

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

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва
2022

Работа выполнена в Федеральном государственном бюджетном научно-исследовательском учреждении «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры Российской Федерации, Сектор искусства Нового и Новейшего времени Отдела изобразительного искусства и архитектуры.

Научный руководитель:

БОБРИНСКАЯ Екатерина Александровна, доктор искусствоведения, заведующая Сектором искусства Нового и Новейшего времени Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Государственный институт искусствознания».

Официальные оппоненты:

ГРАЧЕВА Светлана Михайловна, доктор искусствоведения, профессор, декан факультета теории и истории искусств, профессор кафедры русского искусства Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина».

ПАВЛИНОВ Павел Сергеевич, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой теории и истории искусства Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова при Российской академии художеств».

Ведущая организация: Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Уральский федеральный университет имени первого президента России Б.Н. Ельцина».

Защита состоится «19» мая 2022 года в 16.00 на заседании Диссертационного совета Д 210.004.02 при Государственном институте искусствознания по адресу: 125009, Москва, Козицкий пер., д. 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания по адресу: Москва, Козицкий пер., д. 5 и на сайте института http://sias.ru/upload/iblock/c6b/Dissertatsiya-_1_.pdf

Автореферат разослан «__» _____ 2022 года.

Ученый секретарь Диссертационного совета,
кандидат искусствоведения



А.А.Аронова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Диссертация посвящена произведениям Наталии Гончаровой на религиозные сюжеты, их иконографическим источникам и историко-культурным контекстам.

Актуальность избранной темы. Актуальность изучения религиозных сюжетов в творчестве 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 немного, большая их часть написана зарубежными 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 русское религиозное искусство XX-XXI веков, в том числе на иконопись и оформление храмов.

Актуальность настоящего исследования обусловлена следующими факторами: необходимостью научно-обоснованной интерпретации произведений Гончаровой на религиозные темы, 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 произведений Гончаровой с религиозными мотивами на других художников XX века.

Объектом исследования являются произведения Наталии Гончаровой с религиозными сюжетами в станковой живописи и рисунке, в печатной графике

и книжной иллюстрации, в эскизах к росписям храмов и в театрально-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.

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

Степень научной разработанности темы. В диссертации анализируются высказывания художественных критиков о религиозных композициях Гончаровой в 1900-е –1910-е годы. А. Бенуа, С. Городецкий, А. Ростиславов, отзываясь на композиции художницы, рассуждали о состоянии религиозного искусства современности в целом. Илья Зданевич (под псевдонимом Эли Эганбюри) в 1913 году написал о творчестве Гончаровой первую монографию, в которой особенно подчеркнут религиозный характер искусства художницы и обобщенно перечислены основные источники ее религиозных композиций¹.

Первые научные исследования русского авангарда и творчества Гончаровой появились во второй половине XX века. К. Грей и М. Шамот в своих книгах выделяют религиозные композиции Гончаровой как ее основной вклад в искусство авангарда².

В отечественном искусствознании первое подробное исследование появилось в 1989 году. Н.А. Гурьянова, сравнивая военные графические циклы 1914 года Н. Гончаровой и О. Розановой, прослеживает связь литографий

¹Эганбюри, Эли. (Зданевич И.) Наталия Гончарова. Михаил Ларионов. М.: изд. Ц. Мюнстер, 1913.

²Gray C. The Great Experiment: Russian Art 1863-1932. London, 1962; Chamot M. Goncharova. Stage design and paintings. London, 1979.

Гончаровой в альбоме «Мистические образы войны» с живописью и графикой других авангардистов, особый акцент сделан на близости гравюр художницы народным лубкам и лубочным апокалипсисам³.

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 неопримитивистов⁴.

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 живопись Гончаровой⁵. В сборнике статей 1998 года «Русская живопись. Пробуждение памяти» Д.В. Сарабьянов продолжил мысль Д. Боулта⁶. По мнению автора сборника, проблема соотношения авангардного искусства с христианской традицией остается «одной из самых значительных и животрепещущих»⁷. Эта же тема развивается в статьях Д.В. Сарабьянова и А.Г. Лукановой в каталоге выставки Третьяковской галереи 1999 года «Михаил Ларионов – Наталия Гончарова. Шедевры из парижского наследия»⁸. Ряд дальнейших публикаций Лукановой был посвящен религиозным композициям Гончаровой, итогом этих исследований стал раздел «Религиозные

³Гурьянова Н.А. Военные графические циклы Н. Гончаровой и О. Розановой // Панорама искусств. М.: Советский художник, 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.

