художнице-футуристке Ружене Затковой, наблюдавшей репетиции балета. Ранее об этих иконах было известно лишь по переписке двух художниц⁶²³. (Илл. 88,89).

В центре изображен Христос Пантократор на троне с двуперстным жестом благословения и чашей на левой руке, над ним – «Всевидящее око» и голубь. В четырех углах в клеймах – евангелисты с традиционными тетраморфами, написанными в «детской» наивной манере. В других клеймах –

⁶²² Крусанов А. В. Указ. соч. Т. 1 Кн. 1. С. 396

⁶²³ Джорджини М. Указ. соч.

Религиозная тема была близка Ружене Затковой. В частном собрании, где были обнаружены опубликованные Мариной Джорджини иконы-гуаши Н. Гончаровой, сохранился цикл Ружены Затковой из 13 картонов, посвященный жизни царя Давида (1919–1923).

древнейшие христианские символы – рыбы, саламандры, лани, пеликаны⁶²⁴ – в окружении растительного орнамента. Композиция состоит из девяти соединенных между собою листов. Второй образ – это небольшой лист картона с ликом Христа. Темно-коричневое личное письмо, большие миндалевидные глаза, в лике есть нарочитая стилизация и нарочитая плоскостность, присущие не только гончаровским иконным ликам, но и, например, образам Рериха 1910-х гг.

Наталия Гончарова, понимая, что ее работы вызывают вопросы у ревнителей иконописания, писала в дневнике следующее: «Другие спорят, и спорят со мной, что я не имею права рисовать иконы. Я достаточно сильно верю в Господа. Кто знает, кто верит и как? Я учусь выдерживать пост. Я бы не делала бы по-другому, поскольку это почва для множества толков, которые марают лучшие чувства и намерения. Люди говорят, что мои иконы выглядят не так, как старинные иконы. Но какие из старинных икон? Русские, византийские, украинские, грузинские? Иконы первых столетий или иконы, написанные после эпохи Петра Великого?»⁶²⁵ Эти записи свидетельствуют о

⁶²⁴**Рыба «Ихтис»** (др.-греч. Ἰχθύς — рыба) — древний акроним (монограмма) имени Иисуса Христа, состоящий из начальных букв слов: Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Ὑιὸς Σωτῆρ (Иисус Христос Сын Божий Спаситель) то есть выражает в краткой форме исповедание христианской веры.

Саламандра огненная (выбегающая из огня) - соотносится в христианской мифологии с тремя отроками в Пещи огненной. (Библия. Книга пророка Даниила. Гл. 3) и словами пророка Исаяи: «Пойдешь ли через огонь, не обожжешься, и пламя не опалит тебя». (Библия. Книга пророка Исаяи. Гл. 43.2)

Лань – «Как лань желает к потокам воды, так желает душа моя к Тебе, Боже!» 41 псалом. (Пс. 41.2)

Пеликан – символ Христа. *Он, с Пеликаном нашим возлежа, // К Его груди приник; и с выси крестной // Приял великий долг, Ему служба.* Данте Алигьери. Рай. XXV, 112—114
Перевод М.Л. Лозинского

Данте называет Иисуса Пеликаном. Бенвенуто ди Рамбальдо в своем комментарии к «Божественной комедии» пишет, что Иисус «заслуженно называется Пеликаном, ибо Он отверз Свои ребра для нашего освобождения подобно тому, как пеликан кровью из собственной груди оживляет своих мертвых птенцов». Граф А.С. Уваров. Христианская символика. СПб. 1908 г. Репринт М. 1999. С. 104-106, 138-145.

⁶²⁵Амазонки авангарда: Александра Экстер, Наталья Гончарова, Любовь Попова, Ольга Розанова, Варвара Степанова, Надежда Удальцова. Нью Йорк: Музей Соломона Р. Гуггенхайма; Москва: Гос. Третьяковская галерея, 2000. С.309.

том, что Гончарова с одной стороны не готова была публично высказываться о своих религиозных убеждениях, с другой стороны, как художник, она готова к серьезному диалогу о современном иконописании и разных традициях, диалогу, который был необходим, но не успел состояться в первой половине XX века в России в связи с открытыми гонениями на религию после 1917 года.

*

Балет «Литургия» не был осуществлен в 1916 году. Тому было много обстоятельств. Мировая война: не хватало средств на сложные костюмы и декорации, невозможно было достать из Киева записи старинных песнопений. Ничего не прояснялось с музыкой. Слишком сложной была идея спектакля. Никогда до этого не ставились в балетном исполнении евангельские сюжеты, а уж тем более с литургической музыкой или без музыки вовсе. Тем не менее все постановщики были необычайно воодушевлены работой, не считали проект кощунственным или несвоевременным. Леонид Мясин писал о чувстве горького разочарования, когда стало понятно, что постановка не состоится⁶²⁶. И всё же, идея религиозного балета, да еще и с декорациями, наподобие православного храма, носила столь новаторский характер, что, видимо, и не могла осуществиться ни в 1915, ни в 1916 году. Вместе с тем, замысел «Литургии» появился в то время, когда на сцене, в музыке, в литературе и даже в кино возникали современные проекты подобного рода, о них и пойдет речь далее.

Раздел 5. Балет «Литургия» в контексте возрождения жанра средневековой мистерии в России и Европе. Начало – перв. пол. XX века.

В конце 30-х годов Ларионов и Гончарова вновь попытались реализовать несостоявшийся балет «Литургия»⁶²⁷. В архиве художников есть черновик

⁶²⁶ Мясин Л.Ф. Указ. соч. С. 65.

⁶²⁷ Концепция нового религиозного театра складывается в Европе в 1920-30 годы. Экспериментальные спектакли объединялись на фестивалях религиозного искусства,

письма Михаила Ларионова (1938–1940 гг) неизвестному адресату по поводу балета, в котором важны несколько моментов. Во-первых, Ларионов пишет о том, что все материалы, связанные с несостоявшейся постановкой 1915 года хранятся только у них, у Дягилева ничего не было. Во-вторых, он пишет о желании Наталии Гончаровой в будущем спектакле «некоторые вещи развить, а другие упростить, не убавляя значительности сюжета»⁶²⁸. Самое же интересное в этом письме – рассуждения Ларионова о допустимости изображения евангельских сюжетов, Христа и Богородицы актерами на сцене и о том, что подобные представления существовали в старину и существуют в современной культуре. Он пишет: «Кроме того, важно знать, не произведет ли на английскую прессу слишком потрясительного удара появление на сцене Христа и Богородицы. Если это может наделать много шума, то Goncharova предполагала роли эти не давать артистам, а персонажи Христа и Богородицы представить в виде скульптурных имаж. Хотя даже в старой России были религиозные представления, где роль Христа играл Патриарх – и до войны 1914 года Великий князь Константин Романов написал пьесу, где роль Христа играл актер. Пьеса была названа «Царь Иудейский» – и это допускалось, несмотря на строгости церковной цензуры. Во всех средневековых мистериях – так же, как и в наше время, когда мистерия восстановлена, роль Христа игралась с живым персонажем. Во всяком случае, – добавляет Ларионов, – этот вопрос можно уладить, для этой роли можно обойтись без актера. Самое важное – договориться прежде всего с Goncharov'ой. ...»⁶²⁹.

Действительно, в предвоенный период известный русский поэт, Великий князь Константин Романов, подписывавший свои произведения инициалами К.Р., создал драму «Царь Иудейский» (1909–1912 г.), в которой актеры должны

проходивших в Зальцбурге, швейцарском Айнзидельне, Кентерберийском аббатстве в Англии. По всей видимости, для подобного фестиваля в Англии и решено было еще раз обратиться к балету «Литургия».

⁶²⁸ Ларионов М., Гончарова Н. Указ. соч. С.116.

⁶²⁹ Ларионов М., Гончарова Н.. Указ. соч. С.116.

разыгрывать события Страстной недели и воскресения Христова. Михаил Ларионов упоминает драму в своем письме, однако он не помнит ее содержания – в качестве персонажа Иисус Христос на сцене не появлялся, но по мысли автора, Христос «озарял своим близким присутствием весь ход отраженных событий»⁶³⁰.

Опасения Ларионова по поводу прессы напоминают о перипетиях 1912 года в России при постановке пьесы, когда в канцелярии Синода появилось дело № 285 о недопущении к представлению драмы «Царь Иудейский». Пьеса была отклонена Святейшим Синодом в связи с тем, что «автор выводит на сцену исторические личности, высоко чтимые Православной церковью. Кроме того, некоторые из действующих лиц пьесы произносят такие слова о Христе, которые не должны быть произносимы на театральных подмостках»⁶³¹.

Сохранилась эмоциональная дневниковая запись автора драмы, Великого князя Константина, по получении им ответа Синода: «Читал с биением сердца и замиранием дыхания. Синод не встречает препятствий к напечатанию «Царя Иудейского». Еще бы! Как будто я об этом спрашивал. Но постановка драмы на сцене признается невозможной, несмотря на то, что она произвела бы на зрителя еще более сильное впечатление, чем в чтении. Синод опасается, что благотворное влияние драмы будет с излишком покрыто несомненным вредом. Надеяться, что введение пьес, подобных «Царю Иудейскому», облагородит театр, невозможно, т. к. для этого необходимо было бы удалить все пьесы иного характера, а также и актеров из обычных профессиональных лицедеев превратить в своего рода духовную корпорацию»⁶³².

Премьера драмы тем не менее состоялась на сцене придворного Эрмитажного театра 9 января 1914 года. В постановке участвовало более

⁶³⁰Петроченков В.В. Драма страстей Христовых: К.Р. «Царь Иудейский». Спб.: Нева, 2002. С. 51.

⁶³¹Герхен Т. Лебединая песнь К.Р. История постановки пьесы царь Иудейский в Эрмитажном театре в 1914 году // Нева. 1997. № 9. С. 150-160.

⁶³²Петроченков В.В. Указ. соч. С. 191-192.

двухсот человек, играли в основном любители, одну из главных ролей, Иосифа Аримафейского, исполнял сам автор пьесы, Великий князь Константин. Любительским коллективом, в который входили 2 генерал-майора, 22 капитана, 40 поручиков и подпоручиков руководил капитан Петр Данильченко. Он, вспоминали современники, хитроумно организовал десять генеральных репетиций, на которых перебивал весь Петербург, т. е. без малого три тысячи зрителей⁶³³. На представлении побывал император, премьера была сыграна дважды, на втором спектакле все места были отданы представителям прессы русской и иностранной. «Результатом этого представления, – пишет И.Л. Мотроненко, – явились газетные и журнальные публикации. В своих воспоминаниях П. Данильченко отмечал, что им было собрано свыше тысячи рецензий на пьесу и спектакль «Царь Иудейский» (пьеса к 1930-м годам была переведена на десять иностранных языков)»⁶³⁴. (Илл. 90,91)

*

Другое замечание в письме Михаила Ларионова о «религиозных представлениях в старой России, где роль Христа, играл Патриарх» не менее интересно. Ларионов имел в виду религиозные действия, или чины, описанные, в частности, в книге протоиерея К.Т. Никольского «О службах русской церкви бывших в прежних печатных богослужебных книгах»⁶³⁵. В книге описываются действия допетровской Руси, что особенно привлекало Ларионова и Гончарову в неопрIMITивистский период их творчества. Чин действия в неделю Ваий, чин

⁶³³Гершен Т. Указ. соч. С. 153.

Мотроненко И.Л. Драма К.Р. «Царь Иудейский» на перекрестках истории // Классическая словесность и религиозный дискурс: (проблемы аксиологии и поэтики). Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2007. С.301-311.

⁶³⁴Мотроненко И. Л. Указ. соч. С. 304.

⁶³⁵Никольский К.Т. О службах русской церкви бывших в прежних печатных богослужебных книгах. СПб. 1885; Стенникова, П. А. Церковно-театрализованные действия в России XVI - XVII вв. : На примере «Пещного действия» и «Шествия на осляти» в Вербное воскресенье : диссертация ... кандидата исторических наук : 07.00.02. - Челябинск, 2006.

Пещного действия, чин действия Страшного суда, чин Летопроводства (Новолетия).

Особое значение в древней русской практике придавалось чину Шествия на осляти⁶³⁶. Чин этот представлял собою усложнение предписанного уставом праздничного крестного хода на праздник Входа Господня во Иерусалим (Неделя Вайй). Он был известен с конца XVI в., совершался в Москве, Великом Новгороде, Ростове, Рязани, был описан многими иностранцами и был очень любим в народе. Патриарх или местный архиерей с крестом и Евангелием в руках во время действия ехал впереди крестного хода по городу, верхом на осле, изображая самого Христа, въезжающего в Иерусалим. Осла вел под уздцы царь или один из знатных бояр, «показания ради народу православному образа смирения своего и благопокорения перед Христом Господом»⁶³⁷. По свидетельству герцога датского Иоанна в 1603 году «при шествии Патриарха на осле, народ как при пришествии во Иерусалим Господа, постилал одежды по пути и бросал ветви, устилая ими дорогу. ... По обе стороны, спереди и сзади бежало множество мальчиков (боярских и стрелецких детей), снимавших и бросавших свои красные платья по дороге и припадавших лицами к земле»⁶³⁸. В Москве шествие двигалось от Лобного места через Фроловские ворота к Успенскому собору или совершалось внутри Кремля вокруг соборов. Перед ослом везли украшенное и обвешанное сладостями вербное дерево, ветви коего раздавались по окончании крестного хода. На повозке с вербой и вокруг нее ехали и шли певчие. На остановках прочитывалось соответствующее празднику Евангелие, причем читал текст протодиакон, а слова Христа из Евангелия произносил Патриарх (или архиерей в нестоличных городах). С 1678 года чин

⁶³⁶ Веселовский А. Н. Старинный театр в Европе. М.: тип. П. Бахметева, 1870. С. 8; Забелин И. Е. Домашний быт русских царей. Изд. 2 М. 1872. Ч.1. С. 342; Карамзин Н.М. История Российского Государства. Т.IX. Гл. VII. С. 275-276; Сазонова Н. И. «Шествие на осляти» в России XVI– XVII вв.: содержание и смысловые трансформации // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2015. №2. С. 115–125.

⁶³⁷ Никольский. Указ. соч. С. 52.

⁶³⁸ Там же. С. 63.

был сохранен только за патриаршим богослужением в Москве, со времен Петра I перестал совершаться. (Илл. 92,93).

Русская особенность этого чина поражает своей театральной условностью: осла трудно было найти в Средней Руси, поэтому «по недостатку ослов брали лошадь, покрывали ее белым полотном, так что кроме глаз ничего не видно и привязывали ей большие уши»⁶³⁹. Патриарх садился на нее боком, воспроизводя тем самым иконографию праздника (соответственно иконам праздничного чина древнерусского иконостаса, на которых, кстати, осел по большей части напоминает лошадь). Наталия Гончарова, соблюдая театральную условность балетного действия, придумала сделать фигуру осла из фанеры, с вытянутыми вперед и назад ногами, которые несли двое юношей, о чем уже было рассказано выше. (Илл.94)

*

Михаил Ларионов в своем письме, рассуждая о средневековых мистериях, пишет о «восстановлении мистерии в наше время». Это еще одно очень любопытное свидетельство. Оно может относиться не только ко времени написания письма, то есть ко второй четверти XX века, когда в Европе, действительно, происходит возрождение жанра религиозной драмы, но и к российской действительности начала века⁶⁴⁰.

Например, викарий московской епархии епископ Трифон (Туркестанов), действительный член археологического института, в 1913 году в стенах Успенского собора Московского Кремля реконструировал Пещное действо, известное на Руси с конца XV века⁶⁴¹. В древности Пещное действо совершалось в неделю (воскресенье) св. Праотец и неделю св. Отец перед

⁶³⁹Там же. С. 61.

⁶⁴⁰Емельянова Т. В. Типология жанра мистерии в английской и русской драматургии первой половины XX века : Ч. Уильямс, Дороти Сэйерс, К. Фрай и Е. Ю. Кузьмина-Караваяева : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.05. Москва, 1998.

⁶⁴¹Никольский. Указ. соч. С. 169-170.

Рождеством⁶⁴² в Москве, Новгороде и Вологде. «Чин действия не составлял собою особой службы, – пишет К.Т. Никольский, – а был только частью утрени ... Пение седьмой и восьмой песни канона утрени сопровождалось некоторыми священнодействиями при устроенной на середине церкви печи. ... После 9 песни и Великого славословия было чтение Евангелия в печи. ... Это и составляло Пещное действо»⁶⁴³.

Пещное действо, пишет К.Т. Никольский, перестало совершаться к середине XVII в. ранее прекращения других действий, «потому что к нему русский народ менее, нежели к другим действиям, относился сочувственно. ... Имея прообразовательное значение⁶⁴⁴, ... по своему смыслу оно не вполне понятно русскому народу, трудно было для его уразумения. Потому, оно менее других действий полюбилось ему»⁶⁴⁵. К тому же совершалось оно в храме, во время богослужения и не подразумевало многолюдного шествия. Однако, именно в силу своей включенности в богослужение, особых древних песнопений, устройства декораций (халдейская печь и огненное пламя из подоженной плакун-травы⁶⁴⁶), специальных шитых костюмов отроков и халдеев, действий персонажей, расписанных по сценарию и символических бутафорских фигур (ангел, спускающийся к отрокам в печь со сводов храма) Пещное действо представляло особый интерес для исследователей древней

⁶⁴²«Воспоминаемое в Пещном действии событие – чудесное спасение трех отроков в печи, – прообразовало великую тайну воплощения Сына Божия от девы Марии, и воспевалось во многих церковных песнях как его прообраз». Никольский. Указ. соч. С. 169.

⁶⁴³Никольский. Указ. соч. С. 170-171.

⁶⁴⁴Ветхозаветные событие (три израильских отрока живы в пламени халдейской печи) прообразует (символизирует) собою Рождество Христа Девой Марией.

⁶⁴⁵Никольский. Указ. соч. С. 175.

⁶⁴⁶На нижнем ярусе «халдейской печи» располагалась жаровня с горящим углем, на который металась халдеями стертая в порошок плакун-трава, она вспыхивала и создавалась имитация ярко горящего пламени. Чарыкова К. О втором названии новгородского амвона («Халдейская печь») и Пещном действе // Искусство Великого Новгорода эпохи святителя Макария. Спб. ГРМ. 2016. С. 197-202.

музыки, истоков русской драмы⁶⁴⁷ и богослужебных чинопоследований. О действе много писали в XVIII–XIX веках и в начале XX века⁶⁴⁸.

Реконструировать действо предложил епископу Трифону директор Московского Археологического института в 1913 году, когда была устроена эпохальная выставка древнерусской иконописи, в этом же году были организованы выставки лубков Михаила Ларионова и большая персональная выставка Наталии Гончаровой, на которой религиозные композиции были восторженно оценены современниками.

Отдельные песнопения «Пещного действа» исполнялись синодальным хором ранее в 1907 году на открытом заседании Московского археологического института. Музыку к песнопениям написал А. Кастальский, а священник В. Металлов перед концертным исполнением действа читал доклад о происхождении и исполнении в древности чина, показывая гравюры XVII в.⁶⁴⁹.

⁶⁴⁷ Евреинов Н.Н. Театральные новации. П-д, Третья стража, 1922. С. 10-15.

Евреинов приводит подробное описание древнего Пещного действа: его чин, декорации, костюмы. Терентьева П. В. Музыкальная текстология и реконструкция древнерусского чина «Пещное действо»: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. М.: Рос. акад. музыки им. Гнесиных, 2008.

⁶⁴⁸ Голубинский Е.Е. История русской церкви Т. I (2 половина, гл. V богослужение, отдел второй, самое богослужение). М.: Тип. Э. Лисснер и Ю. Роман, 1881; Голубцов А.П. Чиновники Московского Успенского собора и выходы патриарха Никона. М., 1908; Дмитриевский А.А. Чин Пещного действа. Историко-археологический этюд // отдельный оттиск из журнала «Византийский временник», т.1, Вып. 3 и 4. СПб.: 1895. Красносельцев Н. Ф. Новый список русских богослужебных «Действ» XVI-XVII веков // Труды VIII Археологического съезда в Москве. М.: 1895. Т. 2. С. 34-37; Морозов П.О. Очерки из истории русской драмы XVII-XVIII столетий. СПб., 1888; Новиков Н.И. Чин бываемого в неделю перед Рождеством Христовым, святых отец так называемого Пещного действа, или воспоминание бывших в пещи трёх отроков, Анания, Азария и Мисаила // Древняя Российская вивлиофика. Ч. V, СПб., 1774. С. 1-37; Спицын А.А. Пещное действо и халдейская печь // Записки Императорского Русского Археологического общества. Вып. 12. СПб., 1901. С. 95-131; Walker White A. The Artifice of Eternity: a Study of Liturgical and Theatrical practices in Byzantium. College park, 2006; Velimirovic M. Liturgical Drama in Byzantium and Russia // *Dumbarton Oaks Papers*, №16, Washington, D. C., 1962. P. 351-385; Young K. The Drama of the Medieval Church. Vol. I. Oxford, 1933. XXII, 708. P.183

⁶⁴⁹ Кастальский, А. Д. Пещное действо: Для хора без сопровожд. М.: б.и.1907; Металлов В.М. На память о пещном действе // Свотильник. – 1914. – №4. С.1-6; Металлов В.М. О пещном действе // Московская церковная старина. IV. 1904; Епископ Трифон (Туркестанов). Пещное действо. М.: 1913 г.

В связи с реконструкциями Кастальского была написана небольшая картина Н.К. Рериха «Пещное действо», хранящаяся ныне в Третьяковской галерее. Точный год ее написания неизвестен, но в газетных статьях посвященных концертной постановке Кастальского она упоминается⁶⁵⁰. В апреле 1909 г., концертное исполнение Пещного действа было повторено: хор одели в костюмы по эскизам М.В. Васнецова, для действа изготовили халдейскую печь с настоящим огнем по образцу амвона 1533 года из собора святой Софии Великого Новгорода⁶⁵¹. (Илл.95-97)

Полная реконструкция «Пещного действа» в 1913 году была исполнена во вне богослужebное время в Успенском соборе Кремля, затем в Богоявленском монастыре и нашла свое дальнейшее «авангардное» продолжение в фильме С. Эйзенштейна «Иван Грозный» (1944–1948 гг.).

*

В Европе традиция средневековых мистерий не прерывалась и существует до сих пор, о чем собственно и говорит Михаил Ларионов в своем письме. «Очерк истории театра в Западной Европе и России» К.Ф. Тиандера начинается с подробного описания средневековых литургических драм и мистерий⁶⁵². Они появились в X–XII столетиях, в XVI веке искусство

⁶⁵⁰Рерих Н.К. «Пещное действо». Б/г. Бумага на картоне, тушь, гуашь, темпера, граф. кар. 61x48. ГТГ. Картина «Пещное действо» была выставлена художником в Большом зале Епархиального дома, где, по сообщению «Московских ведомостей» 1907 года, «состоялось "открытое заседание" комиссии по изучению памятников церковной старины города Москвы и Московской епархии... Далее следовало Пещное действо в исполнении полного хора и отдельных солистов синодальных певчих... При помощи волшебного фонаря было воспроизведено много световых картин с миниатюр XI – XVII вв. и с последней картины Н.К.Рериха – Пещного действа... Картины весьма интересны, и всё, вместе взятое, давало превосходное понятие о вышеупомянутом обряде» См.: Николай Рерих в русской периодике. СПб. 2004. Вып. 3. С. 33-34. Амвон 1533 г. из Софии Новгородской. ГРМ. Амвон изображен Н. К. Рерихом в картине «Пещное действо» как халдейская печь. Этот амвон использовался в концертном исполнении «Пещного действа» в 1909 г.

⁶⁵¹ Чарыкова К. О втором названии новгородского амвона («Халдейская печь») и Пещном действе // Искусство Великого Новгорода эпохи святителя Макария. Спб.: ГРМ, 2016. С. 197.

⁶⁵²Тиандер К. Ф. Вопросы теории и психологии творчества (очерк истории театра в Западной Европе и России). Т. 3. Харьков.: ред. Б. А. Лезин, 1911.

литургического представления на библейские темы получило свое наивысшее развитие, что выжалось в огромном количестве, до 40, игравшихся в год действ – во Франции, Германии, Англии (в Древней Руси религиозные действия характерны для XVI–XVII веков).

Одна из самых известных мистерий «Страды Господни» («Passion» – Страсти Христовы) разыгрывается раз в 10 лет в баварском местечке Обераммергау⁶⁵³. Художники и литераторы Серебряного века бывали в Обераммергау (об этом свидетельствует переписка А. Блока, А. Белого, А. Бенуа, Н. Ростовцевой) и открыли для себя этот несвойственный русской духовной культуре тип зрелища⁶⁵⁴. Мистерию подробно описывает в своем исследовании К.Ф. Тиандер, особо останавливаясь на том вопросе, который по мнению Михаила Ларионова может вызвать волнение у английской публики: может ли исполнять роль Христа живой актер.

В 1601 году, пишет Тиандер, в деревне Обераммергау и вокруг нее свирепствовала чума. Когда уже половины жителей не было в живых, старейшины дали обет каждые десять лет ставить мистерию посвященную страстям Христа. Впервые обет был исполнен в 1634 году. Мистерия ставится по сей день (ближайшее исполнение должно было состояться весной 2020 года). В ней участвует 700 жителей Обераммергау. Рано утром в день представления на главных улицах звучит псалом, исполняемый оркестром, все собираются в специальном огороженном месте со сценической площадкой и зрительскими местами. Игра длится до полудня, затем следует двухчасовой перерыв, после чего действие продолжается с двух часов до шести вечера. Сцена располагается в конце долины, так что естественный горный пейзаж становится сценическим фоном. **(Илл. 98)**

⁶⁵³Тиандер К. Ф. Указ. соч. С. 49

Daisenberger A. Le Mistere de la Passion repizd.resente dans le montagnes de Bavier. 1890

Derner H. Oberamergau et ses jeux de la Passion. Munich. 1910.

⁶⁵⁴Емельянова Т.В. Указ. соч. С. 60

«Самая трудная и ответственная роль, – пишет Тиандер, – конечно, роль Христа. Исполнитель этой роли в 1900 и 1910 гг. Артур Ланге уже по внешности напоминает Христа Гвидо Рени». Это замечание автора стоит особо отметить, сценография баварской мистерии и балет «Литургия» Дягилева, основывалась на живописных произведениях. «Готовясь к своей роли, – продолжает Тиандер, – он [актер, играющий Христа] днем работал, как простой ремесленник над своими горшками и вазами, а по вечерам вчитывался в Священное Писание и другие религиозные сочинения. Сам он [Артур Ланге] сознается в том, что ему очень много дал «Бен Гур» Уоллеса. В то время как предшественник его – Joseph Mayer – прекрасно передавал божественное величие, Артур Ланге особенно выдвигает страдальческие моменты Христа. Но кроме умственного напряжения, роль Христа требует и физического страдания – висения на кресте в течение 20 минут. Положим, что прикрепление ко кресту происходит при помощи железного корсета, скрытого под трико, и крючка, что пальцы рук, обхватывают толстый гвоздь, ноги упираются на маленькую дощечку, но все же положение крайне неприятное – голова кружится, руки синеют, кровь приливает к сердцу». Это описание в контексте русской культуры более всего напоминает опыты Н.Н. Ге, когда при написании «Распятый», он требовал от своих помощников привязывать самого себя или одного из натурщиков обнаженного к кресту⁶⁵⁵. (Илл.99)

Тиандер в своей книге пишет далее: «Мы охотно верим, что вся деревня Обераммергау только и живет в мыслях об этой своей игре. С детства ее жители упражняются в пении, позах, в жестах. Когда они вырастают, сердце их бьется в ожидании и страхе, для какой роли их выберут. После выборов начинается подготовка, внутренняя и внешняя. Но не меньше игра захватывает и зрителей, которые съезжаются со всех концов мира. Начиная от приветствия «Пролога» и кончая прощальными словами «Dort, wo ertont das ewige Siegeslied,

⁶⁵⁵ Л.М, Ковальский из воспоминаний о Н.Н. Ге // Н.Н. Ге. Вектор судьбы и творчества. М. ГИИ. 2014. С. 344.

Wollen wir alle uns wiedersehen!»⁶⁵⁶ едва ли кого покидает молитвенно-серьезное настроение ... И если в наше скептически предрасположенное время, – завершает свое описание Тиандер, – возможен такой единодушный подъем чувств, рвущихся к одной цели – к оберраммергауской мистерии, то сколь сильнее должен был быть эффект в средние века, когда христианское мирозерцание было цельнее и вера наивнее!»⁶⁵⁷ (Илл.100,101).

Мистерия в Обераммергау была столь известна, что с появлением кинематографа во многих католических городах с 1900-х годов во время Страстной недели кинематографические ленты воспроизводили мистерию во всех подробностях с чтением соответствующих евангельских текстов, пишет в своей истории кинематографа в 1909 году В.А. Готвальд⁶⁵⁸.

То, что мистерия в Обераммергау была не единственным религиозным действием в Европе в XX веке, подтверждает знаменитый роман Никоса Казандзакиса «Страсти Христа» 1948 года (или «Христа распинают вновь» в русском переводе), описывающий драматические события в греческой деревне конца 1910-х годов, по сюжету романа роли в мистерии, оказываются линией поведения в жизни каждого из актеров.

Чуть менее известны по сравнению с драмой в Обераммергау мистерии, игравшиеся в начале XX века местными жителями австрийского Тироля, в голландском городке Тегеле, в Шартре во Франции, в Варшаве в Польше⁶⁵⁹. Драматические действия сопровождали многочисленные религиозные праздничные процессии в Италии⁶⁶⁰. Много известных мистерий играется до сих пор в Испании⁶⁶¹, в 1916 году работа над балетом «Литургия»

⁶⁵⁶ Там, где звучит вечная победная песня, Мы все хотим снова увидеть друг друга!
(нем.)

⁶⁵⁷ Тиандер. Указ. соч. С. 49-51.

⁶⁵⁸ Готвальд В.А. Кинематограф. М.: Тип. Товарищества И.Д. Сытина. 1909. С. 65-66.

⁶⁵⁹ Веселовский А.Н. Указ. соч. С. 36-40.

⁶⁶⁰ Емельянова Т. В. Указ. соч. С. 57.

Янгиров Р. М. О русской рецепции экранных интерпретаций Евангелия. // НЛО – 2009/3 – №97. <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/3/o-russkoj-reczeczii-ekrannyh-interpretaczij-evangeliya.ht> (дата обращения 01.01.2022).

продолжилась в Испании во время гастролей труппы Дягилева. На северо-востоке в каталонских городках Эспаррегера и Верджес разыгрываются до сих пор «La Passio» (Страсти Христовы), их играют с XII и XVI веков⁶⁶². В испанских мистериях звучит старинная музыка, древние песнопения, исполняются специальные танцы во время процессий. Например, во время мистерии в городке Верджес пять человек (двое мужчин и три мальчика) в костюмах скелетов под барабаны танцуют знаменитую пляску (танец) смерти во время процессии крестного пути на Голгофу. (Илл. 102-105).

Другая, более известная, мистерия городка Эльче в Валенсии посвящена празднику Успения и Вознесения Богородицы и существует с XIII века. Для этого действия в огромном соборе устроено множество сложнейших технических приспособлений: гроб с Богородицею, которую играет живая девочка через специальный люк меняется на гроб с деревянной статуей умершей Девы Марии, поющие ангелы с лютнями в руках на канатах спускаются с небес (написанных на сводах купола), а затем возносят деревянную статую Богородицы ввысь к самому куполу собора и скрываются с нею в люке на «небесах»⁶⁶³. Дягилев вместе с Гончаровой и Ларионовым не случайно считали, что для устройства балета уподобленного средневековым действиям нужно несвойственное обычному хореографическому спектаклю

⁶⁶¹ Емельянова Т.В. Указ. соч. С. 32.

⁶⁶² Первое официальное упоминание о театральном действе La Passio d'Espareguera относится к летописям 1588 года. Вначале его представляли в церкви на Страстной Неделе перед Пасхой. Затем из храмовых стен сцену перенесли на площадь. В 1860 году «La Passio» начал кочевую жизнь по разным домам. К 1920 году постановку поселили в только что построенном тогда театре L'Ateneu. А 40 лет назад в 1980-е для исторического достояния Эспаррагеры построили театр «La Passio». Большой зал вмещает 1800 зрителей. Первый спектакль играют примерно за две недели до Страстной, и затем шесть воскресений подряд. Ежегодно за такую сессию спектакль смотрят около 10 тысяч зрителей – половина постоянного населения Эспаррагеры.

⁶⁶³ Видео. Мистерия «Успение Богородицы» в Эльче.

<https://yandex.ru/video/preview?filmId=16927848890064178345&text=%D1%8D%D0%BB%D1%8C%D1%87%D0%B5%20%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8%D1%8F%20%D0%92%D0%BE%D0%B7%D0%B5%D0%BD%D0%B5%D1%81%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5%20%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%B8>

техническое оснащение сцены. Это техническое оснащение требовало больших дополнительных затрат, невозможных в военное время. (Илл. 106,107).

*

Религиозные драмы появляются в начале XX века и на профессиональной сцене. Н.Н. Евреинов собирает в Петербурге театральную группу «Старинный театр» – проект исторических реконструкций театральных жанров. Он просуществовал всего два сезона (1907–1908) и был посвящен европейскому театру Средневековья и Ренессанса. Перед спектаклями велась трудная работа по отысканию и подбору материала, устраивались обсуждения с историками, филологами и переводчиками, среди которых были А. Блок, С. Городецкий, М. Кузьмин, Н. Врангель. Сценографию постановок осуществляли художники «Мира искусства»: Н. Рерих, И. Билибин, М. Добужинский, В. Щуко, Е. Лансере. Аранжировкой старинной музыки занимался молодой Илья Сац. На обсуждениях репертуара театра с историками одержало верх воззрение профессора Е.В. Аничкова, что «европейский театр в полном его объеме есть достояние христианской культуры, и его корни таятся во тьме средневековья»⁶⁶⁴. В итоге репертуар Старинного театра в первый сезон должен был укладываться в два вечера со следующей программой: литургическая драма XI века; мистера XIII века; пастурель XIII века; уличный театр XIV века; моралите XV века и фарсы XVI века. Н. Евреинов уповал исключительно на художественную фантазийную убедительность своих постановок, а это, пишет Э. Старк, «сообщало всему предприятию характер утонченной культурности, вознося его неизмеримо высоко над всякого рода иными театральными антрепризами» и превращало его «в своего рода орудие просвещения»⁶⁶⁵. Похожую просветительскую задачу ставит перед собой С. Дягилев в «Русских

⁶⁶⁴ Старк Э. Старинный театр. СПб.: Н.И. Бутковская, 1922. С. 10.