⁴Пospelов Г.Г. Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М.: Советский художник. 1990.

⁵Bowl 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.

⁶Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: Искусствознание, 1998.

⁷Сарабьянов Д.В. Указ.соч. С. 297.

⁸Михаил Ларионов–Наталия Гончарова: Шедевры из парижского наследия. Живопись: выставка. М.: ГТГ: RA, 1999.

композиции» в большой биографической монографии «Наталия Гончарова. 1881–1962»⁹.

В серии научных сборников «Искусство авангарда 1910–1920-х годов» целый ряд публикаций затрагивает тему религиозного сознания русских авангардистов, часть из них посвящены конкретным произведениям Гончаровой. Множество исследований на тему театральных работ Гончаровой написаны Е.А. Илюхиной. Важнейшее из них для данной диссертации – «История создания балета «Литургия»¹⁰. В каталог большой выставки «Наталия Гончарова. Годы в России» (ГРМ. 2002) вошло исследование Н.М. Штример, посвященное подготовительным рисункам для литографий альбома «Мистические образы войны»¹¹.

Монография Джейн Шарп «Русский модернизм между Востоком и Западом: Наталия Гончарова и московский авангард, 1905–1914» представляет самое полное исследование проблемы соотношения восточных и западных истоков в авангардном искусстве¹². Религиозные композиции Гончаровой играли в постановке этого вопроса авангардистами определяющую роль. Развитием исследования Джейн Шарп стала масштабная выставка Третьяковской галереи 2013 года «Наталия Гончарова. Между Востоком и Западом»¹³, на которой максимально полно была представлена религиозная тема в творчестве художницы. Исследование С.В. Колузакова подтвердило реальность сведений о заказе Гончаровой церковных росписей в храме св. Троицы в Кугурештах¹⁴, а в 2019 году М. Джорджини опубликовала две ранее неизвестные «иконные»

⁹ Луканова А.Г. Наталия Гончарова. 1881–1962. М.: Искусство XXI век, 2017. С. 116–146.

¹⁰ Илюхина Е.А. История создания балета «Литургия» // Третьяковские чтения 2010–2011. М.: ГТГ, 2011. С. 235–243.

¹¹ Наталия Гончарова: годы в России. Спб.: Palace Editions, 2002. С. 9–18; 227–243.

¹² Sharp J. A. Russian Modernism between East and West. Natalia Goncharova and the Moscow Avant-Gard. Cambridge: Cambridge univ. press, 2006.

¹³ Наталия Гончарова. Между Востоком и Западом. М.: ГТГ, 2013.

¹⁴ Колузаков С.В. Церковь святой Троицы в Кугурештах // Третьяковская галерея. 2014. №1 (42). С. 56–71.

работы Н. Гончаровой 1916 года¹⁵. Единственная работа, в которой отражено влияние творчества Н. Гончаровой на европейское христианское искусство XX века, – диссертация М.С. Токаревой, посвященная творчеству Стенли Спенсера¹⁶.

В исследованиях мирового религиозного искусства XX века работы Наталии Гончаровой не упоминались до начала 2000-х годов. Ее живопись интересует западных исследователей, занимающихся темой взаимодействия иконы и авангардного искусства¹⁷. Д. Андерсон и В. Дайрнес пишут, что Гончарова использовала живописные приемы модернистской французской живописи для того, чтобы потрясти своих соотечественников их собственным традиционным искусством, и именно это потрясение, выбивание из привычной колеи восприятия религиозного искусства особенно ценно в богословском отношении¹⁸.

Среди работ теоретического характера, где в контексте изучения философских и художественных проблем культуры начала XX века рассматриваются в числе многих других произведения Гончаровой, следует выделить следующие: статья В. В. Бычкова «Икона и авангард»¹⁹; сборник статей Е.А. Бобринской «Ранний русский авангард в контексте философской и

¹⁵Джорджини М. Неопубликованные работы Наталии Гончаровой. История открытия // Третьяковская галерея. 2019. №2 (63). С. 134-143.

¹⁶Токарева М.С. Религиозно-философские искания в живописи Великобритании XX века (на материале творчества Стэнли Спенсера): дис. ... канд. искусствовед. 17.00.04. / РАН РФ. М., 2012. С. 139, 140, 146, 175-176.

¹⁷Taroutina M. The Icon and the Square Russian Modernism and the Russo-Byzantine Revival. Philadelphia. Penn State University Press. 2019; Gatrall J. and Greenfield D. Alter Icons: The Russian Icon and Modernity. University Park, Pa: Pennsylvania 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. P. 323–334; Spira A. The Avant-Gard icon. Burlington, Vt.: Lund Humphries and the Ashgate Publishing Company, 2008.

¹⁸Anderson 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). IVP Academic. 2016. P. 208.

¹⁹Бычков В.В. Икона и авангард // КорневиЩе ОБ. Книга неклассической эстетики. М.: ИФРАН, 1998. С. 58-75.

художественной культуры рубежа веков»²⁰; труд О.Ю. Тарасова «Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России»²¹, книгу И.Д. Шевеленко «Модернизм как архаизм»²². Религиозные композиции Гончаровой в этих работах упоминаются в связи с изучением скифской темы у русских футуристов, проблемы взаимодействия иконы, народного лубка и авангарда, а также идеи «изобретенных традиций» Э. Хобсбаума на примере русской культуры начала XX века.

Цели и задачи. Целью диссертационной работы является комплексное исследование всех произведений Наталии Гончаровой на религиозные сюжеты.

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 и уточнить 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.

²⁰Бобринская Е.А. Ранний русский авангард в контексте философской и художественной культуры рубежа веков. М., Гос. ин-т искусствознания, 1999.

²¹Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М.: Прогресс–культура, 1995.

²²Шевеленко И.Д. Модернизм как архаизм. М.: Новое лит. обозрение, 2017.

– 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 галерее²³.

– Письменные источники. 1) Каталоги выставок, журналы и книги начала XX века, манифесты и брошюры, написанные М. Ларионовым и Н. Гончаровой, их соратниками и коллегами. 2) Библиотека М. Ларионова и Н. Гончаровой²⁴. 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.

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.

²³ГТГ. Отдел рукописей. Ф. 180.

²⁴ГТГ. Библиотека. Отдел редкой книги. Фонд М. Ларионова и Н. Гончаровой.

Научная новизна работы. Настоящая диссертация представляет собой первое комплексное исследование всех работ Наталии Гончаровой с религиозными сюжетами.

Впервые проведен подробный иконографический и стилистический анализ каждого из произведений Гончаровой. Определен круг иконографических источников, с которым работала художница. Проведенное исследование уточняет трактовку и интерпретацию произведений на религиозные темы 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 Нередице²⁵, фресок Дионисия в Феррапонтово²⁶, декора храма Иоанна Предтечи в Ярославле²⁷; 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.

²⁵Успенский А.И. Фрески Спаса Нередицы // Записки Московского археологического института. Т. 6. М.: Печатня А. Снегиревой, 1910.

²⁶Георгиевский В.Ф. Фрески Феррапонтова монастыря. М.: Ком. попечительства о рус. иконописи, 1910.

²⁷Первухин 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 конференциях²⁸. 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 и при разработке методических материалов по русскому авангарду и древнерусскому искусству. Данные, полученные в ходе исследования, использованы при написании аннотаций к произведениям для музейного цифрового проекта «Моя Третьяковка»²⁹.

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

²⁸«Третьяковские чтения. 2014»; «Библейские и литургические темы и образы» (Москва, РГГУ, 2015); «Мы все стоим у нового порога» (СПб, СФИ, 2016); «Федорово-Давыдовские чтения. 2016» (Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, 2016); «Третьяковские чтения. 2017»; «Третьяковские чтения. 2018»; «Русская эмиграция. Церковное искусство русского зарубежья» (Москва, ПСТГУ, 2021).

²⁹<https://my.tretyakov.ru/app/>

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** определяются цели и задачи исследования, формулируются стоящие перед автором диссертации проблемы, обосновывается актуальность темы и научная новизна проведенного исследования, представлены основные публикации по теме, описаны использованные источники, разъясняется методология исследования.

Глава 1 «Религиозные композиции. Живопись. 1906–1911 гг.» состоит из шести разделов.

Раздел 1 **«Религиозные сюжеты Н. Гончаровой в связи с открытием древнерусского искусства»**. Особый интерес к русско-византийской древности у Ларионова и Гончаровой связан с задачей соединить принципы новой французской живописи с художественными приемами русских примитивов, под понятие которых в начале XX века подпадали старинные иконы, каменная и деревянная резьба в храмах, литье, изразцы, лицевые рукописи – все то, что продолжало традиции допетровского времени и считалось низовой художественной деятельностью, основанной на копийном повторении однообразных иконографических схем.