Н.В. Дризен. Старинный театр. 1916 г. <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9407.php>

⁶⁶⁵ Старк Э. Указ. соч. С. 11.

сезонах», призванных убедить европейскую публику в высочайшем качестве русской культуры, посредством особой художественно-декоративной выразительности каждого спектакля.

Эдуард Старк начинает свою книгу об уникальном проекте Евреинова следующим пассажем: «Эфемерным было существование театра в смысле его материального бытия. Но бесконечно не эфемерным с точки зрения, переполнявшей материальное бытие, духовной сущности. ... Целый ряд явлений последующей жизни театрального искусства, оказался отмеченным в большей или меньшей степени печатью этого духа»⁶⁶⁶.

Свою сверхзадачу Николай Евреинов видел в том, чтобы представить «эволюцию театра, как зрелища во всем его полном объеме, выявить в каждой данной эпохе самую душу театра со всеми ее особенностями, сложившимися под влиянием строя жизни»⁶⁶⁷, о чем он и сообщает в докладе 1907 года «Старинный театр. Об актере Средних веков»⁶⁶⁸. Евреинов заявлял, что средневековый театр чрезвычайно наивен по приему и по сути. Если уж актер на сцене злодей, «то злодей без остатка», в изображении таких актеров «злодей страшен до смерти, рычит зверем, таращит глаза, скалит зубы. (...) Этому же принципу следовала Гончарова в оформлении «Литургии» – апостолы в ее эскизах красочные, активнодвигающиеся фигуры, Иуда изображен в черно-коричневых тонах, это темная страшная, тяжело идущая фигура среди мрачного пейзажа с сухими останками деревьев. (Илл. 108-110).

Первую пьесу театра «Три волхва», образец литургической драмы, написал сам Николай Евреинов по рукописи XI века, оформлял ее Николай Рерих. Действие сопровождалось специальным древним унисонным хоровым пением, сохранившимся с XI века. Сцена представляла паперть средневекового собора, площадь перед ней и толпу, смотрящую рождественскую мистерию в

⁶⁶⁶ Старк Э. Указ. соч. С. 4.

⁶⁶⁷ Старк Э. Указ. соч. С. 8.

⁶⁶⁸ Джурова Т.С. Николай Евреинов: театрализация жизни и искусства // Евреинов Н. Н. Оригинал о портретистах. М.: Совпадение, 2005. С. 8.

исполнении духовенства. Евреинову важно было показать народную наивную реакцию толпы, которая сочувствует, умиляется, плачет, гневается, впадает в религиозный экстаз и, наконец, рушит «театральные» границы, лавой устремляясь на паперть собора к действующим лицам.

Второй пьесой был миракль XIII века «Действо о Теофиле». Драматизированная легенда о чудесах Богоматери. Здесь по мысли Евреинова показывается «развитие театрального зрелища, когда, перестав быть частью богослужения и утратив священный характер, драма с церковной паперти сошла на площадь, приобрела уже другой более светский колорит, стала разыгрываться не духовенством, а народом...»⁶⁶⁹ Сцена в этой пьесе была разделена на три яруса: небо, земля и ад, подобно малорусским рождественским вертепам.

Третья постановка первого вечера «Игра о Робэне и Марион» пастурель XIII века⁶⁷⁰ оказалась самой яркой в репертуаре Старинного театра. (Илл. 111-114).

Затруднения, созданные петербургской цензурой Старинному театру были те же, что с религиозными композициями Гончаровой и драмой «Царь Иудейский». «Игра об Адаме» («Adam's Spiel») неизвестного автора XII столетия, переведенная М. А. Кузьминым, была не разрешена на том основании, «что Адам — лицо, канонизованное православной церковью и в этом качестве не могущее появляться на сцене. Между тем, — пишет Эдуард Старк, — именно на этом миракле остановился первоначально выбор учредителей «Старинного театра», как на произведении очень интересном, поэтичном, проникнутом до конца средневековым духом и дающем прекрасный материал для реконструкции театральной постановки»⁶⁷¹. В более безобидном с точки зрения цензуры «Действии о Теофиле» пришлось убрать из

⁶⁶⁹ Старк Э. Указ. соч. С. 19.

⁶⁷⁰ Автор пастурели - трувер Адам де Ла Аль (арасский горбун) XIII в.

⁶⁷¹ Старк Э. Указ. соч. С. 19.

спектакля Богоматерь «заменив ее каким-то отвлеченным Светлым духом...»⁶⁷².

О московских спектаклях Старинного театра писал Павел Муратов: «Он [Старинный театр] внимательно, точно изучает, остается в исходных своих моментах строго научным, накапливая богатый материал постановки. Но самая постановка возникает в результате свободной и вдохновенной «игры» художника собранными материалами, творческой фантастики его, без которой вообще немислимо искусство»⁶⁷³. А. Панкратов в ежедневной газете «Русское слово» отмечает те черты Старинного театра, которые будут свойственны неопримитивистам в живописи 1910-х годов: «И не глубиной душевных переживаний героев, а именно своей примитивной наивностью были интересны эти «действия» и «лицедействия»⁶⁷⁴.

Главным результатом деятельности Старинного театра критики обозначали следующее: «Показав впервые русской публике, что такое литургическая драма, «Старинный театр» исполнил этим громадную задачу... «Старинный театр» показал, что и в нашей христианской культуре театр ... первоначально был храмом, ибо из храма вышло это литургическое действо о трех волхвах, духом богослужения повито было первоначально сценическое представление в Европе»⁶⁷⁵. Э.Старк как-будто вторит Ларионову и Гончаровой, отстаивавшим ценность лубка, народной иконы и уличной вывески: «Старинный театр, дав нам реконструкцию былой сценической красоты в ее примитиве, показал, насколько живуч этот примитив, как много в нем творческой силы, способной оживотворять искусство, даже отделенное от него длинным рядом столетий, и какие чисто художественные богатства скрываются в духовном наследстве, завещанном нам средними веками,

⁶⁷²Там же.

⁶⁷³Старк Э. Указ. соч. С. 33ю.

⁶⁷⁴Русское слово. 1908. № 84. С. 139.

⁶⁷⁵Старк Э. Указ. соч. С. 69.

наследстве, которое мы, загнипнотизированные рассказами об ужасах того времени, предали полному забвению»⁶⁷⁶.

Сохранившиеся фотографии постановок Старинного театра в чем то близки эскизам Гончаровой к «Литургии». Евреинов, требуя от художника стилизованную декорацию, проектировал на ее фоне стилизованную фигуру актера. Жест и ритм тела актера, по мнению постановщика является прямым следствием стиля и сущности всей его фигуры. Он совершенно естественно вытекает из ритма, который лежит в основе данного сценического переживания и который характерен для всего сценического произведения в его целом⁶⁷⁷.

В своем обобщающем теоретическом труде «Театральные новации» (1922 г.) Николай Евреинов анализирует театральное начало в Древней Руси. Крещение Руси он объясняет желанием воспроизводить византийское богослужebное «представление» в театральном смысле. Он подробно разбирает Пещное действо и Шествие на осляти, постановки духовных драм Дмитрия Ростовского и школьный театр Киевской духовной Академии XVII-го века, комедийную хоромину царя Алексея Михайловича с постановками на библейские сюжеты⁶⁷⁸. Отдельную главу Евреинов посвящает ежегодному церковному чину Умовения ног на богослужении Великого Четверга Страстной недели, настаивая на театральности богослужebного обряда, в котором «немало принесено в жертву драматическому эффекту со стороны составителей его, отступивших от текста евангелистов»⁶⁷⁹.

Ларионов в своих манифестах, обращаясь к лубкам и примитивам рассуждал о живописи как таковой. Театральные режиссёры обращаясь к средневековым действиям рассуждали о театре как таковом: не только о

⁶⁷⁶ Там же.

⁶⁷⁷ Там же.

⁶⁷⁸ «Притча о блудном сыне» Симеона Полоцкого, комедия «Как Артаксеркс велел повесить Амана по царицыну челобитью и Мардохеину наученью», то есть библейская «Есфирь».

⁶⁷⁹ Дмитриевский А.А. «Умовение ног в великий четверг в Иерусалиме и на острове Патмосе». СПб.: Имп. Правосл. Палест. общ-во, 1908.

религиозном сюжете, но о формах, методах, приёмах, пластических и композиционных решениях, о звучании текста, музыки и пения, о стиле декораций и костюмов, о взаимоотношениях со зрителем.

Абсолютной художественной свободы в обращении со старинным материалом требовал Всеволод Мейерхольд. Он приводит в качестве примера «принципа свободной композиции: в тексте, с одной стороны, и в декорациях и костюмах — с другой» символистские постановки своего «Условного театра»: миракли Мориса Метерлинка «Смерть Тентажиля», «Сестра Беатриса», «Чудо св. Антония»⁶⁸⁰, «Балаганчик» А. Блока, мистерии Алексея Ремизова⁶⁸¹.
(Илл.115)

*

Балету «Литургия» в 1911 году предшествовала постановка мистерии «Мученичество святого Себастьяна», осуществленная балетной труппой Иды Рубинштейн. Музыка Клода Дебюсси была написана на текст мистерии Габриэля Д'Аннунцио, итальянского поэта, который вдохновившись танцем Иды Рубинштейн в балетах Дягилева, решил создать спектакль специально для нее. Танцовщица исполняла роль Святого Себастьяна. Музыка Дебюсси к мистерии, считают все исследователи, оказала огромное влияние на композиторов следующего поколения⁶⁸². Можно с уверенностью сказать, что и на замысел «Литургии» эта своеобразная постановка оказала влияние.

⁶⁸⁰«Сестра Беатриса» была поставлена в манере, в которой написаны картины прерафаэлитов и художников раннего Возрождения. ... В рецензиях после постановки авторы ... упоминали и Мемлинга, и Джотто, и Боттичелли и многих других. В «Беатрисе» был заимствован только способ выражения старых мастеров; в движениях, группах, аксессуарах и костюмах был лишь синтез линий и колоритов, встречающихся в примитивах». Мейерхольд В. Письма. Статьи. В двух частях. Т. 1 М. Искусство, 1968. С. 248.

⁶⁸¹Ремизов А. Бесовское действо. Театр В.Ф. Комиссаржевской. 1907 г. Пьеса-стилизация, с элементами древнерусского жития святых, библейских сказаний и балаганного раешника, площадного действия с масками, зверями, чертями и ветхозаветным Змием. Васильева А.Ю. Действующие лица и исполнители. А.М. Ремизов и В.С.Э. Мейерхольд // Театр, живопись, кино, музыка. 2015. № 3. С. 9-27.

⁶⁸²Кокорева Л.М. Клод Дебюсси. М.: Музыка, 2010. С. 436ю

Постановку мистерии отличал синтез жанров на сцене: драма, оратория и балет. Танцевальной кульминацией мистерии были два сюжета, исполняемых Идой Рубинштейн: динамичный танец на углях св. Себастьяна в первой части и аллегорический танец-пантомима, в котором святой изображает страсти Христовы⁶⁸³. Дягилев в «Литургии» тоже решает объединить балет, пантомиму и хоровое пение. (Илл. 116,117)

Л.М. Кокорева, анализируя музыку Дебюсси к мистерии подчеркивает, что музыка, выдержана в едином стиле, и стиль этот нов для ораторий начала XX века. Главная его особенность – опора на архаические типы пения ... в духе литургического средневекового хора католической церкви или гимнографических форм пения, напоминающих хор античной трагедии. Имеют место и такие формы старинного пения, как органум, респонсорий, антифонные переключки⁶⁸⁴ ... опирающиеся на григорианскую псалмодию». Это очень интересное замечание в контексте замысла «Литургии»: Дягилев просит Стравинского сочинить «ряд хоров *a cappella* – чисто религиозных, ... вдохновленных григорианскими темами»⁶⁸⁵.

Сам Клод Дебюсси писал о своем сочинении так: «Уверю вас, что я сочинил эту музыку, как если бы она была заказана церковью ... и когда святой входит в Рай, я думаю, мне удалось воплотить все, что я чувствую, испытываю, думая о воскресении»⁶⁸⁶. Л.М. Кокорева, описывая финал музыки спектакля, пишет, что «все четыре хора *a cappella*, выдержаны в духе католической

⁶⁸³ Кокорева Л.М. Указ. соч. С. 454.

⁶⁸⁴ Органум (лат. *órganum* — орган; в этимологич. значении любой инструмент) — жанр и техника музыкальной композиции в эпоху Средних веков. Исторически наиболее ранняя форма европейской многоголосной музыки.

Респонсорий (позднелат. *responsorium*, от лат. *respondere* отвечать), жанр (форма) монодического (одноголосного) песнопения в католическом богослужении. Текстовую основу респонсория составляет Священное Писание (главным образом, Псалтирь) или его парафразы.

Антифóн — (от греч. ἀντίφωνος — отвечающий звуком на звук, противогласие) — песнопение, осуществляемое попеременно двумя, расположенными друг против друга хорами (ликами).

⁶⁸⁵ Стравинский И.Ф. Указ. соч. С. 296.

⁶⁸⁶ Кокорева Л.М. С. 460.

Gloria»⁶⁸⁷. При этом музыкальный язык Дебюсси в мистерии, подчеркивают исследователи, радикально нов и далек от стилизации⁶⁸⁸.

Подобные спектакли вызывали острую реакцию цензуры не только в России начала XX века, но и в Европе. Так парижский епископ нашел постановку непристойной и несовместимой с истинно христианской верой. Он опубликовал свое мнение в газетах и запрещал католикам посещение спектакля, в связи с чем Дебюсси и Д'Аннунцио пришлось давать публичные опровержения и защищать свой замысел. Премьера мистерии состоялась в мае 1911 года⁶⁸⁹.

*

Замысел балета «Литургия» возник в то время, когда не только художники и театральные режиссеры активно обращались к средневековому церковному искусству. Композиторы начала века интенсивно искали новой выразительности на основе древних богослужебных песнопений.

Игорь Стравинский, наблюдавший за репетициями балета «Литургия», но отказавшийся писать к нему музыку, через десять лет, с 1926 года, будет сочинять литургические хоры на церковно-славянский тексты «Отче наш», «Верую» «Богородице Дева радуйся», произведение для хора и оркестра «Симфония псалмов». Позже духовные хоры он переложил на латинский текст тех же молитвословий⁶⁹⁰.

⁶⁸⁷ Там же.

⁶⁸⁸ Там же С. 471.

Монастыршина Ю.А. Мистерия Дебюсси «Мученичество святого Себастьяна» в культурном контексте эпохи : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. - Москва, 2000.

⁶⁸⁹ Кокорева Л.М. Указ. соч. С. 438.

⁶⁹⁰ Опалей Е.Н. Хоры И.Ф. Стравинского на литургические тексты // Вестник Томского университета. Культурология и искусствоведение. 2017. №26. С. 93-100.

В последние 10 лет жизни Стравинский пишет религиозные сочинения: кантату «Проповедь, Притча и Молитва» (1961), «Авраам и Исаак» (1963), канонический Introitus на мелодию русской народной песни (1965), «Requiem canticles» для смешанного хора, четырех солистов и оркестра (1966).

К репетициям «Литургии», вспоминала Наталия Гончарова «транспонирование старинной музыки было частично осуществлено регентом православного хора в Женеве Василием Кибальчиче»⁶⁹¹. Идея балета, образа оживших в хореографии ранне византийских мозаик и древнего православного иконостаса, смущала его меньше, чем Стравинского. И это не случайно. В начале XX века происходит интенсивное развитие церковной музыки. Имена регентов-композиторов Александра Кастальского, Павла Чеснокова, Александра Архангельского были в то время у всех на слуху. Они писали литургии, всенощные, панихиды, множество других песнопений для хора и исполняли их не только во время богослужений, но и в концертных залах, тем самым широко популяризируя духовную музыку и вводя ее в общий контекст современной культуры⁶⁹².

В марте 1915 года в Москве состоялась премьера «Всенощной» Сергея Рахманинова, которой предшествовала «Литургия» 1910 года. Это концертное сочинение, как и «Литургия Иоанна Златоуста» и «Всенощное бдение» П.И. Чайковского (1878, 1882). «Всенощное бдение» Рахманинова впервые прозвучало в Большом зале Благородного собрания в исполнении синодального хора. Во время работы С.В. Рахманинов много общался с Александром Кастальским и директором Синодального училища, композитором, палеографом Степаном Смоленским, которому и посвятил свое сочинение. На премьере был необычайный успех, связанный с обостренным патриотическим чувством слушателей в военное время, все сборы от выступления пошли на нужды раненым. Исполнение было повторено пять раз с неизменным аншлагом.

⁶⁹¹Пастори Жан Пьер. Указ. соч. С.68-70.

⁶⁹²Плотникова Н. Ю. Русская духовная музыка XIX - начала XX века: страницы истории. М.: б.и. 2007. С. 85.

Русская духовная музыка в документах и материалах. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1998. Стр. 14,18,23.

Источники музыкального языка «Всенощной» — древние одноголосные распевы греческие, древнерусские и киевские, характерные для допетровского и дониконовского богослужения⁶⁹³. Некоторые «вольные» особенности оратории замечали даже самые неискушенные слушатели, например, имитацию колокольного звона певческими голосами или исполнение хором богослужебного текста, который обычно произносится в храме «соло» священником, а также непривычный темброво-регистровый состав голосов, согласно ремаркам С. Рахманинова. Современники называли гармонический стиль обработок знаменных распевов свободным⁶⁹⁴ и называли сочинение композитора уникальным опытом художественной «единораздельной цельности»⁶⁹⁵, что так близко всёчеству Ларионова и Гончаровой.

«Концертное» возрождение литургической музыки в начале XX века, обращение к древнейшим знаменным распевам сочеталось в творчестве композиторов с огромным интересом к низовым фольклорным явлениям. Этот интерес к низовому, простонародному, древнему, глубинному, иррациональному, восточному искусству в противовес западному рациональному и утонченному, порождает особое отношение к сакральности древних языческих культов, которые в музыке, в отличие от изобразительного искусства, не оставили никаких следов и позволяли самые смелые новаторские эксперименты на темы древнего язычества. Так рождается мистерия-балет «Весна священная» И.Ф. Стравинского⁶⁹⁶. Так рождается в 1915 году грандиозная апокалиптическая «Мистерия» А.Н. Скрябина, в которой

⁶⁹³XX век и история музыки. Проблемы стилеобразования. Москва.: ГИИ, 2006.С. 116, 122, 131.

⁶⁹⁴XX век и история музыки. Указ. соч. С. 122.

⁶⁹⁵Гуляницкая Н. С. Русская музыка: становление тональной системы, XI-XX вв. : исследование. Москва. Прогресс-Традиция, 2005. С. 154.

⁶⁹⁶Левая Т. Н. «Весна священная» и метаморфозы русского скифства // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 1 (20). С. 48-57.

Насонов Р. А. По следам «народной веры» («Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии Н. А. Римского-Корсакова и «Свадебка» И. Ф. Стравинского // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 3. С. 121-135.

язычество, восточные культы, христианство и теософские идеи перемешиваются в общее грандиозное мистическое служение, должное совершаться хором в семь тысяч человек на берегах Ганга. Неоконченная оратория Скрябина, одно из самых ярких явлений русского символизма, создавалась одновременно с балетом «Литургия» и одновременно с «Всенощной» Рахманинова в начале первой мировой войны, и как бы ни была велика разность этих произведений их «мистериальная», «соборная» общность очевидна⁶⁹⁷.

*

Все литературные драмы мистериального жанра 1900–1910-х годов включены в общее поле символизма, однако они сочинены разными по своим эстетическим и мировоззренческим взглядам авторами. Зинаида Гиппиус в 1901 году представляет пьесу «Святая кровь», в которой перекрещиваются традиции сказки, литургической драмы, мистерии, школьной драмы эпохи барокко и имеется множество «предтекстов» европейских и русских⁶⁹⁸. Молодой Андрей Белый в 1903 году под влиянием Владимира Соловьева пишет мистерию «Пришедший», пытается передать огненную атмосферу ожидания Второго Пришествия и явления Антихриста под видом Христа⁶⁹⁹. Вячеслав Иванов с позиции парадоксального единства теургической концепции Соловьева и дионисийства Ницше воссоздает мифологические греческие трагедии в «Тантале» (1905) и «Сынах Прометея» (1915)⁷⁰⁰. Александр Блок

⁶⁹⁷Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма. РАН. М.: Индрик, 2016. С. 355.

Стахорский С. В. Искания русской театральной мысли. Москва. Свободное изд-во. 2007. С. 223.

Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М. : Музыка, 1991. С. 17.

⁶⁹⁸Михайлова М.В. «Бабы с пьесами...» в эпоху модерн // Женская драматургия Серебряного века. СПб.: 2009. С. 8-9

⁶⁹⁹Мочульский К.В. Андрей Белый. Глава: Белый в 1903 году.

http://az.lib.ru/m/mochulxskij_k_w/text_1948_andrej_belyj.shtml

⁷⁰⁰Венцлова Т. Собеседники на пиру. Литературоведческие работы. М.: НЛО. 2012.С. 22-26.

пишет «Диониса Гиперборейского» (1906) и переводит миракль «Действо о Теофиле» Рютбефа для Старинного театра (1908). Михаил Кузьмин для того же Старинного театра переводит мистерию XII столетия «Действо об Адаме». Алексей Ремизов сочиняет фантастическое «Бесовское действо над неким мужем, а также прение Живота со Смертью» (1907), постановленное В. Э. Мейерхольдом. Федор Сологуб, перемешивая древнегреческие и христианские мотивы, пишет пьесу «Дар мудрых пчёл» (1918), о которой М. Волошин писал: что «...в образе пчелиных сот скрыт прообраз жизни: восковые личины преходящих форм исполнены вещим медом духа»⁷⁰¹.

Эти пьесы воплощают различные идеи «мистериального»: возрождение соборного начала через театр и его обрядово-ритуальную сторону у В. Иванова и А. Белого; неомистерия у Ремизова; возрождение древних мистерий у Ф. Сологуба; синтез «я» и «не я», духа и плоти у Гиппиус, Мережковского и Дм. Filosofova.

Обращение к мистериальному жанру в начале XX века связано с надеждой на обновление искусства, посредством его ритуализации. Это сближает русскую символистскую драму со сходными тенденциями у драматургов Западной Европы (А. Арто, Г. Крэг, У. Б. Йетс, Т.С. Элиот). Рудольф Штейнер в это же время пишет свои драмы-мистерии «Врата посвящения» и «Испытание души»⁷⁰².

В кругу литераторов по разному интерпретируемые слова «Мистерия», «Литургия», «Экстаз», «Алтарь», «Священный», «Собор», «Соборность» звучали постоянно и во многом определяли общую атмосферу искусства первых десятилетий XX века. «Современное искусство способно преобразить искусство в Мистерию и вернуть ее к ее первоисточнику – литургическому служению у алтаря Страдающего Бога», – цитата Вячеслава Иванова⁷⁰³. В этом

⁷⁰¹ Волошин М. Федор Сологуб. «Дар мудрых пчел» // О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки. СПб.: 2002. С. 284-294.

⁷⁰² Емельянова Т.В. Указ. соч. С. 55.

⁷⁰³ Иванов В. И. Собр. соч. В 4 т. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1987. Т. 2. С.77.

контексте описание Дягилевым будущего балета («зрелище святое, экстатическая обедня»)⁷⁰⁴, и название спектакля, «Литургия», вписываются в общепринятое словообразование эпохи.

Авторы размышляют об особом пространстве в котором может состояться воплощение подобных драм-мистерий. Вячеслав Иванов, мечтая о «соборном театре», предлагает партер превратить в просцениум для ритуальных танцев и хоровых игр. Цель создания спектакля видится ему в создании чувства экстатического единения, всеобщем подчинении особому ритмическому состоянию, максимальном приближении актера к зрителю⁷⁰⁵. В сценографии, задуманной Дягилевым и Гончаровой к «Литургии», работают подобные идеи: превратить балетную сцену в узкий просцениум, где фигуры двигаются вдоль рампы на фоне храмовой декорации, лишить сцену привычной глубины, «вытолкнуть» танцовщиков в ярких костюмах-конструкциях к зрителю, уподобив действие обратной перспективе на иконах; подчинить хореографические движения только ритмам, отбиваемым ногами танцующих; превратить балет в единое целостное зрелище, в которое включены танец, хоровое антифонное пение и яркая живопись декорации. Все вместе, действительно, превращалось в попытку создать балетными средствами некое целостное «святое зрелище», образно напоминающее православное богослужение в храме.

Татьяна Емельянова, замечает, что «в целом русская театральная традиция начала XX века оказалась более восприимчива к «находкам» в области средневековой мизансценировки, чем в заключающейся в мистерии глубочайшей религиозной идее»⁷⁰⁶. В дягилевском балете акцент был на зрелищности особого «священного» порядка, все воспоминания участников

⁷⁰⁴ Стравинский И.Ф. Указ. соч. С. 296.

⁷⁰⁵ Степанова Г.А. Идея «соборного театра» в поэтической философии Вячеслава Иванова. М.: Гитис, 2005.

⁷⁰⁶ Емельянова Т.В. Указ. соч. С. 61.

постановки, говорят о том, что их особенно вдохновляла идея создания религиозного образа.

*

Разговор о культурной атмосфере, в которой родился замысел балета «Литургия» был бы неполон без упоминания кинематографа начала XX века.

Библия стала важным источником сюжетов для кинематографа в первые же годы его существования (с 1897 г.). Первые экранизации многочисленных сюжетов из Священного Писания создавались преимущественно французскими компаниями. пишет Рашит Янгиров, «они демонстрировались по всему миру и не миновали Россию», пользовались огромной популярностью, «и даже были повсеместно признаны эффективным средством религиозного воспитания, несмотря на их низкий по большей части художественный уровень»⁷⁰⁷. Впечатления от лубочности первых киноповествований на темы Евангелия порой схожи с впечатлениями зрителей от выставок художников неопримитивистов. «Я считаю эту картину непревзойденным до сих пор шедевром», – писал с определенной долей юмора первый историограф русского кино Б. Лихачев о фильме «Жизнь и страдания Иисуса Христа» Жоржа Гато, привезенном в Санкт-Петербург еще в 1898 г.⁷⁰⁸, – Как памятник кинотворчества, этот фильм не повторяем. Начиная с ведущей волхвов кометы (двигавшейся на двух проволоках и постоянно судорожно дергавшейся), и Бога Саваофа, с сонмом ангелов, возносившегося на грубо размалеванном картонном облаке на канатах, замаскированных газовой материей наподобие облачков, и кончая опереточными херувимами в длинных балахонах и с толстыми щеками, — все в этой картине было бесподобно. Более нелепой и неумелой пародии я никогда в жизни своей не видел. И, вместе с тем, публика,

⁷⁰⁷ Янгиров Р. М. Указ. соч.

Campbell R.H., Pitts M.R. The Bible on Film: A Checklist 1897—1980. Methuchen; New Jersey; L., P. 198.

⁷⁰⁸ Leyda J. Kino: A History of the Russian and Soviet Film. L.; Boston; Sydney, 1983. P. 29.
Сафронов С. Александр Ханжонков — первый кинопродюсер России. Ялта, 2002. С. 4.

смотревшая этот фильм (по приказу полиции — без шапок), неистовствовала. Женщины плакали, а во время сцены распятия почти на каждом сеансе происходили истерики»⁷⁰⁹. (Илл. 118,119).

Рашит Янгиров, подробно исследуя русскую рецепцию экранных интерпретаций Евангелия с точки зрения цензуры, приводит множество документов, свидетельствующих, что в течение всего первого десятилетия XX века выработывалась официальная позиция Православной церкви и Департамента полиции по данному вопросу. В итоге в 1911 году был создан строгий свод требований духовной цензуры к кинематографу⁷¹⁰, с которым можно было сверять любые другие зрелищные события: театральные постановки и выставки изобразительного искусства. В частности, запрещалось показывать внутренний вид православных храмов; инсценировать богослужения всех христианских вероисповеданий, религиозные обряды и таинства. Первым пунктом в своде значилось: «Изображения Господа Нашего Иисуса Христа, Пресвятой Богоматери, Святых Ангелов, Святых Угодников Божиих [в кинематографе] допустимы быть не могут»⁷¹¹. Тем не менее, отмечает Рашит Янгиров, хаотичность только-только появившейся системы международного проката «приводила евангельские фильмы на российские экраны через «русскую» Польшу, Финляндию или «русский» Китай»⁷¹², несмотря на строжайшие рекомендации ортодоксального духовенства. И к 1911 году российские зрители уже посмотрели множество зарубежных кинофильмов на евангельские сюжеты: «Страсти Христа» братьев Люмьер и Леара (обе ленты 1897 г.); «Рождение и жизнь Христа в картинах» (1898 г.); «Жизнь и страдания Христа» братьев Пате (1902 г.); «Жизнь и страсти Христа» Фернана

⁷⁰⁹Лихачев Б. История кино в России (1896—1926): Материалы к истории русского кино. Ч. 1. 1896—1913. Л.: Академия, 1927. С. 39.

Илья Ренц [Вознесенский А.] Детство русского кино // Советский экран. 1925. № 37. С. 5-7.

⁷¹⁰Вся кинематография: Настольная адресная и справочная книга. М.: Изд. Ж.

Чибрарио де Годэн под редакцией Ц.Ю. Сулиминского. 1916. С. 68-69.

⁷¹¹ Там же.

⁷¹²Янгиров Р. М. Указ. соч.

Зека (1903 г.); «Жизнь Христа» компании «Гомон» (1906 г.) и другие. А ветхозаветные сюжеты, чуть менее преследуемые цензурой, были столь популярны что «оставались «ударными» номерами кинопрограмм вплоть до начала 1910-х гг»⁷¹³.

Этот парадокс – популярность, множество уже увиденных кинокартин, и строгое отношение священноначалия к библейской и особенно евангельской теме в кино – вызвал в 1912 году оживленные дебаты в духовных кругах Москвы об использовании кинематографа в церкви. В московской газете «Наша неделя» сторонники нововведения опубликовали следующий текст: «Группа московского духовенства возбуждает вопрос о применении кинематографа во время духовных чтений, устраиваемых в некоторых московских церквях. В последнее время в церкви при епархиальном доме и в Новоспасском монастыре уже были случаи применения кинематографа во время чтений из Священной истории, описаний Святых мест и т.п. Предполагается возбудить по этому вопросу ходатайство перед митрополитом Владимиром, а если понадобится, то и перед Святейшим Синодом, причем организация подобных чтений предположена по возможности во всех церквях. Полотно экрана для кинематографа может устанавливаться, по мнению поклонников кинематографа, перед алтарем, заслоняя его и несколько умаляя этим впечатление церковной обстановки, а машина кинематографа — в дверях церкви. Вопрос о кинематографе встречает, однако, сильный отпор в массе духовенства»⁷¹⁴. Отпор этот вопрос получил и от самых просвещенных и либеральных представителей российской аудитории, не желающих, чтобы по колокольному звону толпа неслась не в храм, а в кинематограф и там наставлялась в вере⁷¹⁵. Однако, сами дебаты представляются крайне интересными в связи с замыслом балета «Литургия». Идея балета родилась у

⁷¹³Лихачев Б.С. Указ. соч. С. 78.

⁷¹⁴ Кинематограф в церкви // Наша неделя. 1912. № 44.

⁷¹⁵ Р. Янгиров. Указ. соч.

Дягилева в то время, когда подобные евангельские проекты появлялись в самых разных видах искусства не только в Европе, но и в России, и активно обсуждались среди представителей культуры и в церковных кругах.

*

Религиозные балеты XX века

В последующие годы Леонид Мясин довел идею религиозного балета до воплощения на сцене. В книге «Моя жизнь в балете» он открыто свидетельствует о своем мировоззрении: «Для меня «Литургия» была не только техническим экспериментом, но прежде всего первой художественной реализацией темы, которая пустила глубокие корни в моем подсознании, еще когда я был ребенком. Я имел свое балетное видение сцен из жизни Христа, красота и смирение его в страданиях терзали мое воображение долгие годы и повлияли на мои наиболее заметные творения следующих лет»⁷¹⁶. Однако его новые религиозные постановки были лишены специфического русско-византийского характера «Литургии» с оформлением Гончаровой. «Литургия» оставалась для него фольклорной постановкой. Например, о балете «Полуночное солнце» с декорациями Ларионова Мясин писал, что «лишь частично удалось выразить в хореографических образах ту сущность русского народного искусства, которую я искал, работая над «Литургией»⁷¹⁷.

В 1938 году Леонид Мясин пригласил художницу к сотрудничеству над балетом «Богатыри» на музыку Бородина по мотивам русских былин и был очень рад декорациям Гончаровой, в которых «средневековая пышность и романтика Древней Руси, выделялись ярче, чем ее ритуальная жестокость и религиозные предрассудки»⁷¹⁸, показанные в балете «Весна священная». Эта фраза в книге Мясина, и его нежелание работать с Гончаровой над балетом «Nobilissima Visione» о святом Франциске Ассизском в том же 1938 году, еще

⁷¹⁶ Мясин Л.Ф. Указ. соч. С. 66

⁷¹⁷ Мясин Л.Ф. Указ. соч. С. 8.

⁷¹⁸ Мясин.Л.Ф. Указ. соч. С. 202

раз подтверждает, что «Литургия» 1915 года в представлении Мясина была проявлением русской ментальности, характерной для дягилевского круга⁷¹⁹.

*

Попытки Гончаровой и Ларионова вновь и вновь поставить балет «Литургия» в 1930–40-е годы связаны с концепцией нового религиозного театра Европы⁷²⁰. Экспериментальные спектакли объединялись на фестивалях религиозного искусства, проходивших в Зальцбурге, швейцарском Айнзидельне, Кентерберрийском аббатстве в Англии. Для одного из таких фестивалей решено было еще раз обратиться к балету «Литургия». В 1939 г. Гончаровой было предложено поставить одноактный балет «Всенощная» на музыку А.Н. Скрябина, в балетной антрепризе Б. Князева⁷²¹. Об этих идеях известно совсем немного, не осталось никаких художественных материалов, лишь несколько упоминаний в письмах. Можно лишь предположить, что не состоялись эти проекты потому, что задумывались Гончаровой в старой парадигме: в предполагаемых балетах Гончарова и Ларионов хотели показать на сцене специфически русский религиозный образ.

Меж тем, начиная с несостоявшейся постановки балета «Литургия, религиозные сюжеты становятся полноправным тематическим направлением,

⁷¹⁹Аргамакова Н.В. Воплощение христианской тематики в балетном жанре как отражение мировоззрения хореографа // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2017. №7. С. 15-26.

Русские иконы, русские деревянные скульптуры Мясин под влиянием Гончаровой и Ларионова воспринимает народным искусством, увиденным еще и сквозь призму кубизма. О восстановлении балета «Весна священная»: « ... тогда же я изучил множество русских икон и деревянных скульптур ... и решил основываться ... на простом рисунке русских хороводов, добавив при необходимости ломанные и угловаты движения, которые я вынес из своего знакомства с византийской мозаикой, а также возможно неосознанно, - из пленительного духа кубизма». Мясин Л.Ф. Указ. соч. С. 163.

⁷²⁰Емельянова Т.В. Указ. соч. С. 59-71.

Некрасова А.А. «К истории католического театра в XX веке»; «Католический театр в Западной Европе 1920-1930-х годов: Возрождение Средневековья» // Научные концепции развития театрального искусства: История и современность. Вестник СПбГУ. 2011. №4.(15). С. 72-80.

⁷²¹М. Ларионов. Н. Гончарова. Парижское наследие в Третьяковской галерее. Графика. Указ. соч. С. 25.

широко представленным в европейском балете XX–XXI века, особенно с 1940-х годов, когда снимаются все табу с балета и постановщики могут обращаться к серьезной симфонической музыке и к серьезным интерпретациям древних духовных гимнов. Первопроходцем в этом направлении стал Леонид Мясин. Балетмейстер особенно трепетно описывает в своих воспоминаниях постановку 1952 года, в которой переосмысляет работу над «Литургией».

Балету «*Laudes Evangelii*» предшествовали постановка балета–жития святого Франциска Ассизского «*Nobelissima visione*» (1938 муз. П.Хиндемита, художник П. Челищев)⁷²² и абстрактно-символические балетные спектакли на симфонические произведения Чайковского, Брамса, Бетховена, к каждому из которых Мясин подбирает свою библейскую тему. Он привлек к обсуждению религиозных хореографических постановок Франсуа Мориака, одного из самых серьезных католических писателей двадцатого столетия, и тот, признаваясь в своих сомнениях и смущении «нереальностью и кощунственностью» задуманных балетов, написал балетмейстеру после просмотра восхищенный отзыв о танце, «способном выразить самое прекрасное и сокровенное в этом мире»⁷²³. (Илл.120,121).

Хореография «*Laudes Evangelii*» (Евангельские гимны) претворяла то, что было найдено в 1915 году, но в иной интерпретации. «Здесь, несомненно, была гениальная обработка сюжета, предполагавшего некую упрощенную хореографию, которую я когда-то пытался сочинять вместе с Ларионовым», – признавался постановщик. Музыкальной основой спектакля стали «Драматические гимны Умбрии» – литургическая итальянская драма XIII века, средневековое изложение событий Евангелия. «Было странно после столь длительного периода работать над чем-то, похожим на «Литургию», – писал Мясин, – все, текст, музыка, сама возможность постановки вставало на свои

⁷²²Мясин просил Павла Челищева ориентироваться на фрески Джотто в церкви Санта Кроче во Флоренции с житием святого Франциска Ассизского.

⁷²³Мясин Л.Ф. Указ. соч. С. 200.

места так, будто сам Дягилев вернул мне мою упущенную возможность»⁷²⁴. В сохранившихся фотографиях 1952 года хорошо видна пластика танцоров (с прямыми ладонями и угловатыми жестами), близкая к эскизам Гончаровой, и видны фрагменты оформления сцены с декоративными элементами напоминающими обрамления евангельских сцен в мозаиках Сант Аполлинаре Нуово, что еще раз подтверждает, что именно этот памятник был основой сценографии и хореографии в постановке «Литургии» в 1915 году.

Для оформления спектакля Мясин пригласил итальянского художника-вitraжиста Эцио Росси. Композитор Баччи создал музыкальную оркестровку гимнов для особого состава оркестра из струнников и ударников. в своей книге Мясин с волнением вспоминает подбор танцовщиков на главные роли. Балетмейстер описывает бурю протеста в официальных церковных кругах по поводу первых опубликованных фотографий с репетиций и рассказывает о потрясении от «волнующего и истинно религиозного действия» доминиканских монахов, приглашенных на последнюю репетицию⁷²⁵. Премьера состоялась 20 сентября 1952 года в большой базилике Сан Доменико в Перудже, на ней присутствовало 2.000 зрителей, которые сострадали и сочувствовали происходящему на сцене, не меньше, чем наивные зрители средневековых мистерий. Балет был представлен во многих странах, во многих городах его повторяли несколько раз, причем он неизменно исполнялся в интерьерах храмов. «За несколько лет, – вспоминал балетмейстер, – «*Laudes Evangelii*» достигли статуса современной мистерии, представляющей «Страсти». Через десять лет он был возобновлен с участием сына и дочери постановщика, исполнявших роли Иоанна Крестителя и Мадонны. В 1961 году Лондонское телевидение осуществило телеверсию балета, которую показывали на

⁷²⁴Там же. С. 255.

⁷²⁵Там же.

Страстной неделе в Англии, Голландии, Дании, Италии, Канаде, США»⁷²⁶.
(Илл.122,123).

После «*Laudes Evangelii*» в 1954 году Мясин поставил балет «Воскресение и жизнь» в Венеции в храме Сан Джорджо Маджоре на музыку венецианских композиторов раннего барокко Габриели и Монтеверди. В новом балете евангельское повествование передавалось более масштабно и оживленно по сравнению с прежней аскетической постановкой в примитивистском преддзоттовском стиле⁷²⁷.

Вслед за Мясиним ставят свои религиозные произведения ведущие балетмейстеры XX века: Морис Бежар («Кантата 51» /Благовещение/. Муз. И.С. Бах. 1966); Иржи Килиан («Симфония псалмов» Муз. И. Стравинский. 1978); Джон Ноймайер («Страсти по Матфею». Муз. И.С. Бах, 1980; «*Magnificat*» Муз. И.С. Бах. 1987), наши современники Анжелен Прельжокаж («Благовещение» Муз. «*Magnificat*» А. Вивальди, Стефан Руа 1996, «*Creation-2010*» /Апокалипсис/ Муз. Лоран Гарнье 2009); Начо Дуато («*Nunc Dimittis*» /Песнь Симеона/ Муз. Арво Пярт. 2011)⁷²⁸. (Илл.124)

В последней постановке испанского хореографа Начо Дуато «*Nunc Dimittis*» благодаря музыке Арво Пярта единство композиции возникает из ассоциаций, отсылок, музыкальных цитат и воспоминаний разных христианских традиций, западной католической и протестантской, и восточной православной. Хореография, вслед за музыкой, восходит к архетипическим универсалиям, что отчасти напоминает идеи замысла «Литургии». В современном балете, однако, идеи, родившиеся в 1915 году, приобретают совершенно иную интерпретацию. В «Литургии» полифония разнородных иконографических источников от мозаик Равенны до русских икон, от григорианских хоров до футуристических гудков, должна была в итоге

⁷²⁶ Там же

⁷²⁷ Там же. С. 258.

⁷²⁸ Аргамакова Н.В. Указ. соч. С. 15-26.

подчиниться образу православного русского богослужения (в хореографии, декорациях и музыке), что так соответствовало русскости «Сезонов» Дягилева и идеям Гончаровой. Композитор Арво Пярт, наоборот, отчуждает религиозный опыт от историко-культурного и конфессионального контекста и сосредотачивается на сакрально-созерцательном переживании как таковом, что очень близко балетмейстеру и художнику Начо Дуато. Ясность структуры, прозрачность музыкального и хореографического языка, концептуальное переживание тишины и статики присутствуют в балете «Nunc Dimittis», посвященного Сретению – Встрече в иерусалимском храме Младенца Христа и старца Симеона, встрече Нового и Ветхого Завета. Евангельский текст без сюжетного пересказа передается танцорами лишь символами, аллюзиями и метафорическими образами, что превращает балет в символическое переживание молитвы Симеона Богоприимца, которая звучит на каждой вечерне в христианских храмах всех конфессий с IV века.

Этот совершенно новый опыт в искусстве балета XX–XXI века был невозможен без первого, непонятого, неясного для самих создателей и потому нереализованного балета «Литургия», который родился в эпоху чрезвычайного духовного напряжения в культуре России и Европы. Внутренний потенциал этого проекта был огромен. Замысел, благодаря сохранившимся мощным, экспрессивным и необычайно красивым эскизам Гончаровой, вновь и вновь будоражит и будет еще будоражить воображение художников, балетмейстеров, музыкантов, и, конечно же историков искусства, которые открывают новые контексты и неожиданные грани в осмыслении столь необычного балета 1915 года.

Заключение

Изучать произведения Наталии Гончаровой на религиозную тему просто и сложно одновременно. Просто, потому что большая их часть хорошо известна. Они представлены в экспозициях музеев, участвуют в выставках, прошли атрибуцию, описаны в каталогах и научных исследованиях. Сложно, потому что еще не сформированы методы искусствоведческой работы с религиозными произведениями художников авангарда. В описаниях авангардных произведений на религиозные темы жива традиция подчеркивать конфликты с синодальными цензорами на выставках, акцентировать эпатажность, саркастичность, первобытную мощь образов («идольские лики», «биение примитивной мысли, удрученной первыми вопросами бытия»⁷²⁹ – по отношению к работам Гончаровой)⁷³⁰. В то же время за последние годы появился ряд исследований и научно-популярных изданий о Гончаровой, в которых больше подчеркивается религиозный характер ее живописи и умонастроений, внешнего облика («никаких прикрас, ни косметикой, ни в одежде... казалось, от нее пахнет чистотой. Говорит она не быстро, поразмыслив, в утвердительной интонации ... В ней, как в иконах, – строгость»⁷³¹), цельность ее личности.

Наталия Гончарова не была религиозным художником традиционного склада, она не стала иконописцем, не входила в круг религиозных мыслителей своего времени, их счастливый творческий и личный союз с М. Ларионовым не был связан церковным таинством, христианская тема не стала основной в ее творчестве, а религиозные композиции, как и вся ее живопись 1900–1910-х годов, есть область авангардных экспериментов. Тем не менее серьезность

⁷²⁹Поспелов Г.Г. 2008. Указ. соч. С. 51.

⁷³⁰В некоторых критических обзорах современных выставок искусствоведческие эпитеты, данные религиозным работам Гончаровой, утрированно усиливаются. Это служит живым напоминанием о рецензиях самых ортодоксальных журналистов 1910-х годов. Например: Гаврюшин Н.К. «Капризные иконы» Наталии Гончаровой и религиозные портреты Павла Корина. 2014. <https://bogoslav.ru/article/4235609>

⁷³¹Валентина Ходасевич. Наталия Гончарова, Михаил Ларионов // Гончарова. Ларионов. Воспоминания современников. Указ. соч. С. 123.

подхода к религиозным сюжетам «заставляет верить тому роду живописи, который представляет Гончарова», как писал А. Бенуа в 1913 году⁷³².

Тетради, дневники, переписка, стихи Гончаровой, в которых, действительно, много религиозных мыслей и чувств, показывают ее как очень сдержанного человека, не готового к откровенным признаниям и экзистенциальным вопрошаниям, ни публично, ни в личных записях⁷³³. Она не писала религиозных картин после 1910-х годов. По мере изучения архивов Наталии Гончаровой создается впечатление, что ей была необходима некоторая внешняя программа, определенные задачи для работы с религиозными сюжетами. Она не искала этих задач сама после авангардного десятилетия, но всегда откликалась и ждала заказов, связанных с религиозной темой, будь то росписи церкви, иллюстрации Библии, оформление обложки к изданию «Русская икона» или постановка религиозных балетов. Большая часть этих проектов не была реализована.

Сдержанность выделяет ее среди всех художников-новаторов XX века, которые откровенно и экспрессивно выражали свои идеи, убеждения и чувства в религиозных образах. Как правило, их путь, в отличие от Гончаровой, был связан с разнообразными духовными учениями, некоторые из них получили духовное образование, некоторые начинали с работ для храмов. Жорж Руо дружил с католическим философом Жаком Маритеном, учился в протестантской школе, затем в витражной школе и у символиста Гюстава Моро⁷³⁴. Эмиль Нольде в юности участвовал в реставрации алтаря Брюггеманна в Шлезвигском соборе, вслед за В. Воррингером верил в понятие «северного

⁷³²Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн. 2. С. 41.

⁷³³ОР ГТГ. Ф. 180. Ед.хр. 12; 15; 45; 67; 71; 127; 132; 164; 230; 245; 380; 385; 388; 412; 414; 554; 558; 594; 600; 673;753; 845.

Стихи Гончаровой: Наталия Гончарова. «Я несу в себе Господа дар». // Наше наследие. –2014. – № 109. <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/10902.php>

⁷³⁴Anderson J. A. and Dyrness W.A. Modern Art and the Life of a Culture: The Religious Impulses of Modernism. New York: IVP Academic. 2016. P. 89-142.

Getlein F.and D. Christianity in Modern art. New York. 1961. P. 43-59.

человека» и в свойственную ему тягу к мистике готического средневековья⁷³⁵. Макс Бекманн увлекался мистикой и теософией, изучал кабалу⁷³⁶. Для Стенли Спенсера определяющим стало воспитание и образование в христианской религиозной семье⁷³⁷. Русские авангардисты активно обращались к иконной традиции, библейским текстам, русским философским эсхатологическим учениям, и одновременно в авангардистской среде были необычайно популярны идеи теософии, антропософии, оккультные представления. Василий Кандинский писал «Святого Георгия», «Всех святых», «Рай», «Купола», «Страшный суд», опираясь на древнерусскую иконографию⁷³⁸, и организовывал в Москве теософско-художественную школу, выписывал номера берлинского спиритического журнала «Die Ubersinnliche Welt»⁷³⁹. Доклад Кандинского о «Духовном в искусстве» зачитывал на Всероссийском съезде художников Николай Кульбин, собравший библиотеку эзотерической литературы, которую изучали в его петербургской квартире поэты и художники⁷⁴⁰. Малевич многократно подчеркивал значение иконы для своего живописного сознания, в которой он видел «высшее выражение крестьянской культуры»⁷⁴¹. В его обращении к православной иконографии большую роль сыграла встреча с

⁷³⁵Nolde E. Jahre der Kämpfe (1902-1914). Köln : Du Mont Buchverlag. 2002 S.190-195

⁷³⁶Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in d. Kunst d. 20. Jahrhunderts. Electa-Klett-Cotta. German. 1980. S. 199-203.

⁷³⁷Токарева М. С. Стэнли Спенсер. Модернизм по английски: быть или не быть. М. 2016. С. 23-55; 76-110.

⁷³⁸Сарабьянов Д.В. Кандинский и русская икона // Многогранный мир Кандинского. — М.: Наука, 1998. С. 40–51

⁷³⁹Турчин В. С. Кандинский в России. М.: Общество друзей творчества Кандинского, 2005. С. 247-259.

Хендерсон Л. Переосмысляя искусство, науку и оккультное знание в свете теории космического эфира: Василий Кандинский, Умберто Боччони и Казимир Малевич // История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2018. 228-249.

Дж. Е. Боулт. Василий Кандинский и теософия // Многогранный мир Кандинского. М.: Наука, 1998. С. 39-40.

⁷⁴⁰Турчин В.С. Теософия в русском авангарде. Искусство. 2013. № 2. (585)

<https://iskusstvo-info.ru/teosofiya-v-russkom-avangarde>

⁷⁴¹Маркадэ И. Малевич и православная иконография // Поэзия и живопись: сборник трудов памяти Н. И. Харджиева. М.: Яз. рус. культуры, 2000 С.167-173.

Гончаровой и Ларионовым и вхождение в их круг. Как считает Ж. К. Маркадэ, многие черты его живописи 1907–1913 годов напрямую связаны с влиянием Гончаровой⁷⁴². И в то же время Малевич был хорошо знаком с библиотекой Кульбина, изучал труды русского эзотерика П.Д. Успенского, чьи представления о четвертом измерении были столь важны для супрематистов⁷⁴³. Павел Филонов начинал свою художественную деятельность с изготовления икон в восточных паломничествах в Иерусалим и на Афон, связь с иконами многих его ранних работ очевидна. Эзотерические сочинения П.Д. Успенского, утверждающие возможность достижения «космического» сознания современным человеком, повлияли и на идеи Филонова⁷⁴⁴. Даже Марк Шагал, через все свое творчество пронесший воспитание в хасидской среде и опыт изучения Танаха, в 1900-е годы в Париже под влиянием Блеза Сандрара и Рикардо Каундо вступил в масонскую ложу и не забывал посещать масонские ложи в Витебске 1910-х годов⁷⁴⁵. На этом фоне религиозность Наталии Гончаровой отличается уникальной простотой, крепким знанием Священного Писания и верностью русскому православию, в котором она была воспитана, и обрядовую сторону которого в крестьянской среде наблюдала в детстве и юности⁷⁴⁶. Ее интересовала традиционная художественная практика, а не

⁷⁴²Маркадэ Ж.-К. Гончарова, Ларионов, Малевич // Н. Гончарова. М. Ларионов. Исследования и публикации. Указ. соч. С. 199-208.

⁷⁴³Турчин В. С. Теософия в русском авангарде. Искусство. 2013. №2. (585).
<https://iskusstvo-info.ru/teosofiya-v-russkom-avangarde/>

Хендерсон Л.Д. Переосмысляя искусство, науку и оккультное знание в свете теории космического эфира: Василий Кандинский, Умберто Боччони и Казимир Малевич. // История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2018. 228-249.

⁷⁴⁴Ершов Г. Ю. Художник мирового расцвета: Павел Филонов. СПб.: Европейский ун-т в Санкт-Петербурге, 2020. 43-61; 116-124.

Henderson L.D. The Fourth Dimension and Non Euclidian Geometry in Modern Art. New York. Princeton Univ. Press, 1983.

⁷⁴⁵Турчин В. С. Указ. соч.

⁷⁴⁶Эта верность и отсутствие интереса к религиозным дискуссиям и богословию любопытно проявились в годы эмиграции в Париже: ученики Наталии Гончаровой из церковных кругов, архимандрит Серафим (Родионов), инок Григорий Круг, оставались в храмах юрисдикции Московского патриархата, в то время как основная часть интеллектуальных кругов православных русских в Париже вместе митрополитом

теория, в чем она сама признавалась⁷⁴⁷. Важнейшим принципом в ее работе начала 1910-х годов был поиск подлинной традиции в маргинальном, отвергнутом религиозном искусстве: старообрядческом, народном низовом и в самом древнем, «архаическом», интерес к которому только-только начинал появляться в обществе.

Развернуто интерпретировать религиозные сюжеты Гончаровой практически невозможно, исходя из теоретических высказываний художницы, так как их слишком мало. Многое остается за кадром и в том случае, когда мы обращаемся к манифестам, брошюрам и дискуссиям художников круга Ларионова. Единственный способ интерпретировать ход мысли и живописную систему религиозных работ Гончаровой – это выявить иконографические источники, к которым она обращалась; определить как художница переосмысляла эти источники в своем творчестве и попытаться реконструировать культурный контекст, в котором столь необычные религиозные работы возникали. Именно эта задача была поставлена и выполнена в ходе работы над диссертацией.

Евлогием вынуждены были уйти под юрисдикцию Константинопольского патриархата в 1931 году из-за несогласия изъявлять лояльность советской власти и московской патриархии, запрещавшей оглашение информации о гонениях на церковь в СССР.

По всей видимости, покупка Ларионовым и Гончаровой места на кладбище Иври в Париже, а не на русском кладбище Сент-Женевьев-де Буа, связана с тем же обстоятельством: православная Успенская церковь в Сент-Женевьев-де Буа построена членами западноевропейского экзархата русских приходов Константинопольской православной церкви.

В храме Трех святителей Московского Патриархата на Рю Петель, в росписях которого участвовал Григорий Круг, ученик художницы, отпевали Н.С. Гончарову 20.10.1962 г. См. *Goncharova et Larionov. Cinquante ans à Saint Germain-des-Près. Paris.: Klincksieck. P. 158; 219.*

Известны воспоминания архиепископа Серафима (Родионова), в которых он рассказывает о своем ученичестве у Гончаровой в юности и с особым теплом вспоминает общение с художницей в 1950-е годы. «Я был тронут её просветленностью, искренностью и силой веры» (*L'archimandrite Seraphin Rodionov. Souvenirs et visages spirituels* См. *Gontcharova et Larionov. Cinquante ans à Saint Germain-des-Près. Op. cit. P. 219*).

⁷⁴⁷ «Я утверждаю, что гениальные творцы искусства не создавали теорий, как теорий, а создавали вещи, на которых впоследствии строили теории...» Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн.1. С.357-358.

В диссертации собраны все известные на сегодняшний день произведения Наталии Гончаровой с религиозными сюжетами, проведен их иконографический и стилистический анализ, определены иконографические источники. Иконографическое описание каждой религиозной композиции Гончаровой в диссертации представляет собою мини исследование, результаты которого впервые вводятся в научную литературу.

По итогам исследования можно твердо сказать, что все религиозные произведения Гончаровой созданы на основе работы с иконографическими образцами. Это один из главных выводов диссертации.

Второй важный вывод: иконографических образцов много и они очень разные – старообрядческие лубки, народные лубки, привозные религиозные лубки, лубочные апокалипсисы (печатные и рисованные); старообрядческое медное литье, керамические изразцы, деревянная скульптура и каменные барельефы, элементы декора храмов разного времени. В религиозных композициях Гончаровой видны элементы, взятые из повсеместного академического, в том числе васнецовского, церковного стиля и знаменитых западных образцов, вошедших в русский обиход. Она обращалась к тиражным гравюрам – иллюстрациям житийных акафистов, широко распространенным в России начала XX века.

Искусство старообрядцев является одной из важнейших составляющих искусства неопримитивистов, и особенно Наталии Гончаровой.

Важнейшую роль в качестве источников для Гончаровой играют фотографии, копии и репродукции мозаик, фресок и элементов декора древних храмов. Обращение к фотографиям облегчает внеисторичность взгляда художника, дает возможность отстранения от подлинника. Выразительные эффекты фотографических отпечатков Гончарова тоже включает в собственную живописную систему.

В ее подходе к источникам нет строгого «историзма», нет желания создать стилизацию под тот или иной памятник. То, что нужно, берется из

любой эпохи и любого стиля. Все перемешивается с новейшими способами и приемами, перекраивается, «чтобы не было шва», «пересоздается в сторону иной декоративности и духовного подъема», как писал Илья Зданевич⁷⁴⁸.

Важно подчеркнуть, что художественная система Наталии Гончаровой наиболее полно проявила себя в религиозных композициях. Эта система родилась под влиянием живописных приемов французских живописцев (Сезанна, Гогена, Ван Гога, Матисса, Пикассо), но очень быстро Ларионов и Гончарова развернулись в сторону поисков своих национальных традиций и открыли для себя маргинальное низовое искусство, которое искусством никто еще не называл. Принцип повторения, копийности, тиражности этого искусства начинает их интересовать как художественный прием. Религиозное искусство было идеальным полем для таких поисков и экспериментов. Обращение Гончаровой к образцам подразумевало использование иконографических композиций и усвоение стилистических приемов традиционного искусства без попыток исправить их на академический лад. Например, в «Богоматери с Младенцем» (1911), она переносит в живопись приемы медного литья: огрубляет и обобщает рисунок, выводит широкий контур, подражает цветным сине-зеленым эмалевым фонам старообрядческих складней. А в «Евангелистах» (1911) иконографическими образцами стали одновременно керамические евангелисты XVII века Степана Полубеса на московских храмах и фотографии новгородских фресок Спаса на Нередице XII века. Именно в этом тетраптихе Гончарова не только перемешивает образцы, но и использует экспрессивную выразительность черно-белых, контрастных фотоотпечатков с фресок. Принципы «свободного копирования», «свободно трактованной традиционности» и «всёчества» провозглашаются М. Ларионовым на основе художественного метода Н. Гончаровой.

В диссертации впервые подробно прослеживается взаимосвязь и синхронность двух процессов: формирования авангардных живописных

⁷⁴⁸Эганбюри, Эли. Указ. соч. С. 20.

принципов и открытия древнерусского искусства в российском обществе 1900–1910-х годов. Теперь можно с уверенностью говорить о том, что религиозные композиции Наталии Гончаровой были созданы не на волне открытия древнерусского искусства, а до его всеобщего открытия. Это еще один важный вывод диссертации. Ларионов и Гончарова самостоятельно открывают ценность традиционного искусства, опираясь на свое видение достоинств лубочных и архаических произведений, они отстаивают и разъясняют их художественные приемы, используют их в своей живописи, выступают вместе с реставраторами в защиту древних фресок и церковной старины на Втором всероссийском съезде художников, собирают коллекции народных икон, иконных подлинников, старообрядческих складней и лубков и организуют их выставки. Павел Муратов писал об этой взаимосвязи: «Недавние безумствующие новаторы, открыли нашему восприятию ... греческую архаику, средневековую скульптуру, японскую цветную гравюру, китайскую живопись. К этому перечню теперь добавилась и древнерусская иконопись»⁷⁴⁹.

Иконографическое исследование религиозных композиций и лубков Гончаровой 1906–1912 годов показывает, что до московской выставки «Древнерусское искусство» 1913 года, она не знала древнерусских расчищенных икон. Эта выставка, «иконная помпея» по слову А.Бенуа, была для Гончаровой таким же художественным потрясением, как и для всего российского общества, она подтверждала правоту поисков и открытий неопримитивистов. После 1913 года в работах Гончаровой на религиозные темы появляются отсылки к древним отреставрированным иконам. Например, в альбоме «Мистические образы войны» (1914) это образ святого Георгия Победоносца, многие детали которого взяты из икон святого XV века, или образ Пересвета и Осляби, напоминающий расчищенную в 1913 году икону «Борис и Глеб» XIV века из Успенского собора Московского Кремля. При работе с эскизами к балету «Литургия» (1914) за образцы берутся

⁷⁴⁹Муратов П.П. Указ. соч. С. 197-218.

древнерусские иконы, и древние церковные облачения и ткани, представленные на выставке 1913 года.

В работах после 1913 года Гончарова опирается на собственные живописные открытия и еще шире раскрывает область иконографических источников. В «Мистических образах войны» это плакаты, афиши, открытки, лубочные картинки, фотографии в журналах и газетах начала Первой Мировой войны. Одним из открытий в ходе диссертационного исследования, стал тот факт, что художница в альбоме литографий создала авторскую, оригинально продуманную версию иконографии Богоматери «Августовская». В работе с эскизами к балету «Литургия» важнейший ее иконографический источник – фотографии византийских мозаик Равенны VI века. В работе над эскизами к росписи храма в Кугурештах – фотографии фресок Дионисия в Феррапонтово. В своих последних эскизах начала 1960-х годов для часовни в имении Л. Бенатова она берет за основу искусство модерна начала XX века и рисует ангелов с орудиями страстей наподобие скульптурных ангелов базилики Сакре-Кёр в Париже.

В диссертации последовательно прослеживается процесс изменения отношения в обществе к религиозным произведениям Гончаровой. От неприятия грубых форм «византизма»⁷⁵⁰, и мнения, что «в религиозных композициях нет религиозности»⁷⁵¹ до мечты о соборах, «расписанных такой сияющей колерами живописью»⁷⁵². В 1914 году Гончарова получает приглашение от А.В. Щусева расписать храм в Троицы в Кугурештах. Но неприятие новой живописи и нежелание впустить ее в церковные стены еще живо в обществе, особенно в официальном церковном сознании, что видно из выступлений В.М. Васнецова на Соборе Православной российской церкви 1917–1918 годов. В диссертации документы Собора впервые рассмотрены в

⁷⁵⁰Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1, кн.1. С. 212.

⁷⁵¹Там же. С. 266.

⁷⁵²Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. Кн. 2. С. 41.

связи с авангардным искусством. Процесс признания религиозных работ Гончаровой, в том числе и со стороны церковных деятелей, впервые подробно описан и прокомментирован, благодаря чему складывается более сложная и обнадеживающая картина восприятия нового искусства в обществе и со стороны церкви, по сравнению с принятой в искусствоведческой литературе.

В диссертации новые тенденции в русском церковном искусстве 1900–1917 годов и новые тенденции в иконописи художников русской эмиграции первой половины XX века впервые сопоставлены и связаны с религиозным творчеством Гончаровой, также впервые в связи с ее творчеством рассмотрено участие европейских художников-новаторов XX века в оформлении храмов. Провозглашенные Ларионовым и Гончаровой принципы нового искусства – «всёчество», «свободное копирование» и «свободно трактованная традиционность» – были характерны для церковного искусства этого времени. Несмотря на повсеместно распространенный в российской церкви академический и васнецовский стиль росписей, целый ряд церковных художественных работ 1900–1917 годов ориентирован на древние образцы и подражание древним фрескам и мозаикам. Самым ярким экспериментатором в церковной архитектуре и декоре храмового пространства был А.В. Щусев. Предложение, сделанное Гончаровой, расписать храм отвечает логике развития церковного искусства 1910-х годов, стремлению авангардистов к монументальным работам и внутреннему глубокому интересу художницы к религиозной теме. Гончарова – первая из художников-новаторов XX века получила большой самостоятельный заказ на роспись храма. Этот заказ не состоялся, остались только эскизы, но религиозное творчество Гончаровой сыграло особую роль в формировании нескольких иконописцев русской эмиграции первой половины XX века: инока Григория (Круга), инокини Иоанны (Рейтлингер), матери Марии (Скобцовой), которые разрабатывали в церковном искусстве понятия «свободное творчество» и «иконная живопись». Связь творчества Гончаровой и этих трех художников удалось установить,

благодаря архивным исследованиям, сопоставлению исторических фактов, а также иконографическому, стилистическому и сравнительному анализу произведений.

Реконструкция культурного контекста особенно важна для истории создания балета «Литургия». В диссертации эта работа осуществлена впервые. Идея балета «Литургия» рождается на общем фоне теоретических и практических попыток возрождения средневековой мистерии в культуре начала XX века. В исследовании рассмотрены театрализованные действа на евангельские темы, к которым апеллирует М. Ларионов, объясняя значимость балета «Литургия»: постановка мистерии «Царь иудейский» (1914) в Санкт-Петербурге, религиозные действа Древней Руси, реконструкция Пещного действа в Успенском соборе Московского Кремля (1913), традиция средневековых театрализованных мистерии «Страсти Христовы» (Passion), продолжавшая существовать во многих европейских городах начала XX века. Рассмотрены идеи «Старинного театра» Н.Н. Евреинова, мистерия-балет «Мученичество св. Себастьяна» Иды Рубинштейн (1911); религиозные драмы литераторов-символистов, литургическая концертная музыка С.В. Рахманинова, И.Ф. Стравинского и других композиторов; особенности театрализованного показа Евангелия в кинематографе 1900–1910-х годов. Обращение к мистериальному жанру в культуре этого времени было связано с надеждой на обновление искусства, посредством его воссоединения со средневековыми традициями.

В начале XX века слова «Мистерия», «Литургия», «Алтарь», «Священный» звучали постоянно, по разному интерпретировались и во многом определяли общую атмосферу искусства. В этом контексте название спектакля – «Литургия», вписывается в общепринятое словоупотребление эпохи. Балет «Литургия» был задуман в годы широкого признания древнерусского и византийского искусства. Костюмы и декорации, сочиненные Наталией Гончаровой, должны были напоминать зрителю древнерусские иконы и фрески,

византийские мозаики, древнерусскую архитектуру, древность должна была предстать ярко и экстравагантно, наподобие футуристических зрелищ. Художественные идеи балета, разработанные Дягилевым, Гончаровой, Мясиным и Ларионовым, стали основой совершенно нового явления в культуре – хореографических интерпретаций евангельских сюжетов.

В диссертации не рассматриваются книжные иллюстрации Гончаровой с религиозными изображениями, например, иллюстрации к поэме «Двенадцать». Их изучение требует привлечения всего комплекса книжных иллюстраций, созданных Гончаровой и не относящихся к заявленной теме диссертации. Так же не рассматривается в диссертации полотно Гончаровой «Женщина в голубом» (1910, местонахождение неизвестно), которая больше имеет отношение к жанровой живописи и не связано непосредственно с работой над иконографическими источниками. Но надо отметить, что эта картина была очень дорога самой художнице. Остались воспоминания о том, что картина была написана Гончаровой под большим впечатлением сцены, увиденной в храме, и известно, что в парижской квартире картина всегда висела у изголовья кровати Наталии Сергеевны⁷⁵³.