Научные труды ведущих исследователей-иконографов второй половины XIX – начала XX века подтверждают, что непонимание художественных достоинств традиционных икон было повсеместным и общепринятым еще в 1910-е годы. Даже самые преданные древнерусскому и византийскому искусству ученые рассматривали древние скульптуры, прикладное искусство вместе с иконописью как проявление «первобытного», «неразвитого» мышления. Однако именно эти «варварские», «неискусные» произведения привлекают Ларионова и Гончарову, которые объявляют их подлинной художественной традицией и актуализируют в своей живописи приемы традиционного искусства. На Всероссийском съезде художников в 1912 году Ларионов и Гончарова вместе с реставраторами нового поколения выступали в защиту художественного достоинства древних фресок и церковной старины.

В обществе отношение к увлечению коллекционеров расчисткой древних икон в конце 1900-х годов было точно такое же, как к дерзновениям неопримитивистов. «Московского энтузиаста [И.С. Остроухова] многие сочли сумасбродом, – писал 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»³⁰. Яркие 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 экспонаты выставок «Бубновый валет» и «Ослиный хвост».

Обращение Гончаровой к религиозным стилизациям приходится на самый горячий период «иконной лихорадки» московских коллекционеров, однако в ее произведениях 1906–1912 годов нет прямых отсылок к древнерусским иконам, они появятся позже. Для Гончаровой московская выставка «Древнерусское искусство» 1913 года, «иконная помпея», по слову А.Бенуа, была таким же художественным потрясением, как и для всего российского общества, она подтверждала правоту поисков и открытий неопримитивистов.

В разделе 2 **«Выставки с религиозными композициями Гончаровой. Художественная критика. Диспуты, манифесты, брошюры»** анализируется процесс постепенного признания религиозных композиций Гончаровой на фоне изменения отношения к древнерусскому искусству. В отзывах критиков постепенно меняется смысл метафоры «византизм» в описаниях новой живописи. «Византийцы» они в смысле огрубления форм, – писал А. Бенуа в 1910 году, – их прельщает изображать человеческое тело в виде каких-то деревянных обрубков и каменных глыб»³¹. В 1912 году о композициях Гончаровой пишут иначе: «Они живы, полны византийского духа и, несмотря на

³⁰Муратов П.П. Русская живопись до середины XVII века: история открытия и исследования. СПб.: ВІВЛІОПОЛІС, 2008. С. 382.

³¹Крусанов А.В. Русский авангард, 1907-1932: исторический обзор. Т. 1. Кн.1. М.: Новое лит. обозрение, 2010. С. 212.

некоторую неуклюжесть, приятны по краскам, радуют»³². Здесь же проанализированы конфликты с цензорами на выставках по поводу религиозных композиций Гончаровой.

В разделе проанализированы теоретические высказывания Гончаровой, Ларионова и художников их круга (С. Боброва, А. Шевченко, И. Зданевича) о традиционном искусстве, его художественных приемах и задачах нового искусства. Основной корпус религиозных композиций Гончаровой был создан за три года – с 1909 по 1911 год. Монументальность циклов 1911 года, их «тяготение к фреске» связаны с новыми программными задачами, которую ставят художники «Ослиного хвоста»: «Наша задача – одухотворение стен ... пуризм идет к фресковой живописи и большим полотнам...»³³. Вторая задача, поставленная Ларионовым и Гончаровой в 1911 году, – ориентация нового искусства на самые архаичные русские источники: «...мы убеждены, что будущее вполне принадлежит русскому пуризму, основы которого в русской архаике»³⁴. В соответствии с поставленными задачами Гончарова работает с образцами старообрядческого искусства, древними изразцами и фотографиями фресок XII века.

Раздел 3 **«Всёчество, принцип свободного копирования и фотография»** посвящен анализу новых принципов живописи. Термин «всёчество» вводится соратниками Ларионова и Гончаровой в 1913 году. По их мнению, это поиски законов самой живописи. На этом пути ненужными становятся сюжетные поиски как не относящиеся к живописи как таковой, ненужным становится культивирование индивидуальной манеры художника, его психологическое, эмоциональное или интеллектуальное самовыражение в картине. В манифестах лучистов и будущников первым пунктом значится «отрицательное отношение к

³²Там же. С. 391.