Весь изученный комплекс художественных приемов, методов и задач, которые ставила Гончарова при работе с религиозными сюжетами, позволяет сказать следующее: она создает новое искусство, в котором оживают забытые, «униженные» и «отвергнутые» традиции. «Эти воскресшие традиции явились мечом, который сокрушил академизм и освободил искусство так, что в красках и формах оно могло продвигаться из темноты рабства по пути ясной весны и свободы», – писал Д. Бурлюк в 1912 году⁷⁵⁴. Как правило, этот феномен воскрешения традиции авангардным искусством изучается исключительно внутри герметично замкнутого ареала авангардных художников, однако представляется не менее важным поменять угол зрения и увидеть религиозные

⁷⁵³Луканова А.Г. Наталия Гончарова. Указ.соч. С. 124-125.

⁷⁵⁴V. Kandinsky. The Blaue Reiter. Almanac. New York: Viking Press, 1974. P.35.

работы Гончаровой изнутри самой традиции религиозного искусства, при изучении которого тщательный иконографический анализ обязателен так же, как стилистический.

В результате проведенного исследования, стало очевидно, что Гончарова в силу своей смелости и таланта перемешивать самые разные «архаизмы», приводить все это многообразие в цельную художественно завершенную форму, поднимает невероятное количество пластов традиционного искусства и актуализирует их. Сегодня мы легче считываем в работах Гончаровой то, что было непривычно глазу зрителя начала XX века – ориентир на древние фрески и иконы XII–XV веков, старообрядческие лубки, но с трудом различаем в религиозных композициях Гончаровой ту традицию, которая была тогда еще жива и воспринималась как естественная повсеместная среда жизни – декор старинных московских храмов с изразцами и резными иконостасами, поздние иконографии, широко распространенные религиозные гравюры, в которых народный стиль запросто уживался с композициями, пришедшими из картин Александра Иванова и Виктора Васнецова. Это всеохватное использование иконографических источников в работах Гончаровой на религиозные темы осуществляется в новой живописной системе, которая имеет взрывной импульсивный характер, заставляет воспринимать религиозное искусство очень эмоционально, серьезно и вдохновенно. В нём есть сила и вызов, заставляющие задавать вопросы и искать современные формы религиозной традиции в искусстве.

Собранные в диссертации материалы и результаты исследования актуальны в системном изучении русского авангарда. Сегодня очевидно, что исследование религиозного искусства русских авангардистов в контексте работы над историей русского авангарда чрезвычайно важно. Не менее важно включение религиозного искусства авангардистов, и особенно Гончаровой, в исследования, посвященные истории религиозного искусства XX века, которые только-только начинают появляться в отечественном искусствознании. Итоги

исследования важны и актуальны для дальнейшего изучения творчества Наталии Гончаровой.

Результаты проведенного исследования актуальны для изучения процессов, происходящих в современном церковном искусстве, в котором вопросы «свободного копирования», «свободно трактованной традиционности», формирования современного живого художественного языка и принятия его общественностью стоят на первом плане. Возможности участия нового искусства в оформлении православных храмов до сих пор обсуждаются, и в начале третьего десятилетия XXI века остаются камнем преткновения, споров и разделений. Возможно, эти споры были бы уже пройденным этапом, если бы не насильственная остановка поступательного развития жизни и Церкви, и русского авангардного искусства при советской власти. Ныне вновь можно наблюдать картину абсолютного «всёчества» в оформлении православных храмов на территории нашего отечества: огромное количество храмов вновь расписываются в академическом и васнецовском стиле, есть много талантливых подражателей древнему письму, есть те, кто пытается в росписях и иконах активно вводить опыт искусства XX – начала XXI веков (их работа, как правило, с трудом принимается церковной общественностью⁷⁵⁵) и есть отдельные художники, которые пытаются осмыслить весь опыт религиозного искусства и найти синтез древности и современности⁷⁵⁶. Однако вопрос о том, как художник сегодня может сохранить и одновременно оживить, преобразить, сделать современной многовековую традицию, кажется, стал еще острее.

⁷⁵⁵ Один из примеров счастливо закончившегося конфликта 2021 года – работа И. Затуловской в Покровском храме московской Морозовской больницы. https://tass.ru/kultura/13132251?fbclid=IwAR3_UkbRgVi7oU6QjQg0P_fja3XITz4VSxMUkOtA1xG82IqU1tK_t-rZZ1Q (дата обращения 01.01.2022)

⁷⁵⁶ Альманах «Дары» профессионально освещает события и тенденции в современном христианском искусстве; ставит его в контекст мировой христианской культуры XX–XXI веков. <https://artos.org/dary/>

Итогом диссертации может быть следующий вывод: Наталия Гончарова хорошо известна в мире как один из самых ярких лидеров русского авангарда и театральных мастеров XX столетия, однако можно и нужно назвать ее одним из важнейших религиозных художников-новаторов в русской культуре первой половины прошлого века. Ее религиозное искусство не замкнуто в своей эпохе, до сих пор актуально и открывает новые перспективы в поисках синтеза традиции и современности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

МОНОГРАФИИ. НАУЧНЫЕ КАТАЛОГИ ВЫСТАВОК

1. Амазонки авангарда: Александра Экстер, Наталья Гончарова, Любовь Попова, Ольга Розанова, Варвара Степанова, Надежда Удальцова. – Нью Йорк: Музей Соломона Р. Гуггенхайма; Москва: Гос. Третьяковская галерея, 2000. – 365 с.
2. Луканова А.Г. Наталья Гончарова. 1881-1962. – М.: Искусство XXI век, 2017. – 536 с.
3. Михаил Ларионов-Наталья Гончарова: Шедевры из парижского наследия. Живопись. – М.: ГТГ: РА, 1999. – 327 с.
4. Наталья Гончарова: годы в России. – Спб.: Palace Editions, 2002. – 338 с.
5. Наталья Гончарова. Между Востоком и Западом. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 2013. – 440 с.
6. Парижское наследие в Третьяковской галерее: графика, театр, книга, воспоминания. М. Ларионов, Н. Гончарова. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 1999. – 120 с.
7. Русский путь: от Дионисия до Малевича. Государственная Третьяковская галерея, Музеи Ватикана. – Москва: б. и., 2018. – 278 с.
8. Natalia Goncharova. – London: Tate, cop. 2019. – 223 с.

ИСТОЧНИКИ. ВОСПОМИНАНИЯ. МЕМУАРЫ

Неопубликованные

1. ГТГ. ОР ГТГ. Архив М.Ф. Ларионова – Н.С. Гончаровой. Ф.180.
2. ГТГ. Библиотека ГТГ. Отдел Редкой книги. Фонд М.Ф. Ларионова – Н.С. Гончаровой. Библиотека М.Ф. Ларионова и Н.С. Гончаровой.

Опубликованные

3. Выставка древнерусского искусства, устроенная в 1913 году в ознаменование чествования 300-летия царствования дома Романовых. – М.: Имп. Моск. археол. ин-т им. имп. Николая II, 1913. – 139 с.
4. Грищенко А.В. О связях русской живописи с Византией и Западом XIII – XX вв. – М.: Изд. Т-ва А.А. Левенсон, 1913. – 89 с.
5. Каталог выставки картин группы художников Ослиный хвост. – Москва: б. и., 1912. – 16 с.
6. 1-ая выставка лубков. – М.: б.и., 1913. – 31 с.
7. Выставка иконописных подлинников и лубков. – М.: б.и., 1913. – 33 с.
8. Выставка картин Наталии Сергеевны Гончаровой 1900-1913. – М.: б.и., 1913. – 26 с.
9. Георгиевский В.Т. Фрески Ферапонтова монастыря. – М.: Ком. попечительства о рус. иконописи, 1911. – 120 с.
10. Документы Священного Собора Православной Российской Церкви. Том 15. Книга 1. – М.: Изд-во НовоСпасского монастыря, 2020. – 1408 с.
11. Документы II Ватиканского собора. – М.: Паолине, 2004. – 710 с.
12. Евреинов Н.Н. Театральные новации. – П-д.: Третья стража, 1922. – 118 с.
13. Крусанов А.В. Русский авангард, 1907-1932: исторический обзор: в 3 т. Т. 1, кн. 1: Боевое десятилетие. – М.: Новое лит. обозрение, 2010. – 770 с.
14. Крусанов А.В. Русский авангард, 1907-1932: исторический обзор: в 3 т. Т. 1, кн. 2: Боевое десятилетие. – М.: Новое лит. обозрение, 2010. – 1098 с.
15. Ларионов М. Лучистая живопись // Ослиный хвост и Мишень. М.: типо-лит. В. Рихтер, 1913. – 159 с.
16. Лившиц Б.К. Полутораглазый стрелец: Воспоминания. – М.: Худож. лит., 1991. – 250 с.
17. Мясин Л.Ф. Моя жизнь в балете. – М.: Артист, режиссер, театр, 1997. – 364 с.

18. Мясоедов В.К. Фрески Спаса на Нередице. – Л.: Гос. тип. им. И. Федорова, 1925. – 31с., 88 л. илл.
19. Наталия Гончарова. Михаил Ларионов. Воспоминания современников. – М.: Галарт, 1995. – 167 с.
20. Первухин Н.Г. Церковь Иоанна Предтечи в Ярославле. – М.: К.Ф. Некрасов, 1913. – 33 с.
21. Письмо Н.Гончаровой // Против течения. – СПб.: 1912. № 23. 3 марта.
22. Прегель А. Незабываемое прошлое. Воспоминания о Н.С.Гончаровой. // Наше наследие. – 2001– №57. С. 116-139
23. Руфь. М.: Изд. М. и И. Сабашниковых. 1925. – 44 с.
24. Труды Всероссийского съезда художников...: Дек. 1911-январь. 1912. Т. 1. – Петроград: б.и., 1914. – 358 с.
25. Успенский А. И . Фрески Спаса Нередицы // Записки Московского археологического института. т. 6. М.: Печатня А. Снегиревой, 1910. – 24 с.
26. Шевченко А. Неопримитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения. М.: Тип. 1 Моск. труд. артели, 1913. – 34 с.
27. Эганбюри, Эли. (Зданевич И.) Наталия Гончарова. Михаил Ларионов. М.: изд. Ц. Мюнстер. 1913. – 78 с.

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Адаскина Н.Л. Символизм в творчестве художников авангарда // Символизм в авангарде. – М.: Наука, 2003. С. 10-23
2. Бобринская Е.А. «Память культуры» и антизападная утопия русских будущников // Память как объект и инструмент искусствознания. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 2016. – С. 356-368
3. Бобринская Е.А. Ранний русский авангард в контексте философской и художественной культуры рубежа веков. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 1999. – 243 с.

4. Бобринская Е. А. Русский авангард как историко-культурный феномен // Авангард в культуре XX века (1900—1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. Т. 2. – С. 5-65.
5. Бобринская Е. А. Русский авангард: истоки и метаморфозы. – М.: Пятая страна, 2003. – 302 с.
6. Бобринская Е. А. Футуризм. – М.: Галарт, 2000. – 192 с.
7. Боулт Д. Василий Кандинский и теософия // Многогранный мир Кандинского. – М.: Наука, 1998. – С. 39-40
8. Бычков В.В. Икона и авангард // КорневиЩе 0Б. Книга неклассической эстетики. – М.: ИФРАН, 1998. – С. 58 - 75.
9. Гурьянова Н.А. Творчество О.В. Розановой и проблемы развития русского художественного авангарда 1910-х годов: дис. ... кандидата искусствовед.: 17.00.00; 07.00.12 // МГУ им. М.В. Ломоносова. – М., 1992.
10. Гурьянова Н.А. Военные графические циклы Н. Гончаровой и О. Розановой // Панорама искусств. – М.: Советский художник, 1989. –№12. С. 63-88.
11. Гурьянова Н.А. Традиции старообрядчества в контексте культурной памяти авангарда // Память как объект и инструмент искусствознания. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2016. – С. 345-356
12. Джорджини М. Неопубликованные работы Наталии Гончаровой. История открытия // Третьяковская галерея 2019. – М.: Гос. третьяковская галерея, 2019 – №2 (63). – С. 134-143
13. Зёрнов Н.М. Русское религиозное возрождение XX века. – М.: SAM & SAM, 2019. – 352 с.
14. Илюхина Е.А. История создания балета «Литургия» // Третьяковские чтения 2010-2011. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 2011. – С. 235-243.
15. Иньшаков А.Н. Между культурой и хаосом. Идеи русского символизма в контексте искусства авангарда // Символизм в Авангарде. – М.: Наука, 2003. – С. 34-51
16. Иньшаков А.Н. Михаил Ларионов: русские годы. – М.: Гнозис, 2010. – 325 с.

17. История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 2018. – 416 с.
18. Ковалев А.Е. Михаил Ларионов в России. 1881-1915. – М.: КомпьютерПресс, 2005. – 621 с.
19. Колузаков С.В. Церковь святой Троицы в Кугурештах // Третьяковская галерея. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 2014. – №1 (42). – С. 56-71
20. Луканова А.Г. К вопросу об изучении наследия Н. Гончаровой и М. Ларионова. (Опыт систематизации) // Русский авангард 1910-1920-х годов в Европейском контексте. М.: Наука, 2000. С. 290-298.
21. Луканова А.Г. Символистские тенденции в творчестве М. Ларионова и Н. Гончаровой // Символизм в Авангарде. – М.: Наука, 2003. – С. 156-167
22. Луканова А.Г. Об экспрессионизме Наталии Гончаровой // Русский авангард 1910-1920-х годов и проблема экспрессионизма. – М.: Наука, 2003. – С. 185-197
23. Луканова А.Г. Гончарова и Евреинов // Амазонки авангарда. – М.: Наука, 2002. – С. 125-133
24. Луканова А.Г. Гончарова и немецкий экспрессионизм // Русское искусство. – М.: Благотворит. фонд им. П.М. Третьякова, 2007. – № 3. С. 108-119.
25. Маркадэ Ж.-К. Гончарова, Ларионов, Малевич // Н. Гончарова. М. Ларионов. Исследования и публикации. – М.: Наука, 2003. – С. 199-208.
26. Маркадэ И. Малевич и православная иконография // Поэзия и живопись: сборник трудов памяти Н. И. Харджиева. М.: Яз. рус. культуры, 2000 С.167-173.
27. Мислер Н. Апокалипсис и русское крестьянство. Мировая война в примитивистской живописи Наталии Гончаровой // Н. Гончарова. М. Ларионов. – М.: Наука. 2003. – С. 31-43
28. Н. Гончарова. М. Ларионов: Исследования и публикации. – М.: Наука, 2003. – 252 с.
29. Овсянникова Е.Б. Ларионов и Гончарова. Материалы архива Н.Д. Виноградова. // Н. Гончарова. М. Ларионов. Исследования и публикации. – М.: Наука, 2003. – С. 55-88.

30. Овсянникова Е.Б. Ранние работы Н. Гончаровой в архиве Н.Д. Виноградова. // Амазонки авангарда. – М.: Наука, 2004. – С. 155-175
31. Память как объект и инструмент искусствознания. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 2016. – 361 с.
32. Полушин В. Л. Наталия Гончарова. Царица авангарда. – М.: Молодая гвардия, 2016. – 521 с.
33. Поспелов Г.Г. Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. – М.: Советский художник. 1990. – 269 с.
34. Поспелов Г. Г. Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. – М.: Пинакотека. 2008. – 288 с.
35. Поспелов Г.Г. История «Русского балета», реальная и фантастическая в рисунках, мемуарах и фотографиях из архива М.Ларионова. – М.: Интерроса, 2009. – 431 с.
36. Раев Ада. Религиозное (под)сознание русских художниц и их зрителей. В поисках истоков феномена русской художницы // Амазонки авангарда. – М.: Наука, 2004. С. 57-69.
37. Сарабьянов Д.В. Кандинский и русская икона // Многогранный мир Кандинского. – М.: Наука, 1998. – С. 40–51.
38. Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. – М.: Искусствознание, 1998. – 432 с.
39. Сарабьянов Д.В. Символизм в авангарде. Некоторые аспекты проблемы // Символизм в авангарде. – М.: Наука, 2003. С. 3-10.
40. Тарасенко О. А. Авангард и древнерусское искусство // Авангард 1910-1920-х годов. Взаимодействие искусств. – М.: гос. ин-т искусствознания, 1998. – С. 340-34.
41. Тарасенко О. А. «Мозаичность» и «витражность» в свето-цветовой системе живописи русского и европейского авангарда // Русский авангард 1910-1920-х годов в европейском контексте. – М.: Наука, 2000. – С. 205-216.
42. Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. – М.: Прогресс-культура, 1995. – 498 с.

43. Тарасов О.Ю. Модерн и древние иконы. От святыни к шедевру. – М.: «Индрик», 2016. – 284 с.
44. Тарасова В.А. Религиозные сюжеты в творчестве Эмиля Нольде и его полиптих «Жизнь Христа» (1911-1912). Диплом. СПбГУ. 2018. – 95 с.
45. Токарева М. С. Религиозно-философские искания в живописи Великобритании XX века (на материале творчества Стэнли Спенсера): дис. ... канд. искусствовед. 17.00.04. // М.: РАХ РФ, 2012. – 205 с.
46. Турчин В.С. «Другое искусство» при свете теософии // Символизм в авангарде. – М.: Наука, 2003. С. 400-416.
47. Турчин В.С. Кандинский в России. М.: Общество друзей творчества Кандинского, 2005. – 447 с.
48. Турчин В.С. Феминистский дискурс. Российское эхо // Амазонки авангарда. – М.: Наука, 2004. – С. 40-45.
49. Шарп Дж.А. К проблеме безобразного в искусстве Наталии Гончаровой // Н. Гончарова. М. Ларионов. Исследования и публикации. – М.: Наука, 2003. – С. 43-55
50. Шевеленко И.Д. Модернизм как архаизм. – М.: Новое лит. обозрение, 2017. – 333 с.
51. Штример Н.М. Мистические образы войны как произведение символизма // Наталия Гончарова. Годы в России. СПб.: Palace Edition. 2002. С.229-231.
52. Шуманова И.А. К вопросу о датировке альбома пошуаров Н. Гончаровой «Литургия» // Н. Гончарова. М. Ларионов. Исследования и публикации. – М.: Наука, 2003. – С. 132-142.
53. Цветаева М.И. Наталия Гончарова. Жизнь и творчество // Наталия Гончарова. Михаил Ларионов. Воспоминания современников. – М.: Галарт, 1995. – С. 6-39.

ЛИТЕРАТУРА НА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКАХ

1. Anderson J.A. and W. A. Dyrness. Modern Art and the Life of a Culture: The Religious Impulses of Modernism (Studies in Theology and the Arts Series). – New York: IVP Academic. 2016. – 376 p.

2. Bowlt J. Orthodoxy and the Avant-Garde. Sacred Images in the Work of Goncharova, Malevich and Their Contemporaries // Christianity and the Arts in Russia. – New York: Cambridge University Press, 1991. – P. 145-149.
3. Chamot M. Goncharova. Stage design and paintings. – London.1979. – 104 p.
4. Gatrall J. and Greenfield D. Alter Icons: The Russian Icon and Modernity. – University Park. Pennsylvania. Penn State University Press, 2010. – 304 p.
5. Gill A. «Direct Perception of Life»: How the Russian Avant-Garde Utilised the Icon Tradition to Form a Powerful Modern Aesthetic // Ikon, no. 9, 2016. – pp. 323 - 334 p.
6. Getlein F. and D. Christianity of Modern art. –The Bruce Publishing company. USA. 1961. – 227 p.
7. Gray C. The Great Experiment: Russian Art 1863-1932. – London, 1962. – 327 p.
8. Gurianova N. Re-imagining the Old Faith: Larionov, Goncharova, and the Spiritual Traditions of Old Believers // Modernism and the Spiritual in Russian Art. – Cambridge. 2017. – P. 129-149
9. Hansen R.C. Scenic and Costume Design for the Ballets Russes. PhD diss., University of Minnesota. Ann Arbor, 1985. – 231 p.
10. Harries R. The image of Christ in Modern Art. – Ashgate: Routledge, 2013. – 192 p.
11. Le Chanoine Devémy et ses amis parlent de l'Église d'Assy // Notre-Dame de Toute-Grâce. – Lyon: Éditions paroissiales d'Assy, Lescuyer, 1985. – 139 p.
12. Kim K.-M. Die religiösen Gemälde von Emil Nolde: Ph.D. Heidelberg. 2006. – 250 S.
13. Lehmann J. Religion und Expressionismus, Dissertation, Halle/Saale, 1964. – 32 S.
14. Lipsey R. The Spiritual in Twentieth-century Art. – NY, Dover Publications, 2011. – 544 p.
15. Loguine T. (ed.). Gontcharova et Larionov. Cinquante ans à Saint Germain-des-Près. – Paris.: Klincksieck. 1971. – 223 p.

16. Matisse H. M.-A. Couturier, L.-B. Rayssiguier. The Vence Chapel: The Archive of a Creation Milan, Menil Foundation. – Skira Editore, 1999. – 482 p.
17. Regamey P.R. Religious art in the twentieth century. – Herder and Herder. 1963. – 256 p.
18. Parton A. Mikhail Larionov and the Russian avant-garde. – London: Thames a. Hudson, 1993. - XXIV, – 254 c.
19. Propert W. A. The Russian Ballet in Western Europe, 1909–1920. – New York, 1921. – pp. 40–41.
20. Schmied W. Zeichen des Glaubens, Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in d. Kunst d. 20. Jahrhunderts. – Electa-Klett-Cotta. German. 1980. – 304 S.
21. Sharp J. A. Russian Modernism between East and West. Natalia Goncharova and the Moscow Avant-Gard. – Cambridge: Cambridge univ. press, 2006. – 344 p.
22. Sieger W. B. The religious paintings of Emil Nolde, 1909-1912: Ph.D. Illinois: Urbana-Champaign, 1998. – 308 P.
23. Sieger, W. B. Emil Nolde's Biblical Paintings of 1909 // Zeitschrift Für Kunstgeschichte. – 2010. – №2. – P. 255-272.
24. Spira A. The Avant-Gard icon. – Burlington, Vt.: Lund Humphries and the Ashgate Publishing Company, 2008. – 224 p.
25. Spretnak Ch. The Spiritual Dynamic in Modern Art. – NY. 2014. – 252 p.
26. Stoller, Ezra. The Chapel at Ronchamp. – Princeton Architectural Press, 1999. – 96 p.
27. Talbot Rice Tamara «The Evolution of the Russian Ballet» // Apollo. – March 1934. – №111 – P. 152-154.
28. Taroutina M. The Icon and the Square Russian Modernism and the Russo-Byzantine Revival. – Philadelphia: Penn State University Press, 2019 – 288 p.

СПЕЦИАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО ГЛАВАМ

Глава 1

1. Баранова С.И. Московский архитектурный изразец XVII века. В собрании МГОМЗ. – М.: МГОМЗ. 2013. – 134 с.
2. Бобринская Е.А. Михаил Ларионов: лучизм и лучистая материя // История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 2018. – С. 279-294.
3. Буслаев Ф. И. Сочинения Ф. И. Буслаева: сочинения по археологии и истории искусства. Т. 1-3. – СПб: Отд-ние рус. яз. и словесности Имп. акад. наук, 1908-1910. – 552 с.
4. Вакар И.А. Картины с картин Михаила Ларионова. // Третьяковские чтения 2014. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 2014. – С. 2004-215.
5. Вздорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи, XIX в. – М. : Искусство, 1986. – 382 с.
6. Вздорнов Г.И. Реставрация и наука. Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. – М.: Индрик, 2006. – 411 с.
7. Вздорнов Г.И. Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. – М.: Искусство, 1976. – 290 с.
8. Грабарь И.Э. История русского искусства. Т. 6: Живопись. Допетровская эпоха. — М.: Изд-во И. Кнебеля, 1913. – 536 с.
9. Древнерусское искусство X начала XV века. Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания. – М.: Красная площадь, 1995. – 270 с.
10. Иткина Е.И. Рисованный лубок старообрядцев из собрания Исторического музея. – М.: Исторический музей, 2017. – 390 с.
11. Кондаков Н.П. Воспоминания и думы. – Прага: Seminarium kondakovianum, 1927. – 79 с.
12. Красилин, М. М. Русские иконописцы XVII–XX веков. – Ижевск: ГосНИИР, 2017. – 84 с.
13. Левашов В. От пикториализма до сюрреализма // Лекции по истории фотографии. – М.: Treemedia, 2012. – 481 с.

14. Лифшиц Л.И. Собрание древнерусской иконописи Государственной Третьяковской галереи. Сложение коллекции, история изучения // Древнерусское искусство X начала XV века. – Т.1. М.: Красная площадь, 1995. – С.7-23
15. Лихачев Н.П. Краткое описание икон собрания П. М. Третьякова. – М.: Синод. тип., 1905. – 47 с.
16. Лицевые апокалипсисы русского севера. – СПб: Изд-во Пушкинского Дома, 2008. – 175 с.
17. Лучшева З.А. Старообрядческая коллекция Государственного музея истории религии. – М.: ГМИР, 2008. – 70 с.
18. Мир народной картинки. – М.: Прогресс-традиция, 1999. – 416 с.
19. Муратов П.П. Древнерусская иконопись в собрании И.С. Остроухова. М.: К.Ф. Некрасов, 1914 г. – 42 с.
20. Муратов П.П. Ночные мысли. – М.: Прогресс, 2000. – 320 с.
21. Муратов П.П. Русская живопись до середины XVII века: история открытия и исследования. – СПб.: ВІВЛІОПОЛІС, 2008. – 429 с.
22. Пивоварова Н.В. Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде: Иконографическая программа росписи. – СПб.: АРС Дмитрий Буланин, 2002. – 255 с.
23. Половинкин П.В. Кожевникова М.В. Старообрядчество Самарского края. История и культура. – Самара: ИД «Агни», 2007. – 32 с.
24. Религиозный лубок XVIII–XIX веков из собрания Русского музея. – СПб: Palace Edition, 2012. – 94 с.
25. Рябушинский С. П. Заметки о реставрации икон. // «Seminarium Kondakovianum». – Prague: 1931 – №4 – с. 289–295.
26. Сидоренко Г.В. Животворящее древо. // «Третьяковская галерея». – М.: 2006. – № 4 (13) – С. 20-31.
27. Старообрядческая коллекция Государственного музея истории религии. – СПб: ГМИР, 2008. – 70 с.

28. Тынчина П.А. Древнейшие изображения Архангела Михаила грозных сил воеводы // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. Общественные и гуманитарные науки. – СПб. 2012. – № 133. – С. 164-175.
29. Федотов Г.П. Святые древней Руси. – М.: Московский рабочий, 1990. – 245 с.
30. Щекотов Н.М. Иконопись как искусство. По поводу собраний И.С. Остроухова и С.П. Рябушинского // Русская икона. – СПб. 1914. – №2. – С. 115-142.
31. Хромов О.Р. Цельногравированная книга и гравюра в русских рукописях XVI-XIX веков: каталог коллекции Отдела письменных источников Ярославского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. – М: Родник, 2013. – 438 с.
32. Хромов, О.Р. Русская лубочная книга XVII–XIX веков. – М.: Памятники ист. мысли, 1998. – 219 с.
33. Юхименко Е.М. Старообрядческий центр за Рогожской заставою. – М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. – 280 с.

Глава 2

34. Графова М.А. Иконография сил небесных в раннехристианском и раннесредневековом искусстве // Вестник МГУ.История. – М.: МГУ, 2012. – №2 (8). – С. 148-168.
35. Ефремова В.Е. Барокко и рисованные листы русских старообрядцев. // Мир народной картинки. – М.: Прогресс-традиция, 1999. – С. 162-173.
36. Комашко Н.И., Саенкова Е.М. Русская житийная икона. М.: Книги WAM: проект Владимира Лисина, 2007. – 351 с.
37. Назарова Г.А. Давыдова Е.В. «Образ великомученицы Варвары в деревянной резьбе XVIII–XIX вв.» // IV Дёминские чтения. – М.: ГМиАР, 2019. – С. 73-75.
37. Назарова Г.А. «Житие Великомученицы Варвары в искусстве Ярославля XVII–XVIII веков» // XXI Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой. – Ярославль: Ярославский худож. музей, 2017. – С. 188-198.

38. Овсянникова Е.Б. К реконструкции «Первой выставки лубков» в Москве (1913) // Мир народной картинки. – М.: Прогресс-традция, 1999. – С. 93-111.
39. Повелихина А.В., Ковтун Е.Ф. Русская живописная вывеска и художники авангарда. – Л.: Аврора, 1991. – 199 с.
40. Сакович А.Г. Народная гравированная книга Василия Кореня. 1692–1697. – М.: Искусство, 1983. – 167 с.

Глава 3

41. Бабурина Н.И. Русский плакат первой мировой войны. – М.: Творч.-произв. фирма «Искусство и культура», 1992. – 119 с.
42. Вязова Е.С. Военный лубок Первой мировой: мифология и пропаганда // «На крайнем пределе веков»: первая мировая война и культура. – М.: Гос. ин-т искусствоведения, 2014. С. 144-157.
43. Желтова Е.Л. Культурные мифы вокруг авиации в России в первой трети XX века // Труды «Русской антропологической школы». – М.: РГГУ, 2007. – №. 4 (часть 2). – С. 163–193
44. Жердева ю.А. Мистические образы войны в русской военной графике периода Первой мировой войны // Война и сакральность: Материалы Четвертых международных научных чтений «Мир и война: культурные концепты социальной агрессии». – М.: СПб.: ИВИ РАН, 2010. – С. 177-180.
45. Иванов Г. Памятник славы. Петроград: Лукоморье, 1915. – 79 с.
46. Култышев П.Г. Религиозно-мистические установки в сознании рядовых солдат русской армии в годы Первой мировой войны // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. – Ростов на Дону: Южный федеральный университет, 2009. – №5 (153). С. 68–73.
47. Куприн А.И. «Люди-птицы» 1917 // А.И. Куприн. Изумруд. Повести и рассказы. М. 1987. – С. 510-514.
48. Лубочная картинка и плакат периода Первой мировой войны 1914–1918 гг. в 2 т. – М.: ГЦМСИР, 2004. – 248, 178 с.
49. Маркова Н. «Сказка о немце, казаке и русском скипидаре». Народные военные картинки Первой мировой в контексте истории русского лубка //

Первая мировая: война и миф. – М.: Благотворит. фонд В. Потанина, 2014. – С. 109-147.

50. Поэзия русского футуризма. – СПб: Акад. проект, 1999. – 749 с.

51. Тынчина П. А. Древнейшие изображения Архангела Михаила грозных сил воеводы // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. Общественные и гуманитарные науки. – СПб. 2012. – № 133. – С. 164-172.

52. Ходзинский П.В. К вопросу об источнике цитаты из «жизнеописателя» прп. Сергия Радонежского в лекции князя Е.Н. Трубецкого «Умозрение в красках» // Вестник ПСТГУ I. Богословие. Философия. – М.: Образовательное частное учреждение высшего образования «Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет», 2014. – №6 (56). – С. 9-20.

53. Холодов В.А. Первая мировая война в восприятии русских солдат. // Среднерусский вестник общественных наук. – М.: РАНХиГС. 2014. – №1. – С. 220–225.

Глава 4

54. Адаскина Н.Л. «Право человека быть божественным...»: место и значение религиозных мотивов в творчестве К.Петрова-Водкина // Библия в культуре и искусстве. – М.: Гос. Музей изобраз. искусств им. А.С. Пушкина, 1996. – С. 143-157

55. Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. – М.: Республика, 1999. – 448 с.

56. Бицадзе Н.В. Храмы неорусского стиля. Идеи, проблемы, заказчики. – М.: Науч. мир, 2009. – 366 с.

57. Вздорнов Г.И. Общество «Икона» в Париже. В 2 т. – М.; Париж: Прогресс-Традиция, 2002. – 599, 286 с.

58. Грибоносова-Гребнева Е.В. Творчество Петрова-Водкина и «метафизическая» живопись // Искусствознание. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 1999. – № 2. – С. 372-401.

59. Гамлицкий А.В., Бурганов А.А. Росписи Кронштадского Морского собора во имя святителя Николая чудотворца 1913 года. Авторы, программа, стиль // Императорская Академия художеств в культуре Нового времени. Достижения, образование, личности. – М.: БукМарт, 2016. – С. 62-81.

60. Гусакова В.О. Виктор Васнецов и религиозно-национальное направление в русской живописи конца XIX – начала XX века. – СПб.: Аврора, 2008. – 189 с.
61. Инок Григорий (Круг). Пророк нетварной красоты. – Париж: Изд-во Корсунской епархии, 2019. – 345 с.
62. Иеромонах Варсонофий. Иконы и фрески отца Григорий Круга. – Maury-Imprimeur. 1999. – 140 с.
63. Кириченко Е.И. Архитектор Василий Косяков. – М.: БуксМарт, 2016. – 351 с.
64. Кейпен-Вардиц Д.В. Храмовое зодчество А.В. Щусева. – М.: Совпадение, 2013. – 213 с.
65. Кузьмина-Караваева Е.Ю. (Мать Мария). Равнина русская. Стихотворения и поэмы. Пьесы-мистерии. Художественная и автобиографическая проза. – Письма. СПб.: Искусство-СПб, 2001. – 765 с.
66. Кузьмина-Караваева Е.Ю. (Мать Мария). Жатва Духа: религиозно-философские сочинения. – СПб.: Искусство-СПб, 2004. – 570 с.
67. Мамедова Л. А. Проблемы развития религиозного искусства Франции в 1920-1950-е годы: ансамбль церкви Нотр-Дам-де-Тут-Грас в Асси : автореферат дис. ... кандидата искусствовед.: 17.00.04 / Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. – Москва, 2003. – 24 с.
68. Мать Мария (Скобцова). Встречи с Блоком: воспоминания, проза, письма и записные книжки. – Париж: YMCA-press, Москва: Русский путь, 2012. – 656 с.
69. Орлова М.А. Наружные росписи средневековых памятников архитектуры. Византия. Балканы. Древняя Русь. – М.: Северный паломник, 1990. – 279 с.
70. Памятники архитектуры в дореволюционной России. Очерки истории архитектурной реставрации. – М.: ТЕРРА-Кн.Клуб (ТРКК), 2000. – 525 с.
71. Петров-Водкин К.С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. – Л.: Искусство, 1982. – 655 с.
72. Пивоварова Н.В. Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде: Иконографическая программа росписи. – СПб.: АРС Дмитрий Буланин, 2002. – 256 с.

73. Пивоварова Н. В. Н. А. Мартынов и его рисунки древнерусских памятников // Государственный Русский музей. Тезисы конференции, посвященной итогам научно-исследовательской работы за 1990 год. – Л.: ГРМ, 1991. – С. 16-18.
74. Пилипенко А. Д. Русское искусство XIX – начала XX века в Серпуховском историко – художественном музее: 30-я выставка проекта «Золотая карта России» // Третьяковская галерея. – М.: 2008 – №1 (18). – С. 8-23.
75. Рейтлингер Ю. Н. Дневник духовный, 1928–1935 // Вестник РХД. – Париж: Editeurs reunis, 2007. – № 192. – С. 132-160.
76. Сарабьянов В.Д., Смирнова Э.С. История древнерусской живописи. – М.: ПСТГУ. 2007. – 752 с.
77. Сестра Иоанна (Ю.Н. Рейтлингер). Автобиография // Вестник РХД. – Париж, Editeurs reunis, 1990. –№2 (159). С. 84-105.
78. Тарасенко О.А. Значение овручских росписей в творческом самоопределении К.С.Петрова-Водкина // Панорама искусств – М.: Советский художник, 1982 – №5. – С. 217-221.
79. Толстой А.В. Художники русской эмиграции. – М.: Искусство-XXI век, 2005. – 385 с.
80. Харман Д. Д. Творчество Мориса Дени в контексте духовных исканий европейского общества конца XIX – начала XX вв. : автореферат дис. ... кандидата искусствовед.: 17.00.04 / Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова. – Москва, 2004. – 33 с.
81. Художественное наследие сестры Иоанны (Ю. Н. Рейтлингер). – М.: Русский путь; Париж: YMCA-Press, 2006. – 191 с.
82. Ю.Н. Рейтлингер (сестра Иоанна) и о. Сергей Булгаков. Диалог художника и богослова. Дневники. записные книжки. Письма. – М.: Никея, 2011. – 311 с.
83. Языкова И.К. Се творю все новое. Икона в XX веке. – Италия: La Casa Di Martiona, 2002. – 224 с.

Глава 5

84. Аргамакова Н.В. Воплощение христианской тематики в балетном жанре как отражение мировоззрения хореографа // Вестник Академии русского балета им.

- А.Я. Вагановой. – СПб: Академия русского балета им. А.Я. Вагановой, 2017. – №7. С. 15-26.
85. Васильева А.Ю. Действующие лица и исполнители. А.М. Ремизов и В.С.Э. Мейерхольд // Театр, живопись, кино, музыка. – М.: Гитис, 2015. – №3. – С. 9-27.
86. Веселовский А.Н. Старинный театр в Европе. – М.: тип. П. Бахметева, 1870. – 410 с.
87. Герхен Т.В. Лебединая песнь К.Р. История постановки пьесы царь Иудейский в Эрмитажном театре в 1914 году// Нева. – СПб: Нева, 1997. – №9. – С.150-160.
88. Джурова Т.С. Николай Евреинов: театрализация жизни и искусства // Евреинов Н. Н. Оригинал о портретистах. – М.: Сопадение, 2005. – С. 7-18.
89. Емельянова, Т. В. Типология жанра мистерии в английской и русской драматургии первой половины XX века: Ч. Уильямс, Дороти Сэйерс, К. Фрай и Е. Ю. Кузьмина-Караваева: диссертация ... канд. филол. наук: 10.01.05. – Москва, 1998. – 217 с.
90. История «Русского балета» реальная и фантастическая в рисунках, мемуарах и фотографиях из архива Михаила Ларионова. – М.: Интерроса, 2009. – 431с.
91. Кастальский. А. Д. Пещное действо: Для хора без сопровожд. – М.: б.и., 1907. – 11 с.
92. Кокорева Л.М. Клод Дебюсси. – М.: Музыка, 2010. – 495 с.
93. Лихачев Б.С. История кино в России (1896—1926): Материалы к истории русского кино. Ч. 1. 1896—1913. – Л., Академия, 1927. –139 с.
94. Мейерхольд В. Письма. Статьи. В двух частях. Т. 1. – М.: Искусство, 1968. – 350 с.
95. Металлов В.М. На память о пещном действе // Светильник. – М.: 1914. – №4. – С.1-6.
96. Монастыршина Ю.А. Мистерия Дебюсси «Мученичество святого Себастьяна» в культурном контексте эпохи: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. –Москва, 2000. – 129 с.

97. Мотроненко И.Л. Драма К.Р. «Царь Иудейский» на перекрестках истории // Классическая словесность и религиозный дискурс: (проблемы аксиологии и поэтики). – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2007. – С.301-311.
98. Насонов Р. А. По следам «народной веры» («Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии Н. А. Римского-Корсакова и «Свадебка» И. Ф. Стравинского // Научный вестник Московской консерватории. – М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2012. – № 3. – С. 121-135.
99. Некрасова А.А. «К истории католического театра в XX веке»; «Католический театр в Западной Европе 1920-1930-х годов: Возрождение Средневековья» // Научные концепции развития театрального искусства: История и современность. Вестник СПбГУ. – СПб: Изд. Санкт-Петербургского университета, 2011. – № 4 (15). – С. 72-80
100. Плотникова Н. Ю. Русская духовная музыка XIX – начала XX века: страницы истории. – М.: б.и., 2007. – 306 с.
101. Петроченков В.В. Драма страстей Христовых: К.Р. «Царь Иудейский». – СПб.: Нева, 2002. – 287 с.
102. Сазонова Н. И. «Шествие на осляти» в России XVI– XVII вв.: содержание и смысловые трансформации // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. – Томск: Томский государственный педагогический университет, 2015. – №2 (4). С. 115–125.
103. Старк Э. Старинный театр. – СПб.: Н.И. Бутковская, 1922. – 48 с.
104. Стенникова П. А. Церковно-театрализованные действия в России XVI – XVII вв.: На примере «Пещного действия» и «Шествия на осляти» в Вербное воскресенье: диссертация ... кандидата исторических наук: 07.00.02. – Челябинск, 2006. – 271 с.
105. Стравинский И.Ф. Переписка с русскими корреспондентами: Материалы к биографии. 1913–1922. – М., Композитор, 2000. – 799 с.
106. Суриц Е.Я. Артист и балетмейстер Леонид Мясин. – Пермь: Книжный мир. 2012. – 460 с.

107. Терентьева П. В. Музыкальная текстология и реконструкция древнерусского чина «Пещное действо»: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. М.: Рос. акад. музыки им. Гнесиных, 2008. – 20 с.

108. Тиандер К. Ф. Вопросы теории и психологии творчества (очерк истории театра в Западной Европе и России). Т. 3. – Харьков: изд.-ред. Б. А. Лезин, 1911. – 300 с.

109. Чарыкова К. О втором названии новгородского амвона («Халдейская пещь») и Пещном действе // Искусство Великого Новгорода эпохи святителя Макария. – Спб. ГРМ. 2016. С. 197. –202.

110. XX век и история музыки. Проблемы стилеобразования. – Москва: Гос. ин-т искусствознания, 2006. – 185 с.

Электронные ресурсы

Комашко. Н.И. Белорусские мастера в Московском государстве второй половины XVII века. РусАрх. 2008 <http://rusarch.ru/komashko1.htm> Дата обращения (01.01.2022)

Швидковский О.А. Капелла Notre Dame du Haut, Роншан (Ronchamp), Франция. 1950-1955 // http://corbusier.totalarch.com/chapelle_ronchamp (дата обращения 01.01.2022)

Янгиров Р. М. О русской рецепции экранных интерпретаций Евангелия. // НЛО – 2009/3 – №97. <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/3/o-russkoj-reczepczii-ekrannyh-interpretaczij-evangeliya.ht> (дата обращения 01.01.2022)

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское
учреждение
«Государственный институт искусствознания»

На правах рукописи

СЕРОВА Галина Юрьевна
РЕЛИГИОЗНЫЕ СЮЖЕТЫ НАТАЛИИ ГОНЧАРОВОЙ:
ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ И КУЛЬТУРНЫЕ
КОНТЕКСТЫ.

Специальность 17.00.04 –
Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Том II
Приложение

Научный руководитель –
Бобринская Екатерина Александровна,
доктор искусствоведения

Москва
2022

ОГЛАВЛЕНИЕ**ТОМ II. ПРИЛОЖЕНИЕ. ИЛЛЮСТРАЦИИ**

ГЛАВА 1. РЕЛИГИОЗНЫЕ КОМПОЗИЦИИ. 1906 – 1911 ЖИВОПИСЬ.....	3
ГЛАВА 2. ГРАФИКА. БИБЛЕЙСКИЕ ЭСКИЗЫ. НОВЫЕ РУССКИЕ ЛУБКИ. ЭСКИЗЫ ИЛЛЮСТРАЦИЙ К АПОКАЛИПСИСУ И ЕВАНГЕЛИЮ. 1909-1920-е.....	45
ГЛАВА 3. «МИСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ ВОЙНЫ». 1914.....	72
ГЛАВА 4. ХРАМОВЫЕ РОСПИСИ. ЭСКИЗЫ. НЕСОСТОЯВШИЕСЯ ПРОЕКТЫ. 1915–1960-е.	88
ГЛАВА 5. БАЛЕТ «ЛИТУРГИЯ». 1915	122

ПРИЛОЖЕНИЕ. ИЛЛЮСТРАЦИИ

ГЛАВА 1. РЕЛИГИОЗНЫЕ КОМПОЗИЦИИ. 1906 – 1911. ЖИВОПИСЬ

ИЛЛ. 1.1-1.2.



В. Матвей. Распятие (Голгофа). 1910. Доска, м., 61x45; Мадонна 1909-1910. Х.м. 64x46. Латв. нац. музей. Рига.

ИЛЛ. 1.3.



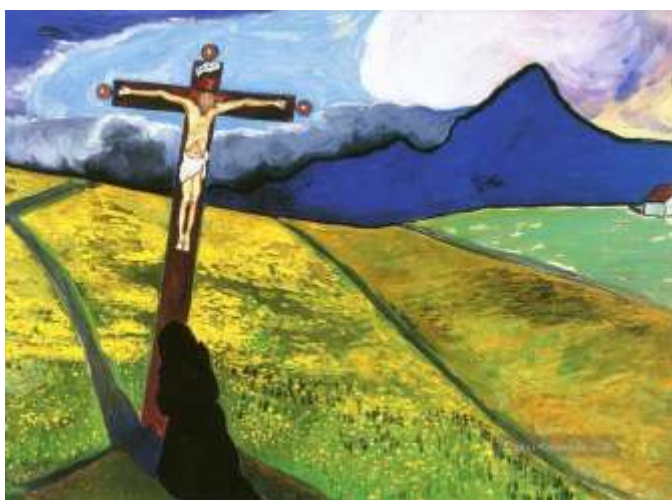
А.В. Лентулов. Распятие. 1910. Х.м., 71x53. ЧС. Москва.

ИЛЛ. 1.4-1.5.



Н.С. Гончарова. Венчание Богоматери. Композиция из трех частей. 1910. Х.м., 44,5x145; 189x143; 33,5x145. ГТГ; Архангел Михаил. 1910. Х.м., 129,5x101,6. Музей искусств округа Лос Анджелес.

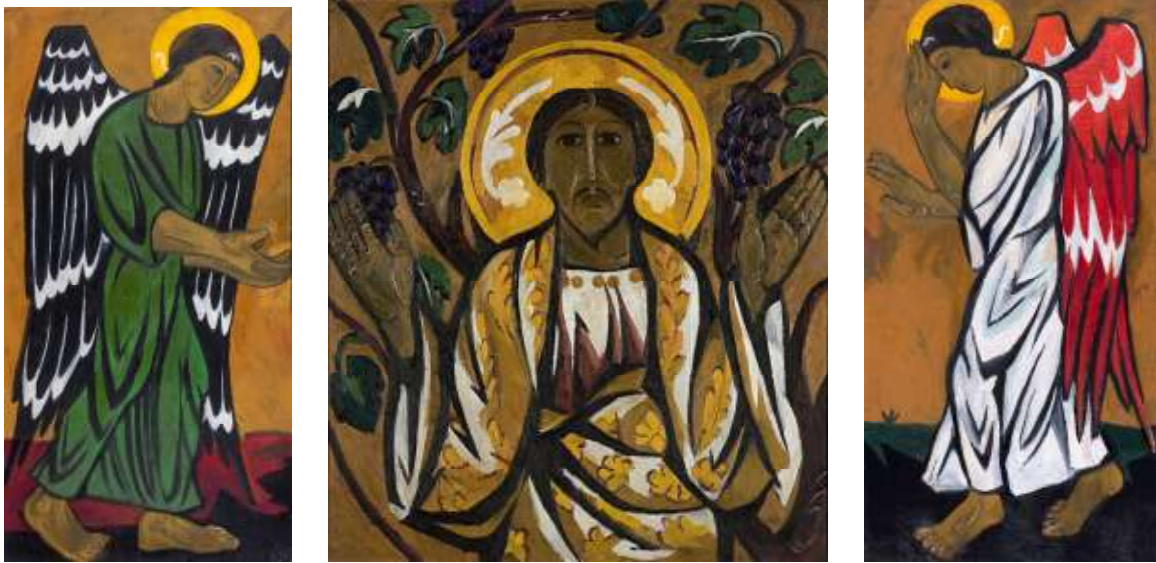
ИЛЛ. 1.6-1.7.



М.В. Веревкина. Распятие. 1909. Городской музей современного искусства Аскона. Швейцария.

Г. Мюнтер. Натюрморт с распятием. 1909-1910. Мюнхен. Ленбаухаус.

ИЛЛ. 1.8.



Н.С. Гончарова. Триптих. Спас (с виноградными лозами). 1910-1911. Х.м., 132,5x119,5; 132x68; 132x69,5. ГТГ.

ИЛЛ. 1.9.



Н.С. Гончарова. Богоматерь (с орнаментом). Триптих. 1911. Х.м., 98x89; 98x104,5; 99,5x 103,5. ГТГ.

ИЛЛ. 1.10-1.11.



Богоматерь Одигитрия. Вт. пол. XIII в. Дер., темпера. 86x68.

Из собр. С.П. Рябушинского. ГТГ.

Архангел Михаил. Новгород. Кон. XIV в. Дер., темпера. 86x63.

Из собр. С.П. Рябушинского. ГТГ.

ИЛЛ. 1.12-1.13.



Н.С. Гончарова. Житие св. Фрола и Лавра. 1912-13 Бум., гуашь. 86x77,5. ЧС.

Лондон; Св. Варвара Великомученица. 1912-1913. Бум. на картоне, акварель, белила. 67x54. ГТГ.

ИЛЛ. 1.14.



Св.Георгий. Фреска. XII в. Ц. св. Георгия. Старая Ладога.

ИЛЛ. 1.15-1.16.



Д. С. Стеллецкий. Заря. 1910. ЧС; Эскиз декорации. “Царь Федор Иоаннович”. 1908. // Ежегодник общества архитекторов-художников. – С.-Петербург: Типография Т-ва А.Ф. Маркс, 1908. –№ 3. С. 139.

ИЛЛ. 1.17-1.18.



Н.С. Гончарова. Лучистские лилии. 1912. Х.м., 91x75,4. ПГХГ.

М.Ф. Ларионов. Петух (лучистый этюд). 1912. Х.м., 68,2x65,5. ГТГ.

ИЛЛ. 1.19-1.21.



Эли Эганбюри (Зданевич Илья). Наталия Гончарова, Михаил Ларионов.
М.: Изд. Ц. Мюнстер, 1913. С. 47, 49, 51.

ИЛЛ.1.22



Н.С. Гончарова. Евангелисты. Тетраптих. 1911. Х.м., 204x58 (каждая часть). ГРМ.

ИЛЛ. 1.23.



Н.С. Гончарова. Цикл Жатва. Ангелы, метающие камни на город. Феникс. 1911. Х.м., 100x129; 92x97,5. ГТГ.

ИЛЛ. 1.24-1.26.

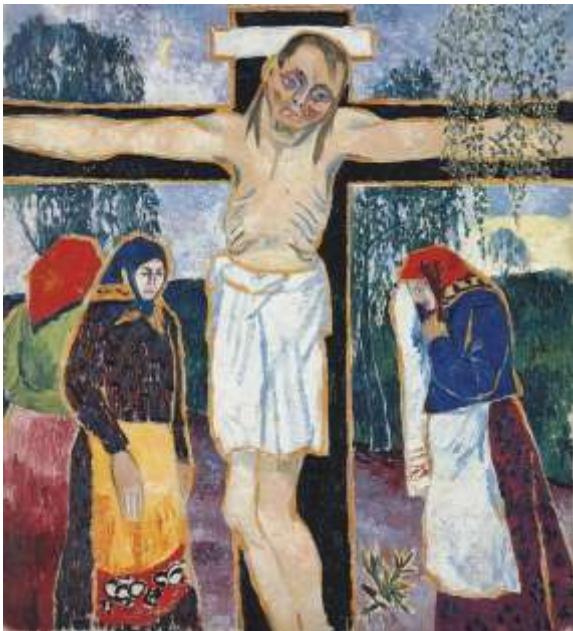


Н.С. Гончарова. Дева с младенцем на фоне сосуллек. 1906-1907. Х.м., 34х67. ГТГ.

Н.С. Гончарова. Женщина с ребенком (на фоне сосуллек). 1906-1907. Х.м., 45х37. ГТГ.

М. Дени. Посещение Марией Елизаветы. 1894. Х.м., 103х93. ГЭ (Из собрания С.И. Щукина).

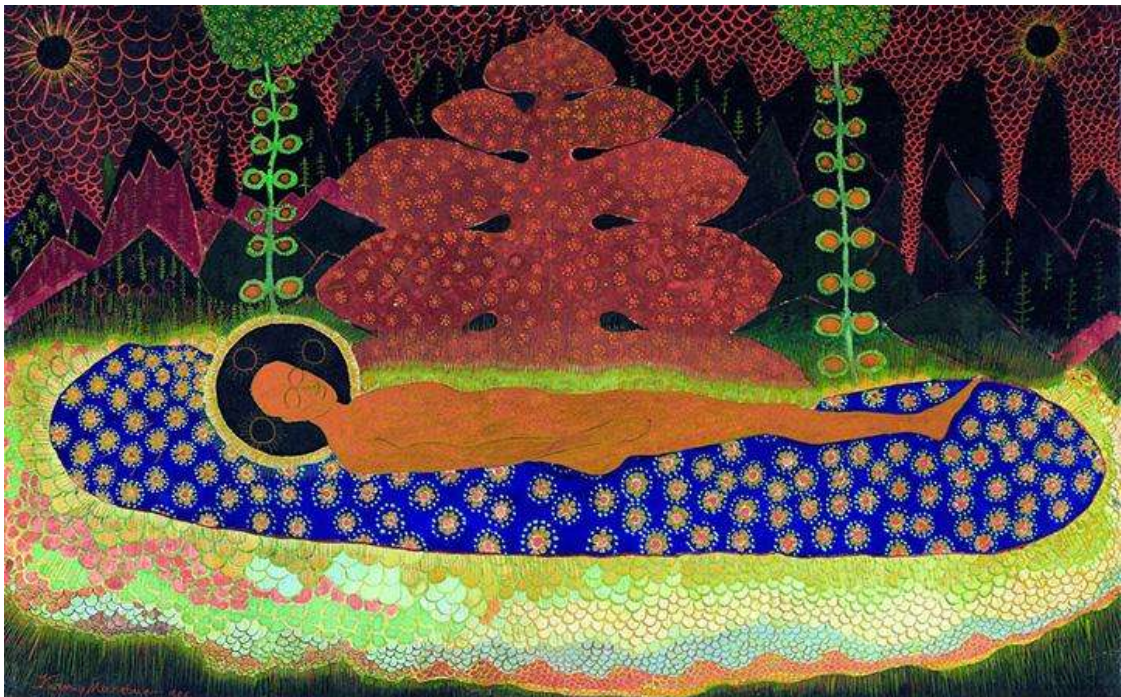
ИЛЛ. 1.27-1.28.



Н.С. Гончарова. Распятие. 1907-1908. Х.м., 96,5x89,6. ЧС.

П. Гоген. Желтый Христос. 1889. Х.м., 91,1x74,3. Галерея Олбрайт Нокс Буффало.

ИЛЛ. 1.29.



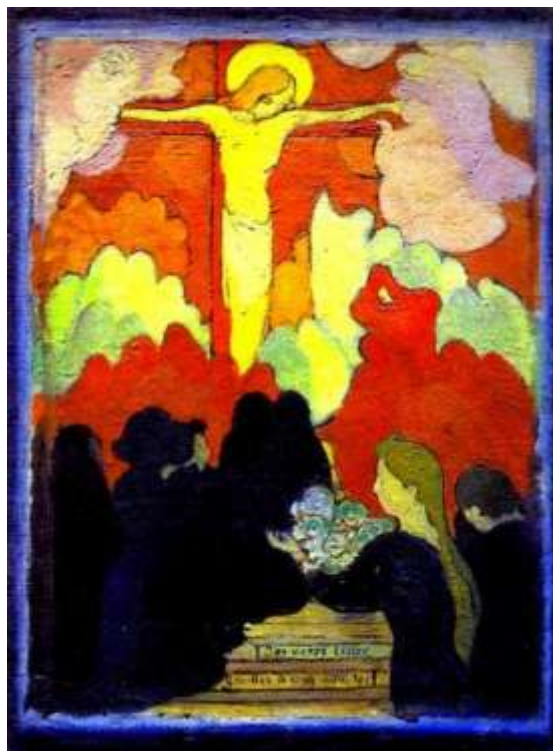
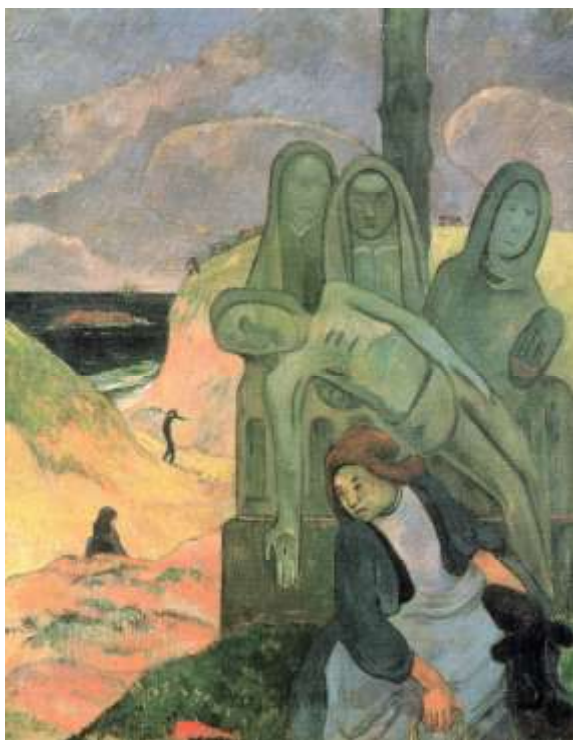
К. С. Малевич. Плащаница. 1908. Картон, гуашь, 23,4x32,3. ГТГ.

ИЛЛ. 1.30-1.31.



К.С. Малевич. Эскиз к фресковой живописи. 1907. Картон, масло. 69,3х70.ГРМ.
К.С. Малевич. Торжество небес. 1907. Картон, масло. 72,5х70. ГРМ.

ИЛЛ. 1.32-1.33.



П. Гоген. Зеленый Христос. 1889. Х.м., 92х73. Музей изящных искусств.
Брюссель.

М. Дени. Жертвоприношение на Голгофе. 1890. 32х23,5. ЧС.

ИЛЛ. 1.34-1.36.



Н.С. Гончарова. Каменная баба. 1908-1909. Х.м., 88x66,5. КГИАХМЗ.

Божество плодородия. 1909-1910. Х.м., 70,5x57,5. ГТГ.

Соляные столпы. Около 1910. Х.м., 80,5x90,5. ГТГ.

ИЛЛ. 1.37.



П. Гоген. Идол. 1898. Х.м., 73,5x95. ГЭ.

ИЛЛ. 1.38-1.39.



Н.С. Гончарова. Архиерей. 1910. Х.м., 99,5x92. ГТГ.
Успенская старообрядческая церковь на Апухтинке. Интерьер. Москва.
Фотография 1908.

ИЛЛ. 1.40-1.41.



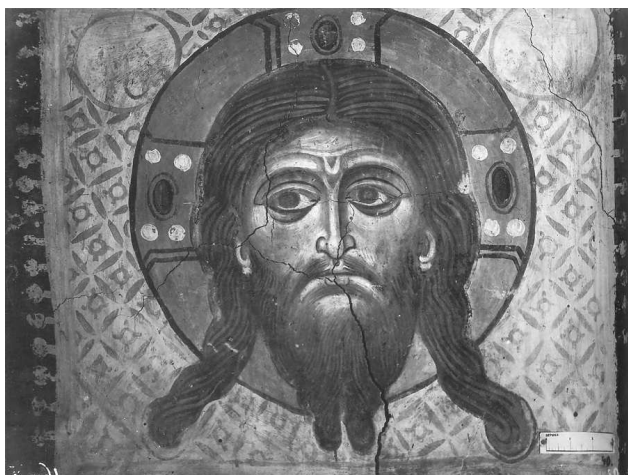
Христос Пантократор. Дафни. Мозаика. Втор. пол. XI в.
Христос Пантократор. София Киевская. Мозаика. XI в.

ИЛЛ. 1.42-1.43.



Н.С. Гончарова. Троица. Ок. 1910. Х.м., 88x115. ГТГ.
Саваоф. Навершие иконостаса. Дерево. XVII в. ПХГ.

ИЛЛ. 1.44-1.45.



Ц. Спаса Преображения на Нередице. Росписи. 1199 г. Фотографии из альбома А.И. Успенского, 1910¹.

¹ Успенский А. И. Фрески Спаса Нередицы. // Записки Московского археологического института. т. 6. М.: Печатня А. Снегиревой, 1910. - 24 с.

Илл. 1.46-1.47.



Троица. Старообрядческое литье. XVIII - XIX в. ГМиАР.

Илл. 1.48-1.49.



Троица новозаветная в навершии меднолитой иконы. XIX в. ГМИР
Троицы ветхозаветная в навершии меднолитого складня. XVIII в. ГМИР

ИЛЛ. 1.50-1.51.



Сопрестоліе. Сер. XVII в. ГМиАР.

Саваоф. XIX в. Ц. Воздвижения креста. Проне-Городище. Рязанская обл.

ИЛЛ. 1.52-1.53.



Троица Эфиопская. Печатный лубок. Нач. XX в. ГМИР.

Святая Троица. 1905-1912(?) РАЭ РАН.

ИЛЛ. 1.54.



Н.С. Гончарова. Богоматерь на престоле с предстоящими. 1909-1910.
Х.м., 72x100. ГТГ.

ИЛЛ. 1.55-1.56.



Жена облеченная в солнце. Библия Кореня. XVII в.
Остробрамская икона Богоматери. XVII в. Часовня над воротами Острая брама.
Вильнюс.

ИЛЛ. 1.57.



Н.С. Гончарова. Старец с семью звездами. (Апокалипсис). 1910.
Х.м., 147x188,5. ГТГ.

ИЛЛ. 1.58-1.59.



Лицевой Апокалипсис. XIX в. Карельское собрание. ИРЛИ РАН.
А. Дюрер. Видение Иоанном семи светильников. Гравюра. 1496-1498.

ИЛЛ. 1.60-1.61.



Коронование Богородицы. 1850. Лубок. Коллекция В. Кандинского.
Ленбаххаус. Мюнхен.

Н.С. Гончарова. Венчание Богоматери. Композиция из трех частей. 1910. Х.м.,
44,5x145; 189x143; 33,5x145. ГТГ.

ИЛЛ. 1.62-1.63.



Архангел Михаил. 1910. Х.м., 129,5x101,6. Музей искусств округа Лос Анджелес.

Архистратиг Михаил грозных сил воевода. XIX в. Дер., темпера. ПГХГ.

ИЛЛ. 1.64-1.65.



Н.С. Гончарова. Целитель Пантелеймон с архангелами. Триптих. Архангел Гавриил. 1910. Х.м., 132x101; 132x103. ГТГ.

ИЛЛ. 1.66-1.67.



Икона целитель Пантелеймон. Дер., темпера, эмал. Сер. XIX в. ЧС.
Архангел Гавриил. XIV в. Ц. св. Апостолов. Печ. Сербия.

ИЛЛ. 1.68.



Н.С. Гончарова. Богоматерь (с орнаментом). Триптих. 1911. Х.м., 98x89;
98x104,5; 99,5x 103,5. ГТГ

ИЛЛ. 1.69.



Оплечье фелони. XVII в. ГИМ.

ИЛЛ. 1.70.



Орнамент дверей. Ц. Иоанна Предтечи в Толчкове. XVII в. Ярославль.

ИЛЛ. 1.71.



Изразцы. Москва. XVII в. МГОМЗ.

ИЛЛ. 1.72-1.73.



Богоматерь неувядаемый цвет. XVIII в. ЧС.



Богоматерь Почаевская. Почаев. Кон. XVIII- нач. XIX в. Гравюра на дереве. акв., гуашь. Из коллекции Ровинского².

² А.Г. Сокович. Ровинский и его коллекция народной картинки. // Мир народной картинки. М: Прогресс-традиция, 1999. С. 36-59. Вкладка 2 илл.

ИЛЛ. 1.74-1.75.



Богоматерь Печерская. XVIII в. Киев. ГМИАР.
Богоматерь Благодатное небо. Нач. XX в. ГМИР.

ИЛЛ. 1.76.



Н.С. Гончарова. Богоматерь с Младенцем. 1911. Холст на фанере, м., уголь, 150x107. ГТГ.

ИЛЛ. 1.77-1.78.



Богоматерь Страстная. Медный сплав, литье, эмаль. Кон. XVIII-нач. XIX в.
ГМИР.

Богоматерь Страстная. Медный сплав, литье, эмаль. Кон. XVIII - нач. XIX в.
ГМИР.

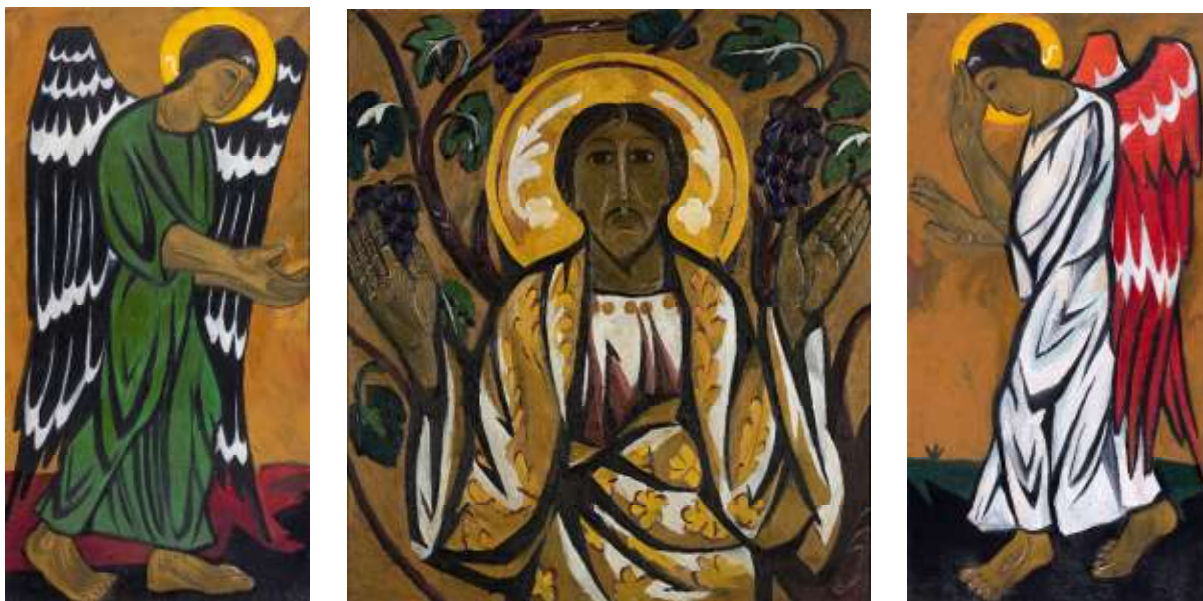
ИЛЛ. 1.79-1.80.



Вел. кн. Елизавета Федоровна в монашеских одеждах Марфо-Мариинской обители. Фотография. 1910-е.

М.В. Нестеров. Благовещение. Фрагмент росписи Покровского собора Марфо-Мариинской обители. 1907-1913. Москва.

ИЛЛ. 1.81.



Н.С. Гончарова. Триптих. Спас (с виноградными лозами). 1910-1911. Х.м.,
132,5x119,5; 132x68; 132x69,5. ГТГ

ИЛЛ. 1.82.



Христос - лоза истинная. Лицевое и золотное шитье. XVII в. Грузинский
национальный музей.

ИЛЛ. 1.83.



Деисус. Медный сплав, литье, эмаль. XVIII в. ГМИР.

ИЛЛ. 1.84-1.85.

Спас Вседержитель. Нач. XVII в. Дер., темпера. ЯХМ.
Саккос. XVII в. ГММК.

ИЛЛ. 1.86-1.87.



Марков. А.Т. Отечество. Храм Христа Спасителя. 1860-е.Москва.
Странный суд. Исаакиевский собор. 1840-1850-е. Санкт-Петербург.

ИЛЛ. 1.88-1.89.



М.А. Врубель. Сошествие Святого Духа на апостолов. Росписи. Фрагмент.
Кирилловская церковь. 1885. Киев.
Моление преподобного Серафима на камне. Лубок. Нач. XX в.

ИЛЛ. 1.90.



Богоматерь Оранта. Мозаика. XI в. София Киевская.

ИЛЛ. 1.91.