³³Труды Всероссийского съезда художников. Декабрь 1911 – Январь 1912. Т.1. П. 1914. С. 41-47.

³⁴Там же

восхвалению индивидуальности»³⁵. Их интересуют эпохи, в которых общий принцип искусства заслоняет собою авторскую манеру, поглощает имена художников, а высокое искусство и низкое ремесло неотделимы друг от друга в силу общего доминирующего принципа. Они обращаются к архаике, к Востоку (Византии, Египту, Ассирии, причисляя к Востоку и Древнюю Русь), народным изделиям, к тем культурам, в которых повтор, единообразие, копирование является нормой и приводит к совершенству.

Ларионов настойчиво пропагандирует копирование как художественную практику, которая позволяет откровенно писать картины с картин, переводить язык одного вида искусства в другой, воспринимать фотографию, ремесленное изделие и даже техническую копию как основу для искусства. Свободная копия позволяет вольное обращение с образцом, нет авторитета художника-предшественника, такая копия позволяет домысливать образ.

Картины, созданные методом свободного копирования, помещают изначальный образец в новый контекст современного искусства. Изначальное произведение приобретает иной масштаб, исполняется в иной технике. И в то же время у свободно созданной копии и образца есть единство – единый живописный принцип, усвоенный и переименованный художником.

Работа по фотографии дает еще большую дистанцию по отношению к первоисточнику, еще больше обособляет новое произведение от образца. В черно-белых фотографиях может с особой ясностью проступить композиционная структура изначального произведения, в них есть своя экспрессия и выразительность контрастного сочетания черного и белого тона. Гончарова эту выразительность включает в свою живописную систему.

Раздел 4 «Обращение авангардных художников к искусству старообрядцев и русских религиозных сект». В библиотеке Ларионова и Гончаровой нет книг по истории религии и богословию, однако в ней собрано

³⁵Ковалев А.Е. Михаил Ларионов в России. 1881–1915. М.: КомпьютерПресс, 2005. С. 357.

двадцать пять изданий, посвященных старообрядчеству и истории русских сект. У художников был особый интерес к старообрядческой теме.

Лубки, которые собирал Ларионов на пару с Кандинским, были печатные и рисованные. Разница между ними была не только в технике исполнения. Печатные народные картинки подвергались цензурному надзору, религиозные образы в них определялись по большей части западноевропейскими гравюрами. Старинные рисованные лубки были редкостью, как и лицевые апокалипсисы. Они были в основном старообрядческим «потаенным» искусством, однако через торговцев-офеней все-таки оказывались в коллекциях и на рынках.

Лубки и литые складни представляли наиболее архаичный вариант народного искусства. Коллекция меднолитых складней, которую собрала Гончарова в Москве, могла состоять исключительно из старообрядческих образцов. НеопрIMITивизм Ларионова и Гончаровой приходится на самый пик «золотого века» русского старообрядчества (1905–1917).

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 и старообрядчестве. В конце 1900-х и в первые годы 1910-х простонародные крестьянские образы благочестия и древние иконы воспринимались в обществе как единая целостная культура, чудом донесенная до современности охранителями-староверами.

Сразу после знаменитой иконной выставки 1913 года исследователи поместили лучшие образцы древней иконописи в разряд высокого, аристократического искусства. 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, они искали истоки целостного творчества в искусстве старообрядцев.

В разделе 5 **«Религиозные композиции и их иконографические источники»** представлены итоги работы с изобразительным материалом: живописными религиозными композициями Гончаровой 1906–1911 годов и их иконографическими источниками.

Проведен иконографический и стилистический анализ каждой из религиозных композиций Гончаровой. Выявление иконографических образцов основано на визуальных наблюдениях, а также на исследованиях письменных источников.

Как правило, иконографическим образцом для ее работ служат произведения маленького размера: лубок, литой складень, фотография фрески, лицевая миниатюра. На основе этих небольших образцов создаются образы монументального характера. Композиции превращаются в подобие фресковых ансамблей, их колористические решения базируются на иконографических источниках и усилены современными живописными приемами.

Художественная система Гончаровой представляет собою соединение разных иконографических образцов и их стилистических приемов в одном произведении, в живопись переносятся особенности прикладных техник, используется выразительность черно-белых фотографий фресок. В каждой работе она добивается художественной цельности произведения.