Н.С. Гончарова. Евангелисты. Тетраптих. 1911. Х.м., 204x58 (каждая часть). ГРМ.

ИЛЛ. 1.92-1.93.



А. Дюрер. Четыре апостола. 1526. Дер., м., 215х76. Старая пинакотекка. Мюнхен.

Эль Греко. Петр и Павел. 1587-1592. Х.м., 121,5х105. ГЭ.

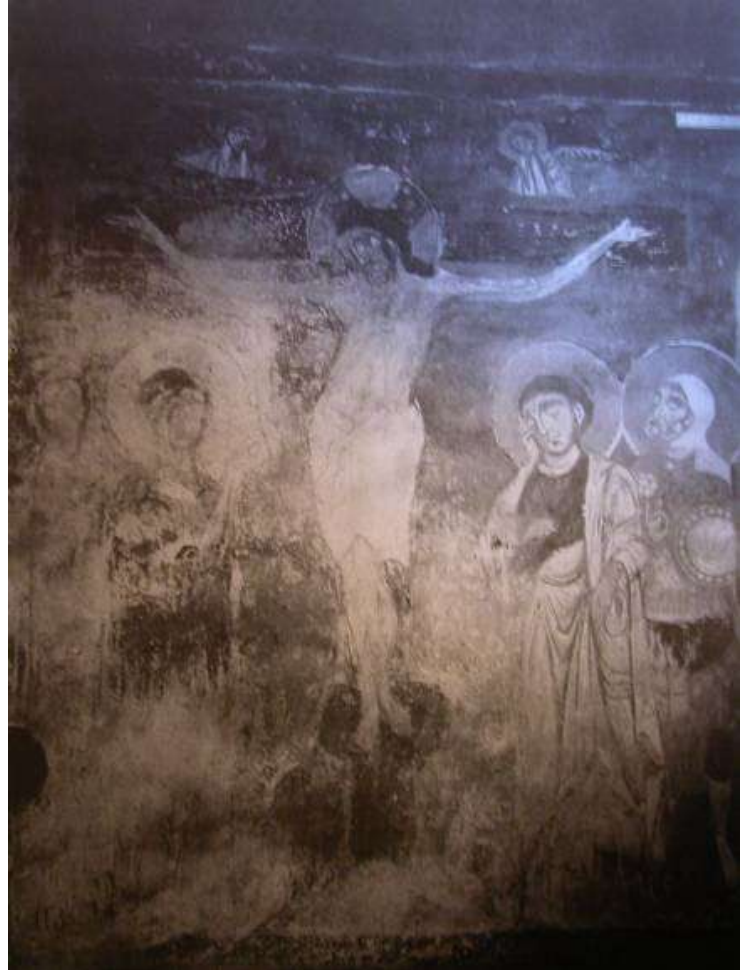
ИЛЛ. 1.94-1.95.



Н.С. Гончарова Евангелисты. Евангелист в синем. 1911. ГРМ.
 Евангелист Матфей. Ц. Спаса Преображение на Нередице. 1199. Новгород.
 Фотография из альбома А.И. Успенского, 1910³.

³Успенский А.И. Указ.соч.

ИЛЛ. 1.96-1.97.



Н.С. Гончарова Евангелисты. Евангелист в красном. 1911. ГРМ.
Распятие. Ц. Спаса Преображение на Нередице. 1199. Новгород. Фотография из альбома А.И. Успенского, 1910.

ИЛЛ. 1.98.



Вознесение. Апостолы. Ц. Спаса Преображение на Нередице. 1199. Новгород.
Фотография из альбома А.И. Успенского, 1910.

Н.С. Гончарова Евангелисты. Евангелист в сером. 1911 ГРМ.

ИЛЛ. 1.99-1.101.



Н.С. Гончарова Евангелисты. Евангелист в зеленом. 1911 ГРМ.
 Пророк Аарон. Ц. Спаса Преображение на Нередице. 1199. Новгород.
 Фотография из альбома А.И. Успенского, 1910.

ИЛЛ. 1.102-1.103.



Евангелисты Лука и Иоанн. Мастер Степан Иванов (Полубес). Втор. пол. XVII в. Изразцы. МГОМЗ

Евангелисты. Мастер Степан Иванов (Полубес). Втор. пол. XVII в. Изразцы. Ц. Успения в Гончарах. Москва

ИЛЛ. 1.104-1.105.



Эли Эганбюри. Наталья Гончарова. Михаил Ларионов. М.: Изд.Ц.
Мюнстер, 1913.
С. 49, С. 51.

ИЛЛ. 1.106-1.107.



Н.С. Гончарова. Триптих. Спас (с виноградными лозами). 1910-1911. Х.м., 132,5x119,5; 132x68; 132x69,5. ГТГ



Вознесение. Ц. Спаса Преображение на Нередице. 1199. Новгород. Фотография из альбома А.И. Успенского, 1910.

ИЛЛ. 1.108-1.113.



Н.С. Гончарова. Жатва. Части полиптиха. Павлин, Ангелы, метающие камни в город, Феникс, Дева на звере, пророк, Жатва, Ноги, жмущие виноград. 1911. Х.м., 100x92,5; 100x129; 92x97,5; 167x128; 166x92; 100x93; 99,5x92,5. Центр Ж. Помпиду, ГТГ, КГИАХМЗ, ООМИИ. Царь – бум., карандаш, СИХМ.

ИЛЛ. 1.114-1.115.



Н.С. Гончарова Дева на звере. Цикл Жатва. 1911. Х.м., 167x128. КГИАХМЗ.
Страшный суд. Ц. Спаса Преображения на Нередице. 1199. Новгород.
Фотография 1910.

ИЛЛ. 1.116-1.117.



Гончарова Н.С. Эскиз к картине «Царь». 1911. Бум., уголь, СИХМ.
Князь Ярослав. Ц.. Спаса Преображения на Нередице. 1199. Новгород.
Фотография 1910.

ИЛЛ. 1.118-1.119



Притча “Явление инок матери, умершей в блудном грехе без покаяния. Неизв. худ. 1830-1840. Старообр. лубок. ГИМ (В коллекции ГИМ с 1905 г., из коллекции А.А. Бахрушина).

Страшный суд. Росписи. XVII в. Ц. Иоанна Предтечи в Толчкове. Ярославль.

ИЛЛ. 1.120-1.121.



Излияние седьмой чаши. Апокалипсис лицевой с толкованиями. XVIII в. ИРЛИ РАН.

Ангел, возвещающий падение Вавилона. Апокалипсис лицевой с толкованиями Андрея Кесарийского. XIX в. ИРЛИ РАН.

ИЛЛ. 1.122-1.129.



Жмущие виноград с ангелом.



Н.С. Гончарова Сбор винограда. Части полиптиха: Лебедь, Лев, Синяя корова, Несущие виноград (женщины), Несущие виноград (мужчины), Пьющие вино, Танцующие. 1911. Х.м., 90x97,5; 92x99; 91x99,3; 131x100,5; 130,5x101; 92x144; 92x145. ГТГ, ЧС, ГРМ, Центр им. Ж. Помпиду, Нац. галерея Австралии – Канберра.

Орел. 1911. Бум., уголь. 51x73. ГТГ

ИЛЛ. 1.130-1.131.



Н. Пирсманишвили. Компания Бего. 1907. Клеёнка на холсте. 66x102. Гос. музей искусства Грузии.

Рыбак. 1906. Клеёнка на холсте, м., 114x93. ГТГ.

ИЛЛ. 1.132-1.133.



Каменные барельефы. Ц. св. Георгия. 1230-1240. Юрьев-Польской; Собор Рождества Богородицы. 1225. Суздаль.

ИЛЛ. 1.134-1.135.



Лев. Подножие киторского места. XVII в. Дерево. Воскресенский собор. Тутаев.

С.В. Малютин. Лев. Теремок усадьбы Талашкино. 1901. Дерево. Фленово. Смоленская обл.

ИЛЛ. 1.136-1.137.



С.И. Вашков. Барельефы. Доходный дом ц. Троицы на Грязех. 1908. Москва.

ИЛЛ. 1.138-1.139.



С.В. Малютин. Майолика. Дом З.И. Перцовой. 1907. Москва.

ГЛАВА 2. ГРАФИКА. БИБЛЕЙСКИЕ ЭСКИЗЫ. НОВЫЕ РУССКИЕ ЛУБКИ. ЭСКИЗЫ ИЛЛЮСТРАЦИЙ К АПОКАЛИПСИСУ И ЕВАНГЕЛИЮ. 1909-1920-е.

ИЛЛ. 2.1-2.2.



Н.С. Гончарова. Эскиз картины «Троица». 1909-1910. Бум., тушь, кисть, графитн. кар., 38,1x56,8. ГТГ; Троица. Х.м., 1910. ГТГ.

ИЛЛ. 2.3-2.4.



Н.С. Гончарова. Эскиз-вариант двух частей тетраптиха «Евангелисты». 1910-1911. Бум., уголь, 51x33. ГТГ; Евангелисты. Х.м. 1911. ГРМ.

ИЛЛ. 2.5-2.6.



Н.С. Гончарова. Архангел Гавриил. Эскиз-вариант правой части триптиха «Целитель Пантелеймон с архангелами». 1909-1910. Галерея Равенскорт. Лондон;

Архангел Гавриил. Правая часть триптиха «Целитель Пантелеймон с архангелами». Х.м., 132x103. 1910. ГТГ.

ИЛЛ. 2.7-2.9.



Н.С. Гончарова. Царь. 1911. СИХМ; Дева на звере. Х.М. 1911. КГИАХМЗ (Кострома); Пророк. Х.М. 1911. ГТГ

ИЛЛ. 2.10-2.11.



Н.С. Гончарова. Бык. Орел. Эскизы религиозных композиций. 1911. Картон, уголь. 51x73. ГТГ.

ИЛЛ. 2.12-2.13.



Н.С. Гончарова. Бык. Рисунок к циклу "Сбор винограда". Илл. 5. Эли Эганбюри. М. Ларионов. Н. Гончарова. М.: Изд. Ц. Мюнстер. 1913. Синяя корова. Х.М. 1911. ЧС.

ИЛЛ. 2.14-2.15.



Н.С. Гончарова. Сотворение Евы. Адам, Ева и змей. 1910-1911. Картон, гуашь, графитн. карандаш, 28x38. ГТГ.

ИЛЛ. 2.16-2.17.



Н.С. Гончарова. Адам, Ева и Саваоф. 1910-1911. Картон, гуашь, графитн. карандаш, 28x38. ГТГ; Изгнание из рая. Бум., акварель, графитн. карандаш. 1910-1911. ЧС.

ИЛЛ. 2.18.



Н.С. Гончарова. Собирающие камни. 1910-1911. Картон, гуашь, графитн. карандаш, 28,3x38. ГТГ.

ИЛЛ. 2.19-2.20.



Старообрядческий лубок. Неизв. художник. Жизнь Адама и Евы в раю. Сер. XIX в. Выговская манера. ГИМ.

Старообрядческий лубок. Неизв. художник. Адам и Ева у дерева познания. Сер. XIX в. ГИМ.

ИЛЛ. 2.21-2.22.



Н.С. Гончарова. Адам, Ева и Саваоф. 1910-1911. ГТГ. Фрагмент.

М.Ф. Ларионов. Деревенские купальщицы. 1909. Х., м., 89x109. ККХМ.

ИЛЛ. 2.23-2.24.



Н.С. Гончарова. Собирающие камни. 1910-1911. Картон, гуашь, графитн. каранда., 28,3x38. ГТГ.

А. Матисс. Игра в шары. 1908. Х., м., 115x127. ГЭ (из собрания С.И. Щукина).

ИЛЛ. 2.25-2.26.



К.С. Петров-Водкин. Каин и Авель, приносящие жертву. Каин убивает Авеля. Росписи в башне. Ц. свт. Василия. 1910. Овруч.

ИЛЛ. 2.27.



Неизв. художник. Изгнание из рая. Последн. треть XVIII в. Дерево, темпера.
ГМИР.

ИЛЛ. 2.28.



Н.С. Гончарова. Святое семейство. Начало 1910-х. Бум., акв., графитн. карандаш.,
13,5x18,5. РГАЛИ.

ИЛЛ. 2.29-2.31.



В.М. Васнецов. Росписи Владимирского собора. 1885-1896. Киев.

Н.С. Гончарова. Орел. Конец 1900-х - начало 1910-х. Бум., графитн. карандаш, 27,2x18,3. ГТГ.

Ц. Вознесения. Пияла. Роспись кон. XIX в.

ИЛЛ. 2.32-2.33.



Н.С. Гончарова. Сотворение Евы. Начало 1910-х. Картон, графитн. карандаш. СИХМ

Сотворение Евы. Библия Василия Кореня. 1694-1697. Ксилография.

ИЛЛ. 2.34-2.35.



Н.С. Гончарова. Дочери Лота; Композиция на библейскую тему. Нач. 1910-х. Бум., графитн. карандаш., 19.7x27,8. ГТГ.

ИЛЛ. 2.36-2.38.

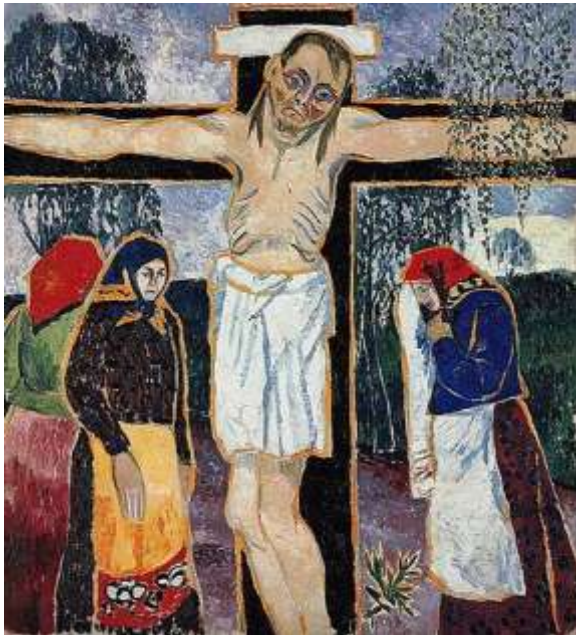


Н.С. Гончарова. Христос и Мария Магдалина. Кон. 1900 - нач.1910-х. Бумага, графитн. карандаш., 25,5x18,2. ГТГ.

Роспись трапезной Сергиевского подворья Императорского Православного Палестинского Общества. Кон. XIX в.

Христос и Мария Магдалина. XVI в Итало-Критская школа. ГИМ (Из собр. А.С. Уварова).

ИЛЛ. 2.39-2.40.

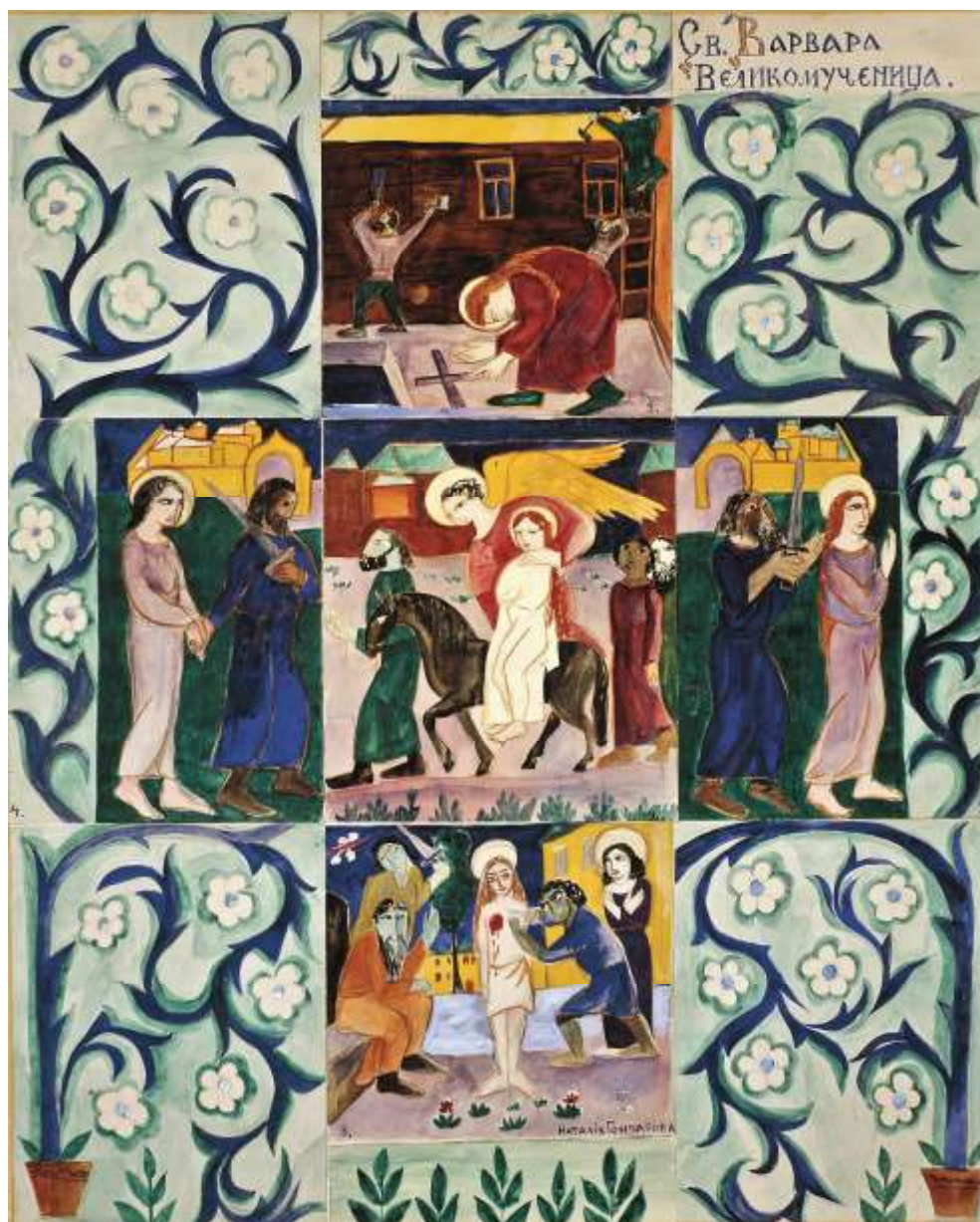


Н.С. Гончарова. Распятие. Х.м., 96,5x89,6. 1907-1908. ЧС.
Распятие с предстоящими. 1910-1911. Картон, уголь. СИХМ.

ИЛЛ. 2.41.

Н.С. Гончарова. Погребение. Эскиз религиозной композиции. Картон, уголь,
51x73. 1910-1911. ГТГ.

ИЛЛ. 2.42.



Н.С. Гончарова. Св. Варвара Великомученица. 1912-1913. Бум. на картоне, акварель, белила. 67x54. ГТГ.

ИЛЛ. 2.43-2.44.



Св. Великомученица Варвара. Хромолитография. Изд. Е.И. Фесенко.
 Кон. XIX - нач. XX в.; Св. Великомученица Варвара. Лубок. Кон. XIX в.

ИЛЛ. 2.45-2.46.



Н.С. Гончарова. Св. Варвара Великомученица. 1912-1913. ГТГ. Фрагмент.
 Н.С. Гончарова. Царь. 1911. СИХМ; Дева на звере. Пророк. 1911. КГИАХМЗ,
 ГТГ.

ИЛЛ. 2.47-2.49.



Старообрядческие лубки. Родословное древо А. и С. Денисовых. Перв. пол.
 XIX в. ГИМ; Печать премудрого царя Соломона. Сер. XIX в. ГИМ; Десять
 настоятелей выгорецкого общезиельства. 1826 г. ГИМ.

ИЛЛ. 2.50.



Н.С. Гончарова. Житие св. Фрола и Лавра. 1912-13 Бум., гуашь. 86x77,5. ЧС, Лондон.

ИЛЛ. 2.51-2.52.



Чудо о Флоре и Лавре. XV в. Дер., темпера. ГТГ.

Флор и Лавр с житием. Нач. XVIII в. Дер., темпера. АМИИ.

ИЛЛ. 2.53.



Н.С. Гончарова. Лубок. Иоанн Креститель. Начало 1910-х. Фотография. ОР ГТГ.

ИЛЛ. 2.54-58.



Н.С. Гончарова. Лубок Иоанн Креститель. Захария и ангел; Встреча Марии и Елизаветы; Рождество Иоанна Предтечи. Наречение имени; Крещение народа. Нач. 1910-х. Бум., гуашь, графитн. каранда., 26,2x19,7; 28,5x21; 22,1x28,7; 22,7x30,1. ЧС.

ИЛЛ. 2.59-2.64.



Иоанн Креститель. Литография Т-ва И.Д. Сытина. 1911. РГБ.
А.А. Иванов. Явление Христа народу. 1837-1857. ГТГ. Фрагмент.

ИЛЛ. 2.65-2.66.



Иоанн Предтеча с житием. Кон. XVIII - нач. XIX в. ГТГ.
Иоанн Предтеча с житием. 1886. ЧС.

ИЛЛ. 2.67-2.68.

Н.С. Гончарова. Эскизы. 1913 (?). ЧС. Москва.

ИЛЛ. 2.69.

Н.С. Гончарова. Эскиз табель-календаря для изд. «Альциона». 1912- 1913. Бум., акв., 49,5x34,5. ГТГ.

ИЛЛ. 2.70-2.72.



Старообрядческий лубок. Святцы. XIX в. ГИМ.

И.Я. Билибин. Табель-календарь. 1912; К.А. Сомов. Табель-календарь. 1906.

ИЛЛ. 2.73-2.75.

Н.С. Гончарова. Христос. 1917-1918. Бум., гуашь, графитн. карандаш., 56,3x77,4.
ГТГ.

Христос на троне с евангелистами. 1915. Бум. на картоне, гуашь, акв., 96,8x
73,5. ЧС, Италия.

Христос. 1915. Картон, гуашь, акв., 23,8x30. ЧС, Италия.

ИЛЛ. 2.76-2.77.



В. Кандинский. Обложка альманаха “Синий всадник”. Мюнхен.1912.
Лубок. Покров пресвятой Богородицы. 1886. Литография Васильева. Москва.
ГИМ.

ИЛЛ. 2.78-2.79.



Бехзад. Искушение Юсуфа. 1488. ГМИНВ.
Мирадж. Иранская миниатюра XVI в. ГМИНВ.

ИЛЛ. 2.80-2.83.

Н.С. Гончарова. Эскизы оформления книги «Откровение ап. Иоанна». Нач. 1920-х. Бум., гуашь, графитн. карандаш., 45,5x57 (каждый лист). ГТГ.

ИЛЛ. 2.84-2.85.



Н.С. Гончарова. 16 рисунков Н. Гончаровой и М. Ларионова. 1913. Альбом литографий. ГРМ; Мистические образы войны. 1914. Альбом литографий. ГТГ, ГРМ.

ИЛЛ. 2.86-2.87.

Н.С. Гончарова. Благословляющий Христос. Пошуар, эскиз к балету “Литургия”. 1915. Картон, уголь, гуашь, графитн. карандаш., 75x53,3. ГТГ.

ИЛЛ. 2.88-2.91.

Н.С. Гончарова. Символы евангелистов. Эскизы иллюстраций к Евангелию (?).
Нач. 1920-х. Бум., гуашь, графитн, карандаш., 38x28,2 (каждый лист). ГТГ.

ИЛЛ. 2.92-2.93.



М. Шагал. Моисей превращает посох в змея. (Исх. 4.1-5). Офорт. 1931; Моисей получает скрижали Завета. Исх. (24.15-18) Офорт. 1934.

ИЛЛ. 2.94-2.95.



Макс Бекман. 27 иллюстраций к Апокалипсису. Листы 22; 23. Ангел, имеющий власть. (Отк. 18.1). Всадник верный (Отк. 19.11-16). Литография. 1941.

ИЛЛ. 2.96-2.98.



С. Дали. Biblia Sacra. Вавилонская башня. Восхождение пророка Илии на небо. Апостол Петр. Акварель. 1967.

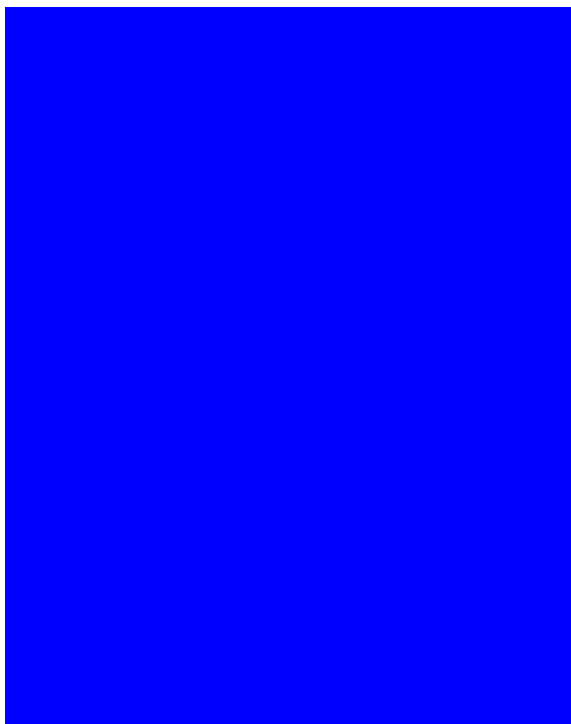
ИЛЛ. 2.99-2.100.



В.А. Фаворский. Книга Руфь. Ксилография. 1924.

ГЛАВА 3. «МИСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ ВОЙНЫ». 1914.

ИЛЛ. 3.1-3.2.



Н.С. Гончарова. Мистические образы войны. Папка с литографиями. Обложка. 1914. 1 вариант. Бум. на карт., тушь, кисть, графитн. карандаш, 21,2x17. ГТГ.
2 вариант. Литография. ГРМ.

ИЛЛ. 3.3-3.8.

Н.С. Гончарова. Мистические образы войны. Лист 1, 2, 3, 4, 5.
Св. Георгий Победоносец. Белый орел. Английский лев. Французский петух.
Дева на звере. 1914. Литография. 30,4x22,6; 31,5x23,6; 24,4x31,8; 31x23;
32,5x24,5. ГТГ.

ИЛЛ. 3.9-3.10.



Н.С. Гончарова. Английский лев. Эскиз-вариант. 1914. Бумага, графитн. карандаш., 24,2x32. ГРМ.

Н.С. Гончарова. Лев. Х.м. 92x99. 1911. Из цикла «Сбор винограда». ГТГ.

ИЛЛ. 3.11.

Плакат. 1914. ГИМ

ИЛЛ. 3.12-3.13.



Чудо Георгия о змие. XV в. Дер., темпера. ГТГ (Из собрания И.С. Остроухова).
Чудо Георгия о змие. Лубок. XIX в. ГИМ.

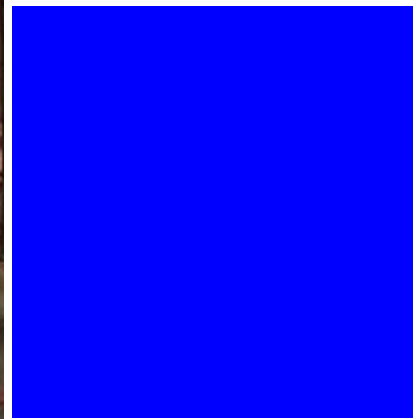
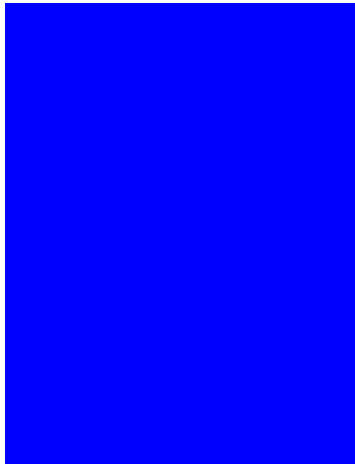
ИЛЛ. 3.14-3.16.



Плакаты. 1914. ГИМ.



ИЛЛ. 3.17-3.20.



Н.С. Гончарова. Дева на звере. «Мистические образы войны». 1914.
Литография. 32,3x24,5. ГТГ

Н.С. Гончарова. Дева на звере. Из цикла «Жатва». 1911. Х.м., 167x128,5.
КГИАХМ.

Видение Иоанна Богослова. 1199 г. Ц. Спаса на Нередице. Новгород.

Видение Иоанна Богослова. XVII в. Ц. Иоанна Предтечи. Ярославль.

Лубок. Жена Вавилонская. 1820-1830. Офорт, раскрашенный оттиск. ГРМ.

ИЛЛ. 3.21-3.23.

Лубок. Притча о девице, умершей в блудном грехе без покаяния. 1820-1830-е.
ГРМ.

Лубок. Вильгельм едет в уготованное ему место. 1914. Хр.-лит. В.М.
Шмигельского. ГИМ.

Лубок. Немка жена султана учит его пить вино...1914. Хр.-лит. В.М.
Шмигельского. РГБ.

ИЛЛ. 3.24-3.25.

Н.С. Гончарова. Мистические образы войны. Листы 1 и 5.

Св. Георгий Победоносец и Дева на звере. Литографии с авторской раскраской.
1914. 30,4x22,6; 32,5x24,5. ГТГ

ИЛЛ. 3.26-3.27.

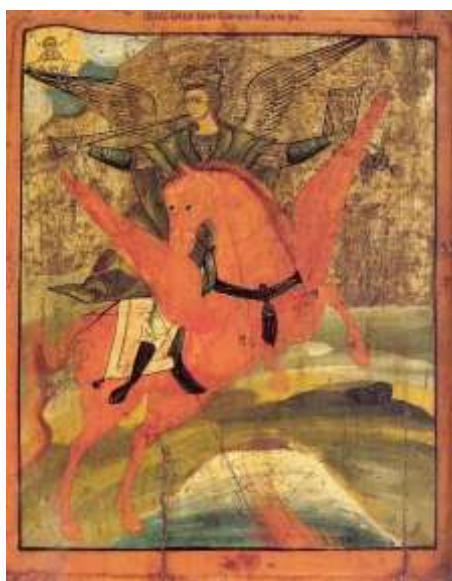


Н.С. Гончарова. Мистические образы войны. Лист 6. Пересвет и Ослябя. 1914.
Литография, 30,3x23. ГТГ.

Борис и Глеб на конях. XIV в. Дерев., темпера. 128x75. ГТГ

ИЛЛ. 3.28-3.30.

Н.С. Гончарова. Мистические образы войны. Лист 7. Архистратиг Михаил. 1914. Литография с авторской раскраской. 32,7x24,8. ГРМ.



Архистратиг Михаил грозных сил воевода. XIX в. Дер., темпера. ЧС.
Ц. Михаила архангела в Овчинниках. Роспись. Сер. XVII в. с поновлениями XIX в. Москва.

ИЛЛ. 3.31-3.32.

Н.С. Гончарова. Мистические образы войны. Листы 8, 9.
Видение. Христоролюбивое воинство. 1914. Литография, 30,6x23,1; 30,5x22. ГТГ.

ИЛЛ. 3.33-3.34.

Н.С. Гончарова. Видение. Эскиз-вариант. 1914. Бум., графитн. карандаш.
31,7x23,9. ГРМ.
Н.С. Гончарова. Видение. Эскиз-вариант. 1914. Бум., графитн. карандаш.
31,8x24,5. ГРМ.

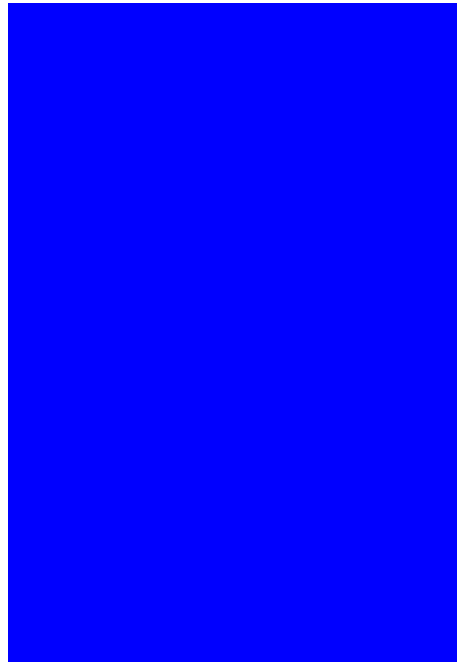
ИЛЛ. 3.35.



Знаменіе Августовской победы. Рисовалъ И. Ижакевичъ. (См. „Отдѣлы войны“).

И.Ижакевич. Августовская икона Богоматери. Ж. Нива № 45. 1914 г. РГБ.

ИЛЛ. 3.36-3.38.



Н.С. Гончарова. Мистические образы войны. Лист 10. Ангелы и аэропланы. 1914. Литография, 30,5x22,5. ГТГ.

Подвиг Шт. Кап. Нестерова. 1914. Издание Типо-Лит. «Т-ва С.ЛАПИНЪ съ С-ми. Гродно. ГИМ.

Н.С. Гончарова. Аэроплан над поездом. 1913. Х.м., 55x83,5. ГМИИ.

ИЛЛ. 3.39-3.40.



Н.С. Гончарова. Мистические образы войны. Лист 11. Град обреченный. Литография, 30,7x23. 1914. ГТГ.

Н.С. Гончарова. Ангелы метаящие камни на город. Цикл «Жатва». 1911. Х.м., 100x129. ГТГ.

ИЛЛ. 3.41-3.42.



Семь чаш гнева. Вт. пол. XVII в. Роспись. Ц. Воскресения. Ростов Великий. Излияние седьмой чаши. Апокалипсис лицевой с толкованиями. Посл. четв. XVIII в. ИРЛИ РАН.

ИЛЛ. 3.43-3.45.



Открытка. 1914. Германия. ГИМ.

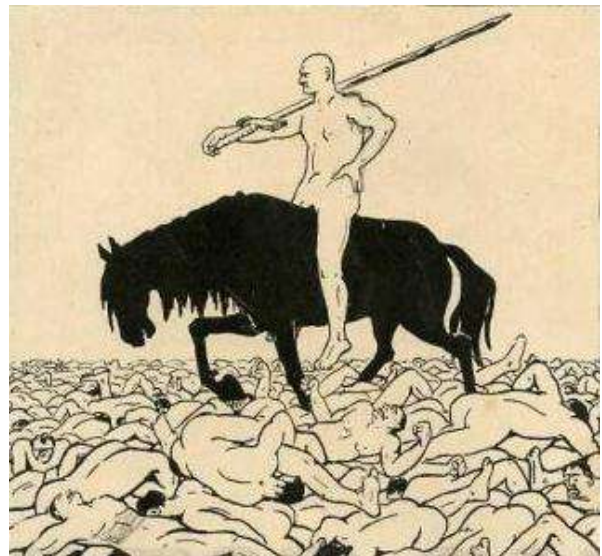
Война в воздухе. Литография Т-ва И.Д.Сытина. Москва. 1914. РГБ.

Видение Иоанна Лествичника. Перв. пол. XVI в. ГРМ.

ИЛЛ. 3.46-48.

Н.С. Гончарова. Мистические образы войны. Листы 12; 13;14.
 Конь блед. Братская могила. Александр Невский. 1914. Литография, 32,4x24,7;
 25,3x32,5; 32,3x24,4. ГТГ, ГРМ.

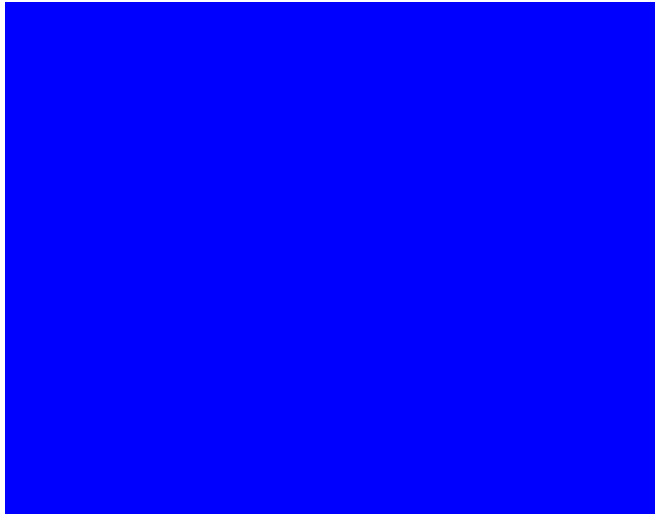
ИЛЛ. 3.49-3.50.



Лубок. Что ожидает Германию. 1914.Хр.-лит. В.М. Шмигельского. Стилизация под ксилографию. ГИМ.

Франц Фон Штук. Война. Гравюра. 1894. Museum Villa Sctuk. Мюнхен.

ИЛЛ. 3.51-3.52.



Н.С. Гончарова. Братская могила. Эскизы-варианты. 1914. Бум., графитн.,
каранд. 24,2x31. ГРМ.

ИЛЛ. 3.53.

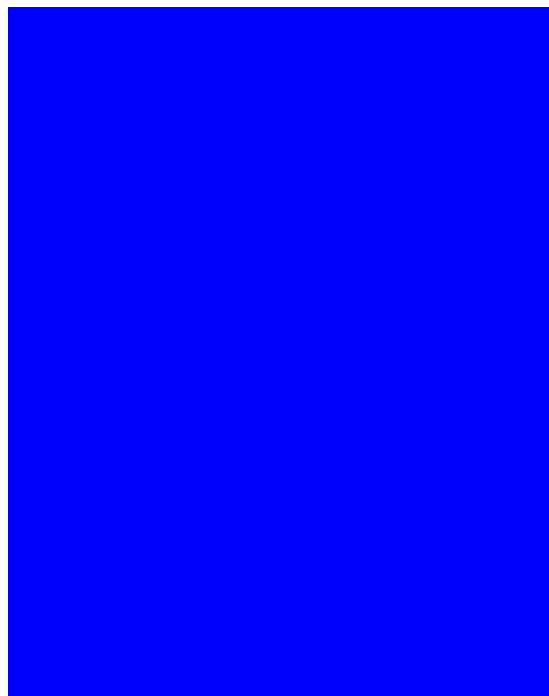
Чудо о Флоре и Лавре. К. XVII в. Дер., темпера. ИОХМ.

ИЛЛ. 3.54-3.55.

Н.С. Гончарова. Александр Невский. Эскиз-вариант. 1914. Бумага, графитн. карандаш., 31,5x23,8. ГРМ.

Н.С. Гончарова. Мистические образы войны. Лист 14. Александр Невский. 1914. Литография, 32,3x24,4. ГТГ.

ИЛЛ. 3.56-3.57.



Александр Невский. Лубок. Кон. XIX в. ГИМ.
Плакат. 1914. ГИМ.

**ГЛАВА 4. ХРАМОВЫЕ РОСПИСИ. ЭСКИЗЫ.
НЕСОСТОЯВШИЕСЯ ПРОЕКТЫ. 1915–1960-е.**

ИЛЛ. 4.1.

А.В. Щусев. Эскизный проект храма св. Троицы в Кугурештах. 1913. Бум. на картоне, цветн. карандаш, акв., белила, золото. 34x50. ЧС.

ИЛЛ. 4.2.



Храм Троицы в Кугурештах. Современная фотография.

ИЛЛ. 4.3-4.4.

Н.С. Гончарова. Св. Борис, св. Феодор. Эскизы. 1915. Бум. на картоне, акв., 28,1x20,2 (каждый лист). Одесский художественный музей.

ИЛЛ. 4.5-4.7.



В.Т. Георгиевский. “Фрески Ферапонтова монастыря”. СПб. 1911. С. 243 Св. преподобные, мученики, страсотерпцы. Борис и Глеб - последний ряд слева. С. 235. Св. воины-мученики. С. 185. Свт. Николай.

ИЛЛ. 4.8-4.9.



Н.С. Гончарова. Св. Борис? 1915 (?) Бум., графич. кар. 26,4x21,1. СИХМ.
В.Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря. Спб. 1911. С. 243. свв.
Борис и Глеб.

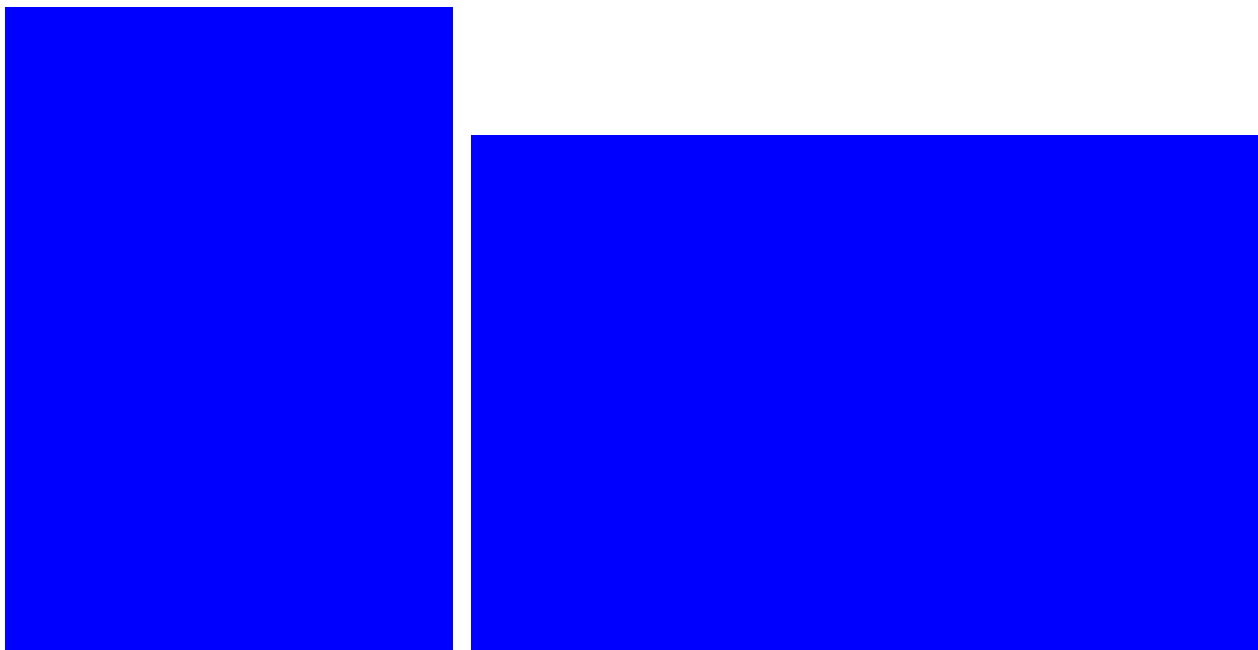
10-11.



Н.С. Гончарова. Неизвестный святой. 1915(?) Бум, графич. кар., 26,4x21,1.
СИХМ.

Св. Александр Невский. Маркелов Г.В. Святые Древней Руси: Материалы по
иконографии. Прориси, переводы, иконописные подлинники. Спб.: Дмитрий
Буланин, 1998. С. 139.

ИЛЛ. 4.12-4.13.



Старая Казанская церковь. Сер. XVIII в. Перестройки - 1848-1914. Разрушена в 1930-х годах. Саратов.

ИЛЛ. 4.14-4.17.



К.С. Петров-Водкин. “Богоматерь с младенцем”. Майолика. Часовня клиники Р.Р. Вредена. 1904.СПб; “Каин и Авель”. Росписи башни ц. свт. Василия. 1910. Овруч; “Троица”. Эскиз для росписи на стекле в ц. Троицы в Сумах. 1915. ЧС; “Благовещение”. Роспись в Никольском Морском соборе. 1913. Кронштадт.

ИЛЛ. 4.18.



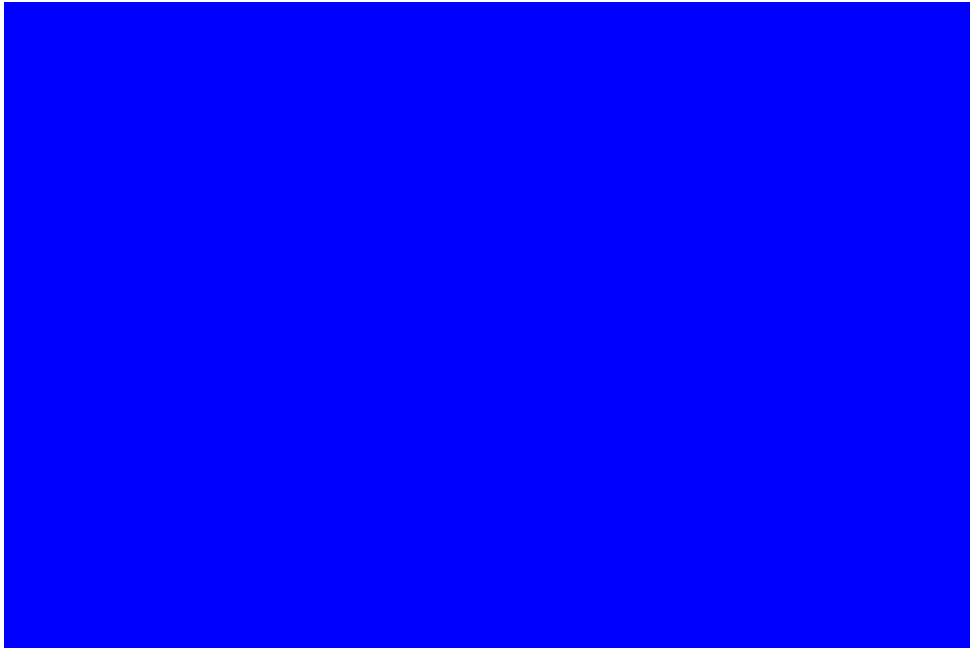
Ц. Св. Духа. Арх. С.В. Малютин. Худ. Н.К. Рерих. 1905-1914. Фленово.
Смоленская обл.

ИЛЛ. 4.19.



Н.К. Рерих. Роспись алтаря. 1911-1914. Ц. св. Духа. Фленово. Смоленск. обл.
Фотография 1910-е.

ИЛЛ. 4.20.



Н.К. Рерих. Мозаика на западной стене. Ц. св. Духа. 1911-1914. Флёново.
Смоленск. обл.

ИЛЛ. 4.21-4.22.



Троицкий собор. Мозаика над южным порталом. Арх.А.В. Щусев. Худ. Н.К. Рерих. 1906-1912. Свято-Успенская Почаевская лавра.

ИЛЛ. 4.23-4.24.

Марфо-Мариинская обитель. Покровский собор. Арх. А.В. Щусев.
Худ. М.В. Нестеров. 1908-1913. Москва.

ИЛЛ. 4.25-4.26.



Никольский Морской собор. Арх. В.А. Косяков.1906-1913. Кронштадт.

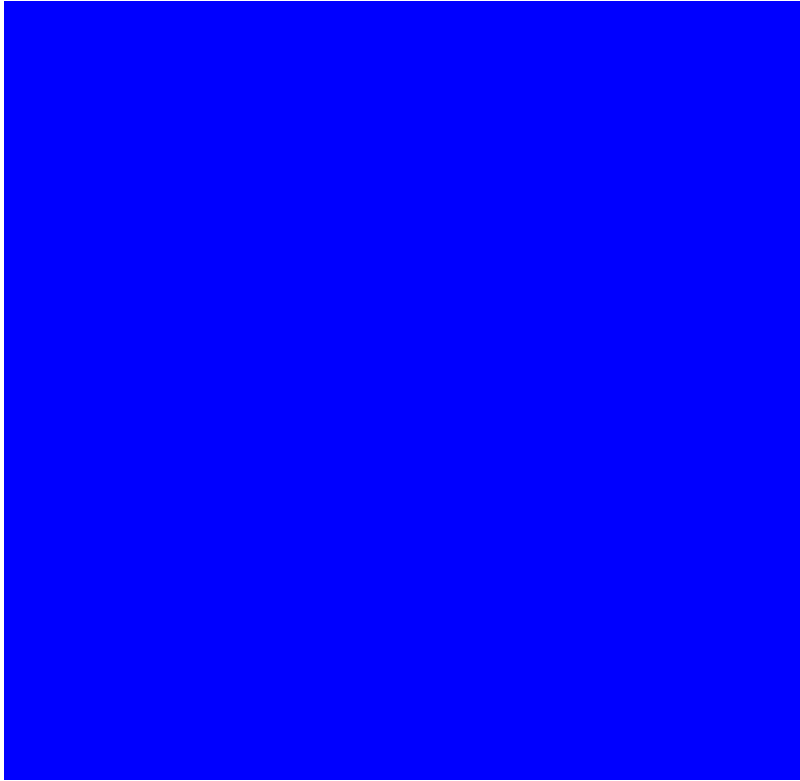
ИЛЛ. 4.27-4.29.

Никольский Морской собор. Росписи. М.М. Васильев, К.С. Петров-Водкин, А. П. Блазнов, М.Р. Пец-Блазнова, Ф.М. Вахрушев, Д.М. Болотов. 1906-1913. Кронштадт.

ИЛЛ. 4.30-4.31.

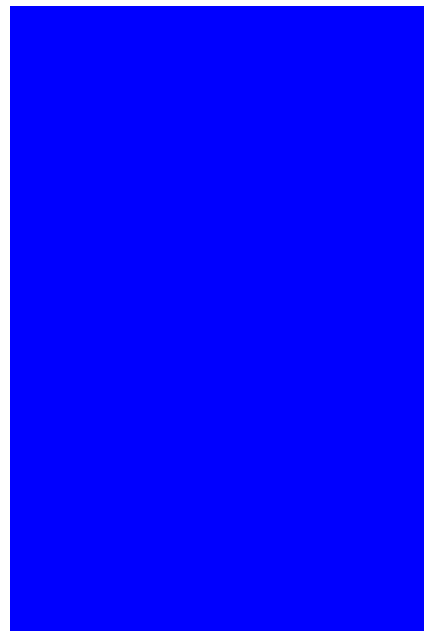
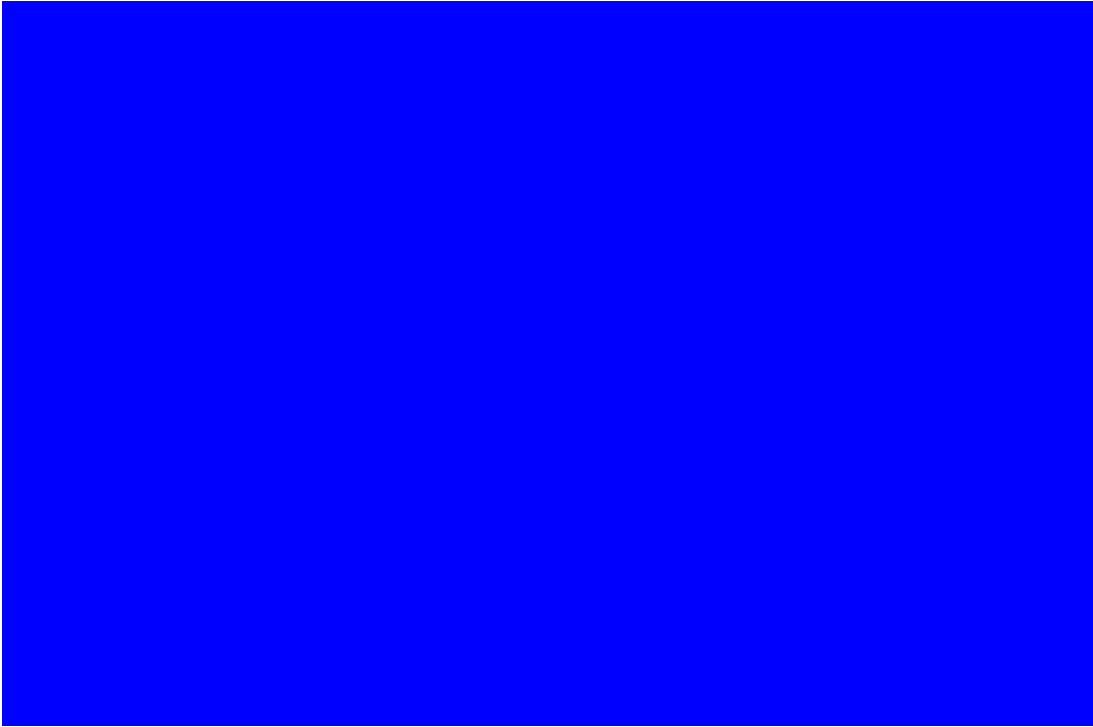
Никольский Морской собор. Росписи. М.М. Васильев, К.С. Петров-Водкин, А.П. Блазнов, М.Р. Пец-Блазнова, Ф.М. Вахрушев, Д.М. Болотов. 1906-1913. Кронштадт.

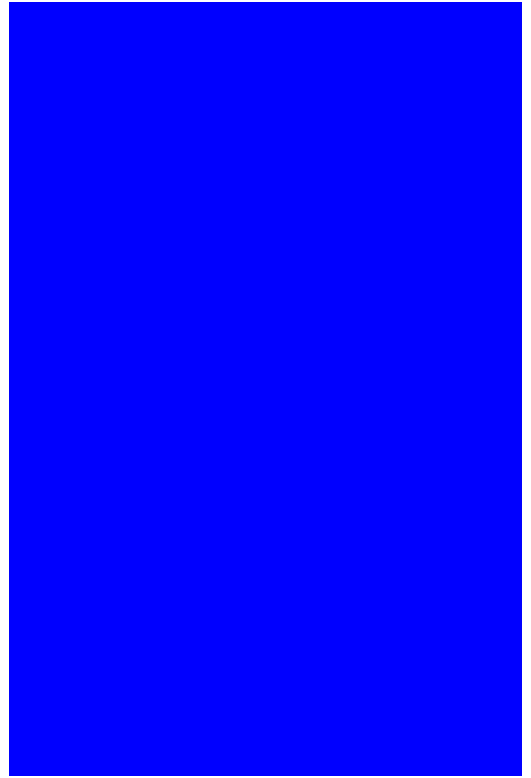
ИЛЛ. 4.32



Церковь свт. Василия. XII в.: основание и остатки стен. Реконструкция:
А.В. Шусев. 1907-1910. Овруч.

ИЛЛ. 4.33-4.38.





Церковь свт. Василия. Росписи: А. Блазов, М. Пец-Блазова, Н. Тырса,
Н. Лермонтова. 1907-1910. Овруч.

ИЛЛ. 4.39.



Часовня св. Любена. Шеврёз. Франция. Гравюра XVIII в.

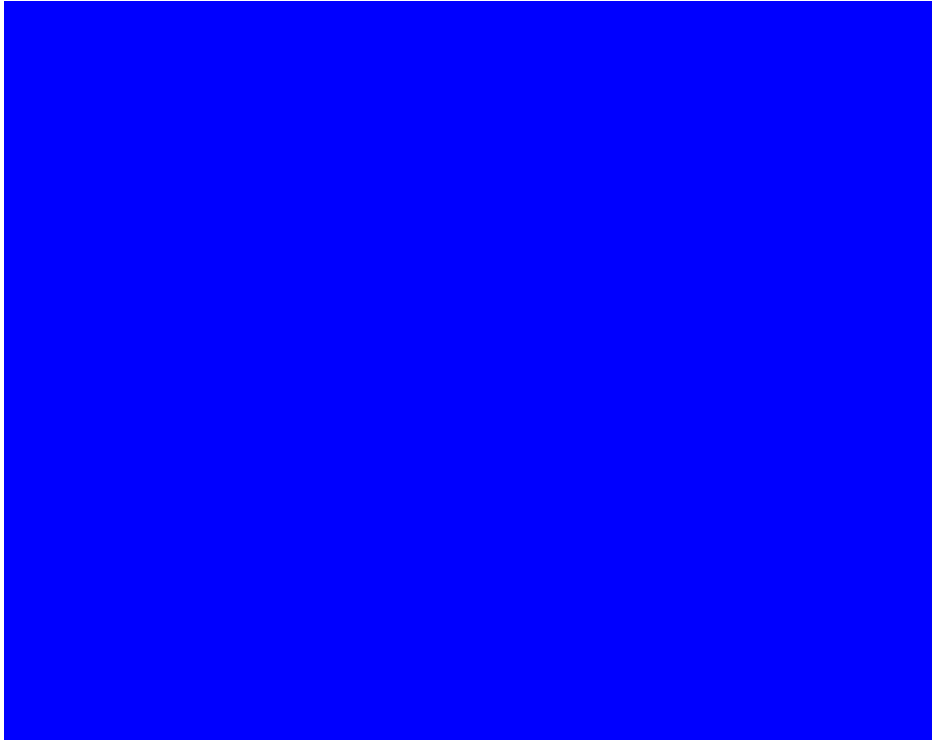
ИЛЛ. 4.40-4.43.

Н.С. Гончарова. Эскизы. Кон. 1950-х–нач. 1960-х (?). Бум., графитн.кар., гуашь.37,3x27,6 (каждый лист). ЧС.

ИЛЛ. 4.44.

Н.С. Гончарова. Испанки. Процессия. Нач. 1930-х. Х.,м. 198x76. ГТГ.

ИЛЛ. 4.45-4.47.



М.В. Нестеров. Литургия ангелов. Росписи. 1902-1903. Абастумани. Грузия.
Берн Джонс. Ангел, играющий на флажолете. 1891. Дом Садли. Ливерпуль.
Невеста Ливана. 1891. Художеств. галерея Уокера.

ИЛЛ. 4.48-4.51.



Базилика Сакре-Кёр. Интерьер. Л.О. Меерсон. 1912-1922. Париж.

ИЛЛ. 4.52-4.55.

Н.С. Гончарова. Эскизы. Кон. 1950-х - нач. 1960-х. Бум., графитн, каранда., гуашь. 37,3x27,6 (каждый лист). ЧС.

ИЛЛ. 4.56-4.58.



М.В. Нестеров. Росписи. Ц. Александра Невского. 1901-1903. Абастумани. Грузия.

ИЛЛ. 4. 59.



Храм св. Георгия Победоносца. Мавзолей династии Карагеоргиевичей. 1930-е. Опленач. Сербия.

ИЛЛ. 4.60.

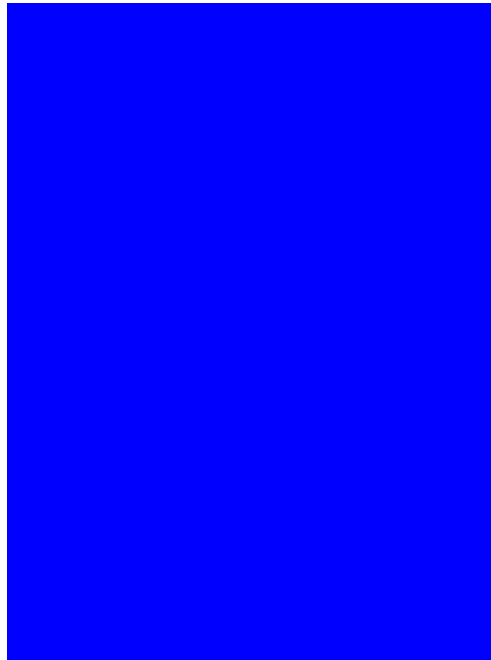


Мария (Скобцова). Тайная вечеря. Лицевое шитье. кон. 1930-х. ЧС. Париж.

ИЛЛ. 4.61-4.66.

Росписи ц. Спаса Преображения на Нередице. 1199. Фотографии из альбома «Фрески Спаса на Нередице» Л.: Тип. им. И.Федорова, 1925.
Мария (Скобцова). Тайная вечеря. Лицевое шитье. Конец 1930-х. ЧС. Париж.

ИЛЛ. 4.67-4.69.



Ц. Спаса Преображения на Нередице. Росписи. 1199. Фотографии из альбома «Фрески Спаса на Нередице» Л.: Тип. им. И.Федорова, 1925.
Леонардо Да Винчи. Тайная Вечеря. Фрагмент. 1495-1498. Санта Мария делле Грацие. Милан.
Мария (Скобцова). Тайная вечеря. Шитье. Кон. 1930-х. ЧС. Париж.

ИЛЛ. 4.70-4.71.

Мария (Скобцова). «Я есмь Лоза истинная. Церковь Христова». 1911-1917. Бум., акв. ГРМ.

Мария (Скобцова). «Церковь земная и небесная. Евхаристия». Фрагмент. 1917. Бум., акв. Государственный Тверской объединенный музей.

ИЛЛ. 4.72-4.73.



Иоанна. (Рейтлингер). Рождество Христово – явление ангела пастухам. 1946. Дер., темпера, 9,0x7,0. Покровский монастырь. Бюсси-Ан-От. Франция; Илья Пророк в пустыне. 1970-е. Дер., темпера, 28,7x25,3. ЧС. Москва.

ИЛЛ. 4.74.



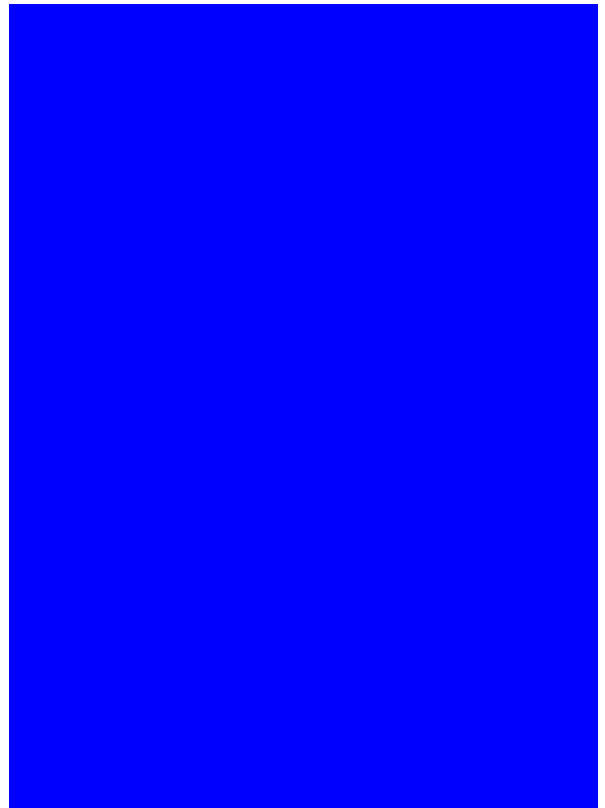
Иоанна (Рейтлингер). Святые Захария и Елизавета. Деталь иконостаса. Казанский скит. 1938. Дер., темпера. Муазен. Франция.

ИЛЛ. 4.75-4.78.



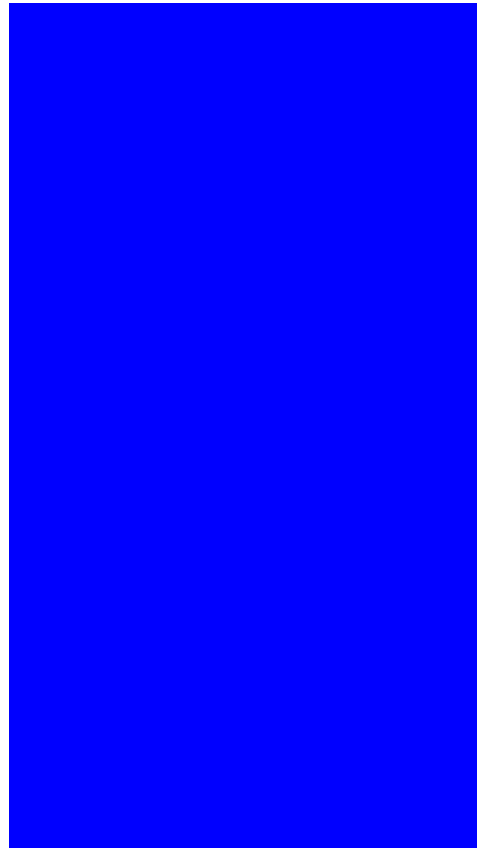
Иоанна (Рейтлингер). Ц. Иоанна Воина. Росписи. Нач. 1930-х гг. Роспись темперой по картону и фанере. Медон / Дом русского Зарубежья. Москва.

ИЛЛ. 4.79-4.80.



Иоанна (Ю.Н. Рейтлингер). Жатва ангелов. Нач. 1930-е. Х., м. ЧС;
Страшный суд. Часовня св. Василия Великого. Дом содружества св. Албания и
прп. Сергия. 1945-1947. Роспись темперой по картону. Лондон.

ИЛЛ. 4.81-4.82.

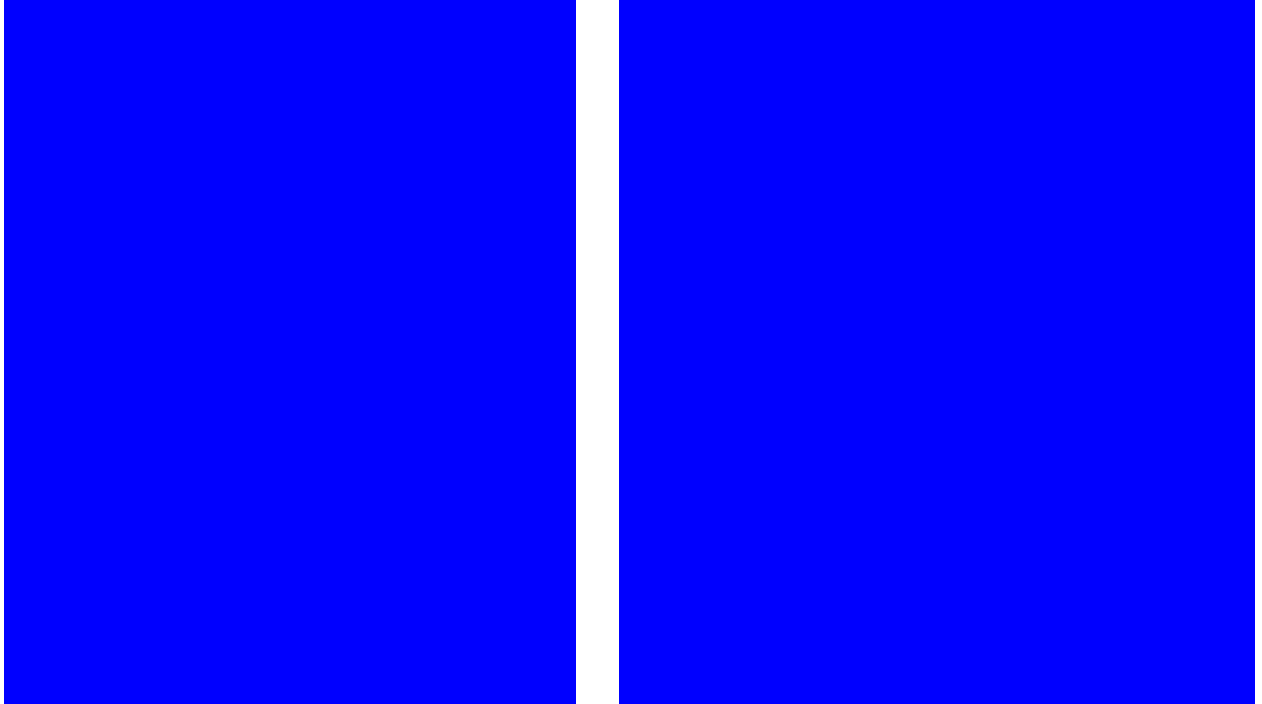


Григорий (Круг). Преподобная Женеви́ева Парижская. 1966. Дер., темпера, 30x40; Спас Вседержитель. 1963-1968. Дер., темпера, 32,5x52,5. Храм всех святых. Знаменский монастырь. Марсена. Канталь. Франция.

ИЛЛ. 4.83.