Раздел 6 **«Свободно трактованная традиционность»**. Особый интерес Гончаровой к традиционному религиозному искусству связан с обилием форм и техник при определенности и ясности образа, заданного в иконографии. Иконография открывает Гончаровой уникальный принцип канона, его универсальность: одна и та же композиция может разворачиваться 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. Однако во всем этом многообразии она намеренно

избирает вещи, отвечающие народному и провинциальному вкусу, что идеально соответствует программе неопрIMITивистов.

«Свободно трактованная традиционность» по Гончаровой подразумевает возможность иконографических смешений, она избегает конкретной символики в деталях, не претендует на сложное богословствование и на церковное предназначение своих композиций. А с другой стороны, свобода вкупе с серьезностью решения художественных задач дают убедительный мощный посыл не только авангардному формотворчеству, но и церковному искусству XX века. Вот почему А. Бенуа в 1914 году будет писать о том, что живопись Гончаровой «заставляет мечтать о целых соборах»³⁶.

Глава 2 «Графика. Библейские эскизы. Новые русские лубки. Иллюстрации к Апокалипсису и Евангелию. 1909–1920-е годы» состоит из трех разделов.

Раздел 1 «Подготовительные эскизы к религиозным композициям. Библейские эскизы. 1909–1911». Подготовительных рисунков для религиозных композиций 1909–1911 годов сохранилось всего шесть. В некоторых набросках виден иконографический поиск художницы, например, в рисунке к картине «Троица» (1910) она пытается соединить все известные иконографические варианты: «Троицу Ветхозаветную», «Отечество», эфиопские изображения Троицы.

Библейские эскизы – самые загадочные среди графических работ Гончаровой. Они относятся к тем рисункам, которые Илья Зданевич в каталоге работ Наталии Гончаровой обозначает «эскизами для росписи церкви» и «иллюстрациями к Евангелию»³⁷. Композиционное решение этих листов позволяет считать их иконографическими источниками старообрядческие лубки, а также ксилографии Библии Василия Кореня и народные картины на

³⁶Крусанов А.В. Указ. соч. Т.1. Кн. 2. С. 41.

³⁷Эганбюри, Эли. Указ. соч. С. 22.

библейские сюжеты. Сохранившиеся рисунки не складываются в последовательный сюжетный цикл и неоднородны стилистически.

Раздел 2 **«Новые русские лубки. 1912–1913»**. Лубки «Св. Варвара Великомученица», «Св. мученики Фрол и Лавр» были написаны художницей при подготовке к выставке лубков в феврале 1913 года, организованной Ларионовым. Они подтверждали найденный неопримитивистами синтез современности и традиции.

Особенностью этих лубков является их программный характер, авторский подход к выбору эпизодов жития, к распределению сюжетов на листе и к декоративному оформлению всего листа. Как показало исследование, реальным прототипом гончаровских лубков были гравированные листы с иллюстрациями к акафистам святым, широко распространенные в России в начале XX века. Гончарова переиначивает эти изображения, сочиняет свою собственную композиционную схему, вводит нарочитый примитивизм, плоскостность, линейную орнаментальность, красочность и яркость, завораживающую выразительность, подсмотренные в старообрядческих и восточных лубках.

Раздел 3 **«Эскизы к оформлению Апокалипсиса. Символы евангелистов – эскизы иллюстраций к Евангелию(?). Начало 1920-х гг.»**. В 1921 году Гончарова вела в Париже переговоры об издании иллюстрированного Апокалипсиса. Проект не был осуществлен.

В набросках к Апокалипсису Гончарова пробует совмещать разные стили: то буквы и изображения геометризированы и динамичны; то возникают свободные зарисовки внутри и на полях текста; то древнерусские орнаменты соединяются с цитатами из прежних произведений художницы.

Рисунки с символами евангелистов похожи на заставки евангельских книг. Они нарисованы с силой и жесткой фактурной проработкой. Если они на что-нибудь и похожи, то более всего на меднолитые складни или керамику, особенно это чувствуется в «просверленных» темных зрачках глаз льва и тельца.