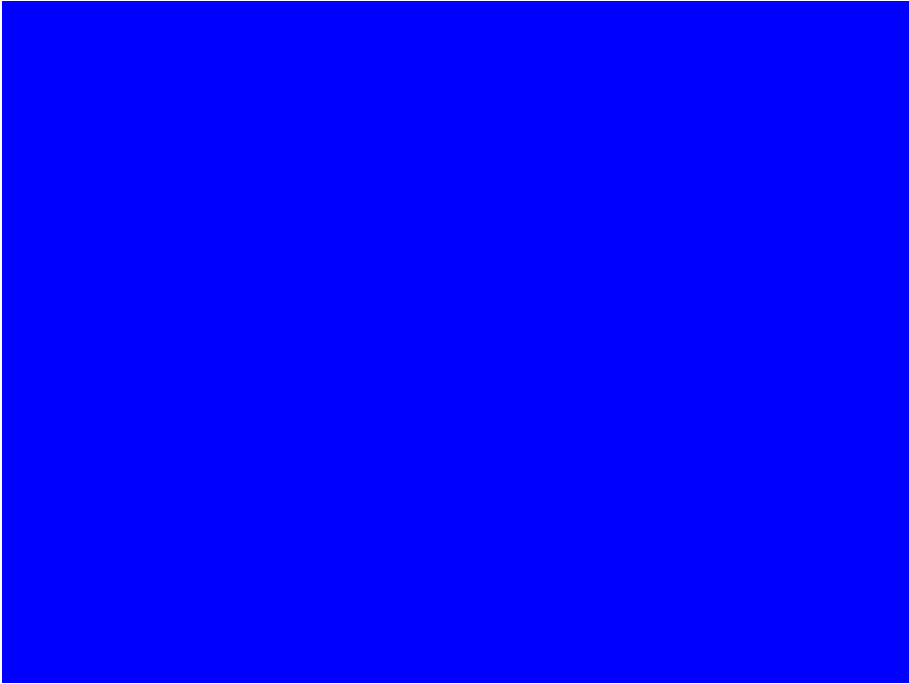
Григорий (Круг). Росписи храма скита Казанской иконы Богоматери. 1964-1966. Фрески «а секко» с ретушью. Муазне. Франция.

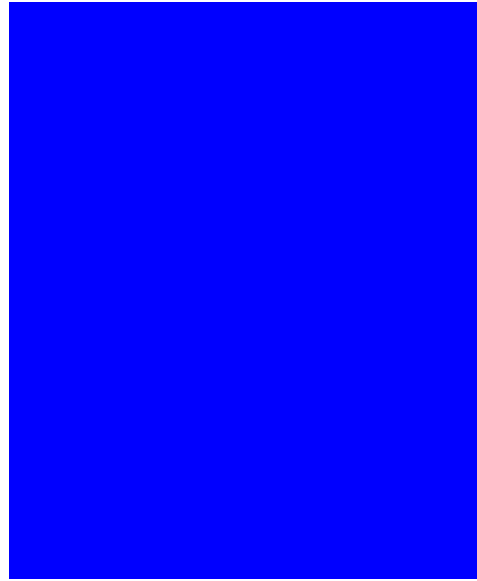
ИЛЛ. 4.84-4.85.



Григорий (Круг). Росписи храма. Свято-Духов скит. 1950-е. Фрески «а секко» с ретушью. Ле-Мениль-Сен-Дени. Франция.

ИЛЛ. 4.86-4.90.





Ц. Нотр Дам де Тут Грасс. Архитектор: Морис Новарин. Художники: Ж.Руо, А. Матисс, П. Боннар, Ж. Люрс, Ж. Ришье, Ж. Брак, М. Шагал, Ф.Леже, Ж.Липшиц. 1939-1950. Асси. Франция.

ИЛЛ. 4.91-4.94.

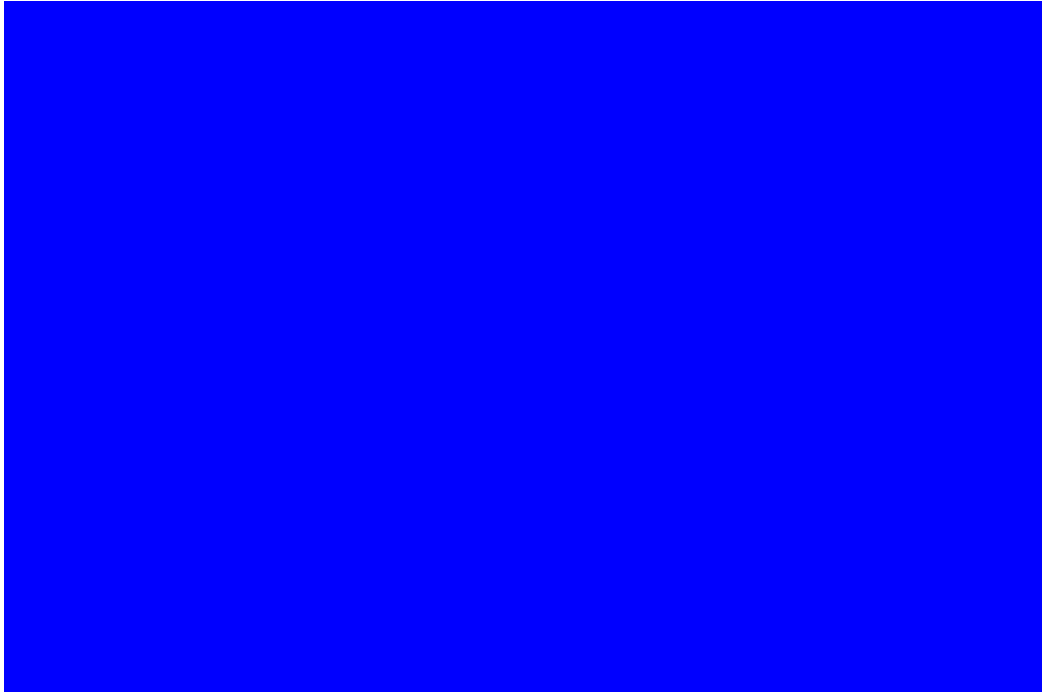


А. Матисс. Капелла Чёток. 1949-1951. Ванс. Франция.

Ле Корбюзье. Нотр Дам дю О. 1950-1955. Роншан. Франция.

ГЛАВА 5. БАЛЕТ «ЛИТУРГИЯ». 1915.

ИЛЛ. 5.1.



Л. Мясин, Н. Гончарова, М. Ларионов, И. Стравинский, Л. Бакст. 1915. Вилла Бельрив. Уши. Швейцария.

ИЛЛ. 5.2.



Репетиции балета «Литургия». Благовещение. Л. Мясин, Л. Соколова. 1915.

ИЛЛ. 5.3-5.4.

Чимабуэ. Распятие. 1287-1288. Ц. Санта Кроче. Флоренция.
Дуччо. Мадонна Ручеллаи. 1285. Уффици. Флоренция.

5-7.



Берлингьери. Распятие. Богоматерь. Святые. 1255.
Уффици. Флоренция. Св. Франциск. 1235. Пешия. Ц. Сан Франческо.
Распятие. Неизвестный мастер. Пистойя.

ИЛЛ. 5.8.



Насыщение хлебами и рыбой. Мозаика. VI в. Сант Аполлинаре Нуово. Равенна.

ИЛЛ. 5.9.



Симоне Мартини. Благовещение. 1333. Дер., темпера, золото. 265x305. Уффици. Флоренция.

ИЛЛ. 5.10-5.13.

И. Мештрович. Голова Христа 1914. Распятие 1915. Пьета 1914 г. Евангельские рельефы 1915-1916. Молящаяся девочка 1914. Сплит. Кастелет. Хорватия.

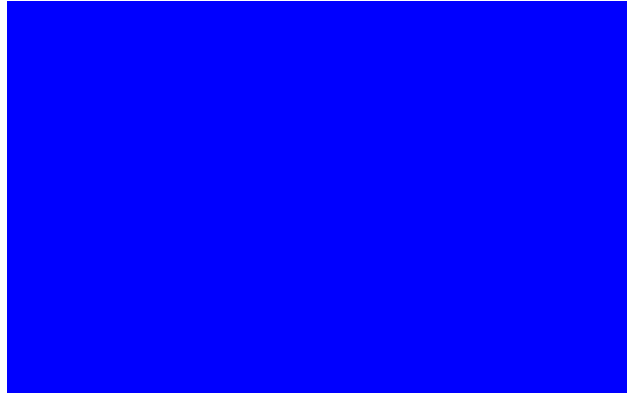
ИЛЛ. 5.14-5.16.

Н.С. Гончарова. Волхвы. Апостол Иоанн. Эскиз, пошуары к балету «Литургия». 1915, 1927. Картон, акв., гуашь, коллаж, цветн. карандаш., 60x47,5. ГТГ.

ИЛЛ. 5.17-5.21.



Волхвы. Мозаики. VI в. Сант Аполлинаре Нуово. Равенна.



Шествие праведных. Мозаики. VI в. Сант Аполлинаре Нуово. Равенна.



Жены мироносицы у гроба. Нагорная проповедь. Евангельский цикл. Мозаики. VI в. Сант Аполлинаре Нуово. Равенна.

ИЛЛ. 5.22-5.27.

Н.С. Гончарова. Апостол Марк, апостол Андрей, апостол Петр, неизвестные апостолы. Эскизы, пошуары к балету «Литургия». 1915, 1927. Картон, акв., гуашь, коллаж, цветн. карандаш. 47,3x30; 53,5x37,9; 55x43; 55,5x42,5; 47,5x30; 47,5x30. ГТГ

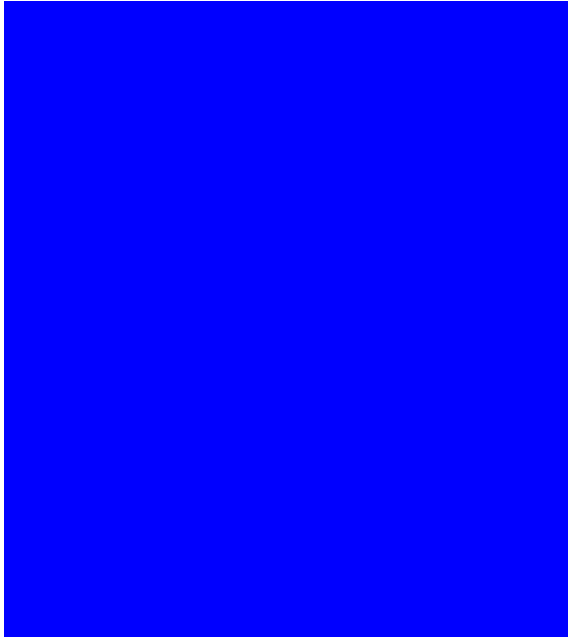
ИЛЛ. 5.28-5.30.

Изразцы. Церковь Иоанна Предтечи в Толчкове. 1671-1695. Ярославль. Копия орнамента фресок Дионисия. Георгиевский В.Т. Фрески Ферапонтова монастыря. М.: Ком. попечительства о рус. иконописи, 1911.

ИЛЛ. 5.31-5.36.

Н.С. Гончарова. Эскизы к балету «Литургия». 1915. Бум., графитн., карандаш.,
55x43. ГТГ

ИЛЛ. 5.37-5.40.



Выставка древнерусского искусства, устроенная в 1913 году в ознаменование чествования 300-летия царствования дома Романовых : [Каталог]. М.: Имп. Моск. археол. ин-т им. имп. Николая II, 1913.

ИЛЛ. 5.41-5.43.

Н.С. Гончарова. Евангелист Матфей. Пошуар. 1915, Картон, гуашь, графитн. карандаш., 47,5x30. 1927. ГТГ; Евангелист. Фрагмент. 1911. Х.м., 204x58. ГРМ. Апостол Матфей. Росписи. 1199 г. Ц. Спаса Преображения на Нередице. Фотографии из альбома А.И. Успенского 1910⁴.

⁴ Успенский А.И. Указ. соч.

ИЛЛ. 5.44-5.48.

Андрей Рублев и его школа. Царские врата. 1425-1427. СПГХИМЗ.

Н.С. Гончарова. Эскизы, пошуар к балету «Литургия». 1915, 1927. Бум., графитн.каранд., гуашь.47,5x30; 55x43. ГТГ.

ИЛЛ. 5.49-5.51.

Н.С. Гончарова. Эскиз, пошуары к балету «Литургия». 1915,1927. Картон, гаушь, графитн.каранд., коллаж. 47х30. ГТГ.

ИЛЛ. 5.52-5.55.

Н.С. Гончарова. Эскизы, пошуар к балету «Литургия» 1915,1927. Бум., графитн. каранда., гуашь. 47,5х30; 55х43. ГТГ.

ИЛЛ. 5.56-5.62.

Н.С. Гончарова. Эскизы, пошуары к балету «Литургия». Ангелы, юноши, пастух, римский воин, первосвященник. 1915, 1927. Бум., графитн. карандаш, гуашь. 47,5х30; 55х43. ГТГ.

ИЛЛ. 5.63-5.66.

Н.С. Гончарова. Благославляющий Христос. Эскизы, пошуар к балету «Литургия». 1915, 1927. Бум., графитн. карандаш, гуашь. 47,5x30; 55x43. ГТГ.

ИЛЛ. 5.67-5.69.

Н.С. Гончарова. Эскизы к балету «Литургия». 1915 г. Бум., графитн. карандаш, ГТГ.

Пьетро Лоренцетти. Вход Господень во Иерусалим. 1320. Фреска. Ц. Сан Франческо. Ассизи. Италия.

ИЛЛ. 5.70.

Н.С. Гончарова. Эскиз декорации к балету «Литургия». 1915. Картон, гуашь, графитн.каранд., коллаж, 56,2x74,6. Метрополитен музей. Нью Йорк.

ИЛЛ. 5.71-5.72.

Н.С. Гончарова. Фрагмент эскиза декорации. Журнал “Жар-птица”. №10. 1923.
Январь. С. 2,3.

ИЛЛ. 5.73-5.74.

Успенский собор. Росписи. 1642-1644. ГММК.

ИЛЛ. 5.75-5.76.

Мозаика. VIв. Сант Аполлинаре Нуово. Равенна.

ИЛЛ. 5.77-5.78.

Вход Господень в Иерусалим. Конец XV в. Дер., темпера. 30x25,5. ГТГ.
Небесный Иерусалим. Лицевой апокалипсис. 1800. ГИМ.

ИЛЛ. 5.79-5.78.

Ц. Иоанна Предтечи в Ярославле (в Толчкове). 1694-1695. Интерьер.
Фотография 1911 г.

Покров Богоматери. Начало XV в. Из собрания И.С. Остроухова. Дер., темпера,
74x50. ГТГ.

ИЛЛ. 5.79-5.80.

Чимабуэ. (Круг Чимабуэ). Тайная вечеря. 1280 г. Музей Нового Орлеана.
Джотто. Тайная вечеря. 1304-1305. Фреска. Капелла дель Арена (Скровеньи).
Падуя.

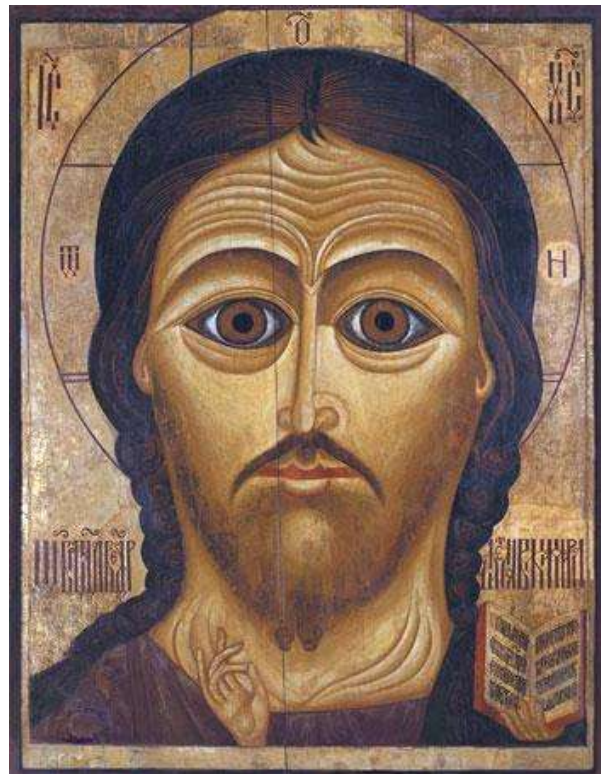
ИЛЛ. 5.83



Н.С. Гончарова. Фрагмент эскиза декорации. Журнал “Жар-птица. №10. 1923 г.
Январь. С. 1.

ИЛЛ. 5.84-5.87.

Спас Ярое око. Сер. XIV в. Москва. Успенский соб. Дер., темпера, 100x77.
 Спас. Перв. треть XIV в. Москва. Успенский соб. Дер., темпера, 103x81.
 ГММК.

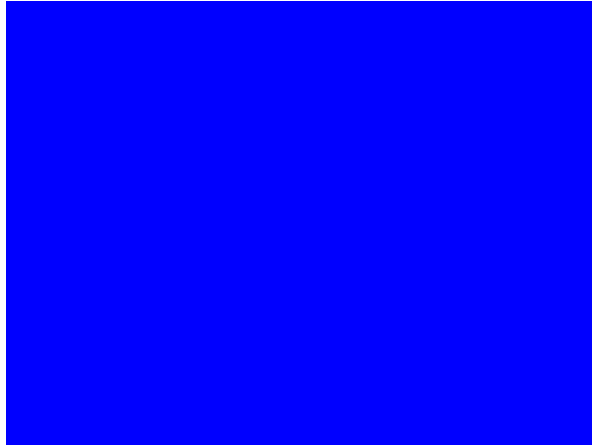


Спас Борисоглебский. Перв. треть. XV в. Дер., темпера, 298x276.
 Воскресенский собор. Тугаев. Фото нач. XX в.; Спас Вседержитель. XVII в.
 Дер., темпера, 206x161. Ц. Благовещения в Петровском парке. Москва.

ИЛЛ. 5.88-5.89.

Н.С. Гончарова. Спас Пантократор на троне; Спас оплечный. 1915. ЧС. Италия

ИЛЛ. 5.90-5.91.



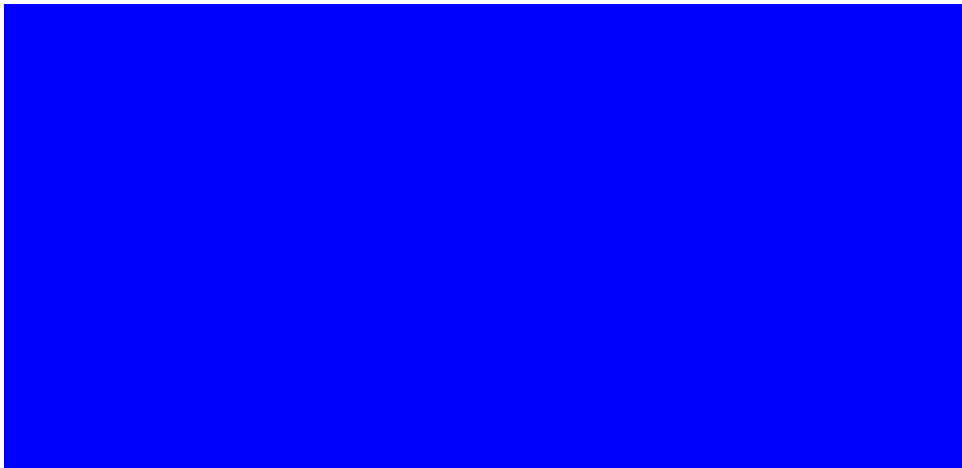
Великий князь Константин Романов в роли Иосифа Аримафейского. 1914.
“Царь Иудейский”. Действие I картина II. Фотография. 1914.

ИЛЛ. 5.92-5.93.



Чин “Шествия на осляти”. Неделя Ваий. Гравюры XVII в. ГИМ.

ИЛЛ. 5.94.



В.Г. Шварц Вербное воскресенье при царе Алексее Михайловиче. Шествие на осляти. 1865. ГРМ.

ИЛЛ. 5. 95-5.97.



Пещное действо. Полный синодальный хор под управлением А. Кастальского.
1909 г.

Н.К. Рерих Пещное действо. 1907. Бум. на картоне, темпера, гаушь, тушь,
графитн.кар. 63x49. ГТГ

Амвон из Софии Новгородской .«Халдейская печь». 1533. ГРМ.

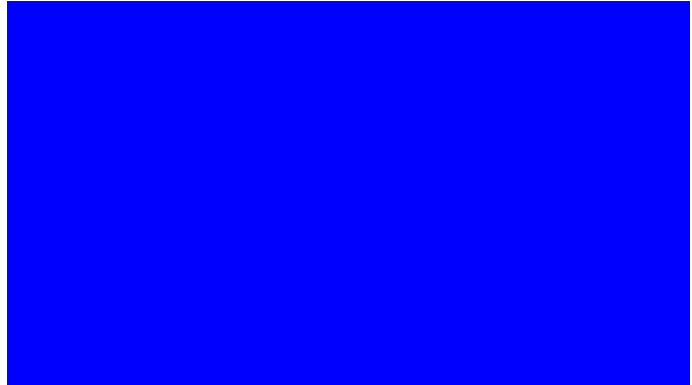
ИЛЛ. 5.98.

Мистерия “Страсти Христовы” (“Passion”). 1898. Обераммергау. Германия.

ИЛЛ. 5.99.

Мистерия “Страсти Христовы” (“Passion”). 1898. Обераммергау. Германия.

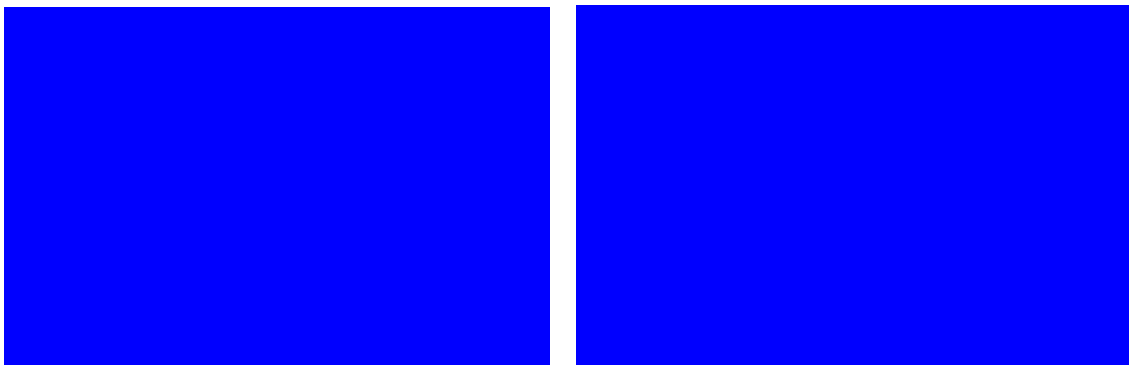
ИЛЛ. 5.100-5.101.



Мистерия “Страсти Христовы” (“Passion”). 2010. Обераммергау. Германия.

ИЛЛ. 5.102-5.105.

Мистерия “Страсти Христовы” (“La Passio”). 2010-е. Эспаррегера. Испания.



Мистерия “Страсти Христовы” (“La Passio”). 2010-е. Верджес. Испания.

ИЛЛ. 5.106-107.

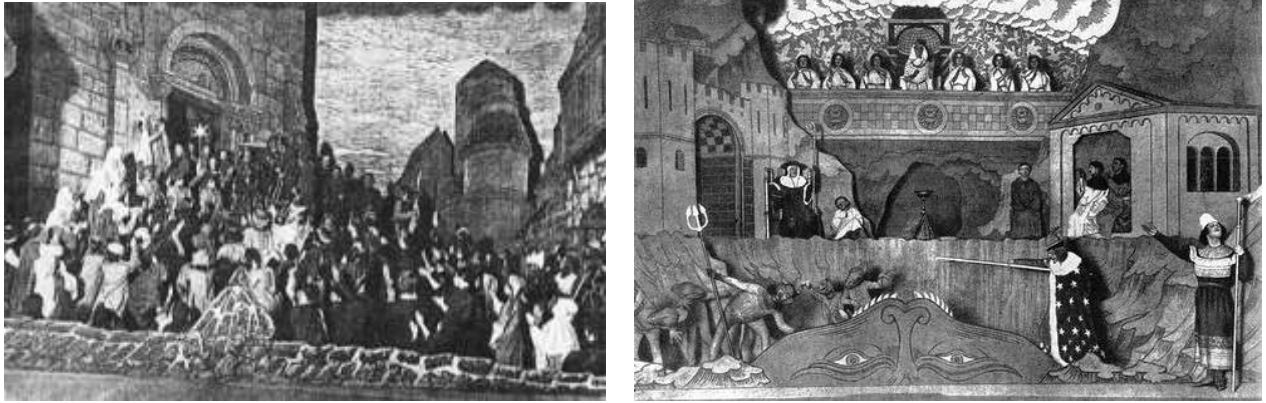


Мистерия “Успение” (“La Asunción”). 2010-е. Эльче. Испания.

ИЛЛ. 5.108-5.110.

Н.С. Гончарова. Апостол Андрей, Иуда, неизвестный апостол. Эскизы, пошуары к балету «Литургия». 1915, 1927. Картон, акв., гуашь, коллаж, цветн. карандаш. 47,5х30 (каждый лист). ГТГ.

ИЛЛ. 5.111-5.114.



«Три волхва», «Действо о Теофиле». Старинный театр. 1908. СПб



«Игра о Робэне и Марион». Старинный театр. 1908. СПб

ИЛЛ. 5.115.

«Сестра Беатриса». Театр Комиссаржевской.1906.

ИЛЛ. 5.116-5.117.

Л. Бакст. Эскизы к балету-мистерии «Мученичество святого Себастьяна». 1911. ГТГ.

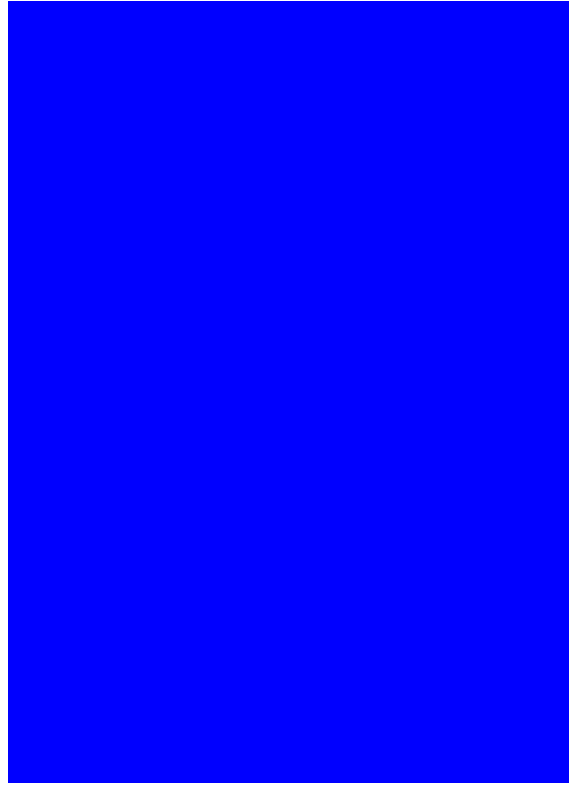
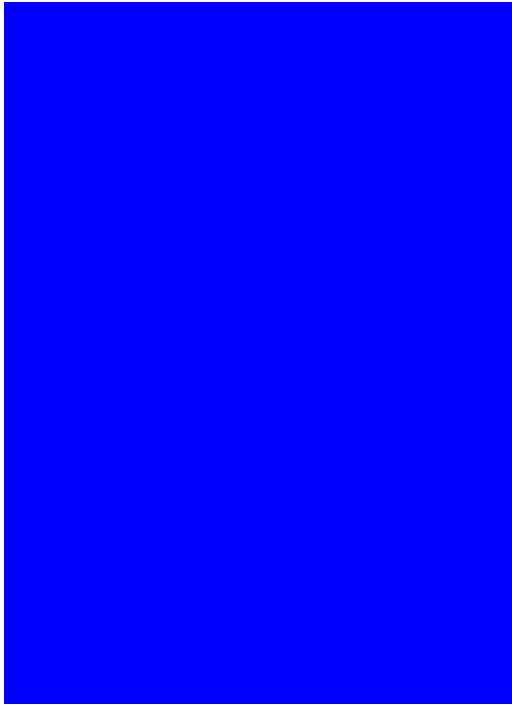
ИЛЛ. 5.118-5.119.



Ж. Гато. Жизнь и страдания Иисуса Христа. 1898.

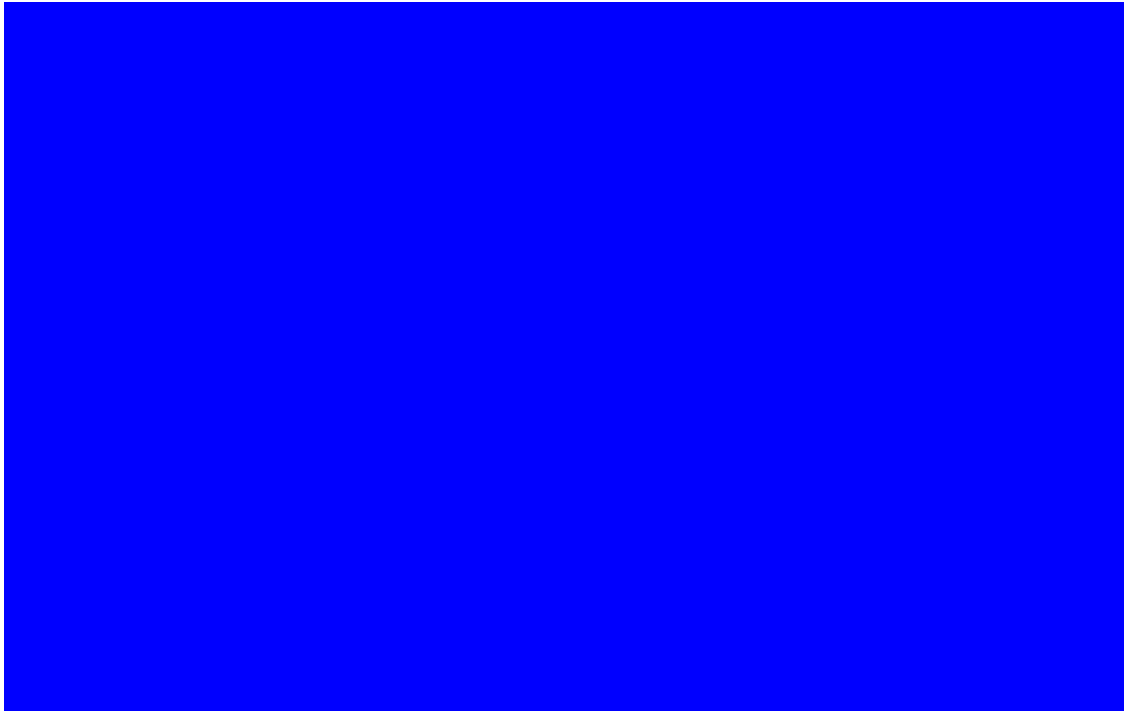
Ф.Зекка. Жизнь и страсти Иисуса Христа. 1905.

ИЛЛ. 5.120-5.121.



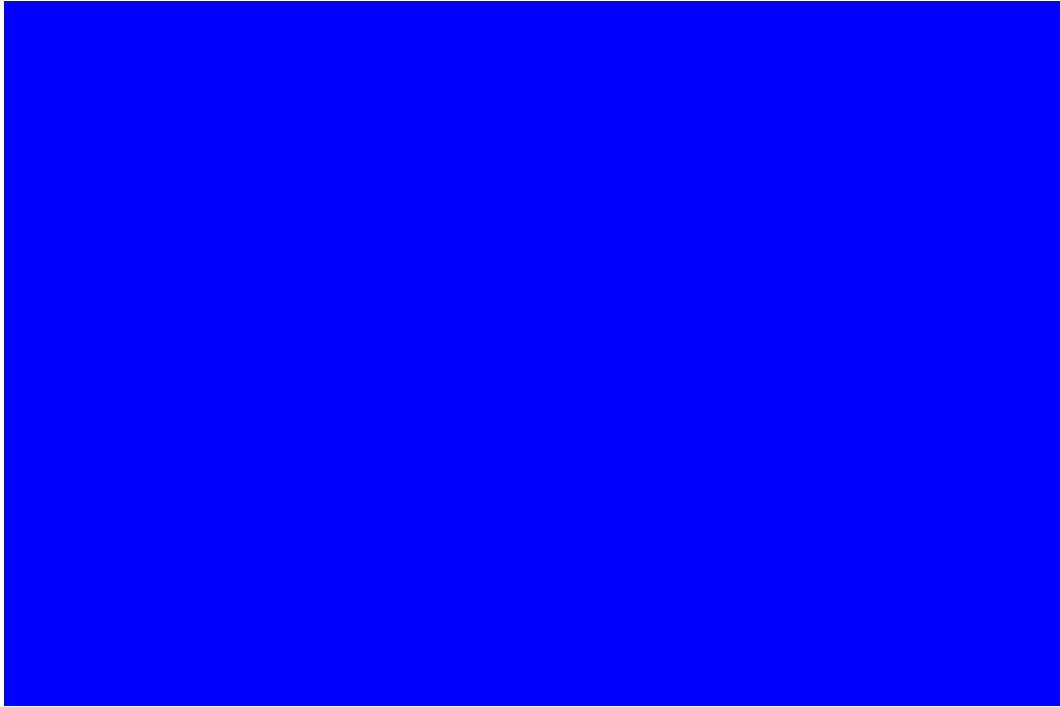
«Nobelissima visione» («Чудесное видение»). Л. Мясин в роли св. Франциска Ассизского. Балетмейстер – Л. Мясин. Композитор – П. Хиндемит, художник – П. Челищев. 1938.

ИЛЛ. 5.122-5.123.



«Laudes Evangelii» («Евангельские гимны»). Балетмейстер – Л. Мясин. Музыка – «Драматические гимны Умбрии», литургическая пьеса XIII в. в обработке В. Букки. Художник – Э. Росси. 1952.

ИЛЛ. 5.124.



“Nunc Dimittis” («Песнь Симеона Богоприима»). Балетмейстер и художник Начо Дуато. Композитор – Арво Пярт. 2011. Михайловский театр. СПб.