Сохранившиеся эскизы дают представление о тщательности подхода Гончаровой, которая была готова, подобно средневековым мастерам, иллюстрировать библейский текст строка за строкой. Издание могло быть первым из целого ряда подобных проектов, осуществленных художниками-новаторами XX века: например, это офорты Марка Шагала к Ветхому Завету (1930-е–1956); литографические иллюстрации к Апокалипсису Макса Бекмана (1941); издание Библии с акварелями Сальвадора Дали (1967). Эскизы Гончаровой остаются лишь намеком на то, как опыт неопримитивистской живописи мог быть переработан в иллюстрациях к текстам Священного Писания. Не случайно наиболее близким аналогом гончаровским иллюстрациям к Апокалипсису являются ксилографии В. Фаворского к библейской книге «Руфь», изданные в Москве в 1925 году³⁸. Гравюры Фаворского основаны на подобном искусству Гончаровой синтезе национальных традиций с открытиями авангарда.

Глава 3 «Альбом литографий «Мистические образы войны». 1914». Круг образцов, с которыми работала Гончарова в этом альбоме, значительно расширен по сравнению с композициями начала 1910-х годов. При изучении письменных источников определены реалии первых месяцев Первой мировой войны, на которые указывает Гончарова в своих гравюрах.

В литографиях «Мистические образы войны» в полной мере проявились символистские истоки живописи Гончаровой, реализовалась волновавшая ее тема России на перепутье между Востоком и Западом, тема причастности народному мышлению и творчеству. Мощная экспрессивная сила ее образов соединяется в гравюрах с мольбой о небесном заступничестве за живых, идущих на фронт, и за павших. Сочетание лубочности и авангардной экспрессивной выразительности, графического аскетизма и светоносных всполохов белых пятен из черной глубокой тьмы, единство традиционных образов,

³⁸Руфь. М.: Изд. М.и И. Сабашниковых. 1925.

символических и остро современных, реальных, – все это превращает небольшой альбом в одно из важнейших изобразительных высказываний русского художника о начале Первой мировой войны.

Первенство художественного высказывания позволило альбому Гончаровой влиться в поток массовых акций и произведений «для народа» патриотического, религиозного, сатирического и назидательного характера, заполонивших осенью–зимой 1914 года общественную жизнь российских городов. Пребывание на фронте М. Ларионова, его тяжелая контузия, страшные вести о погибших, о бомбардировках европейских городов, и в то же время успехи России на фронте в начале войны способствовали трагическому и эпическому восприятию реальности. Это воспроизведение на языке искусства народной реакции на войну было последним явлением гончаровского неопрIMITИВИЗМА в России.

Первая мировая война предельно обострила апокалиптические предчувствия, страхи и надежды, характерные в целом для культуры начала XX столетия. Многие исследователи писали о том, что альбом наполнен апокалиптическими образами, но еще не было сказано, что композиционная структура альбома точно повторяет композиционную архитектуру книги Откровения Иоанна Богослова. Это один из важных выводов исследования.

Названия и последовательность разделов в этой главе передают структуру альбома: 1 – **«Введение. История создания альбома»**; 2 – **«Общая композиция»** – первая литография на обложке и главные акцентные листы; 3 – **«Военная диспозиция»** – первые пять листов; 4 – **«Небесные видения»** – центральные шесть листов; 5 – **«Образы смерти. Надежды на воскресение и победу»** – последние три листа; и 6 – **«Заключение»**. Многие образы сопоставлены с конкретными стихами Апокалипсиса. Сложное композиционное устройство альбома, 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, или поменять его – все это прямые заимствования из культуры бытования печатных картинок.

В существующих исследованиях альбом «Мистические образы войны» рассмотрен в контексте родственного Гончаровой авангардного искусства. Задача главы – увидеть этот авангардный альбом на фоне его иконографических источников, которые Гончарова даже не искала – они были повсюду: плакаты на стенах и стендах, лубочные открытки в магазинах, рисунки в сиюминутных агитброшюрах, фотографии в газетах и журналах, афиши и буклеты на многочисленных благотворительных вечерах. Самые яркие примеры использования таких источников в листах «Дева на звере» и «Конь блед».

Второй пласт иконографических источников – древнерусские иконы. Недавние открытия древнерусской иконописи, все многообразие и красота древнерусского искусства воспринимались в это время в свете катастрофы современности. Не случайно знаменитая публичная лекция «Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи» была прочитана князем Е.Н. Трубецким в военные годы. Редкое изображение святого Георгия, оборачивающегося назад, чтобы поразить змея, подсмотрено художницей на иконе XV века из собрания И.С. Остроухова, а Пересвет и Ослябя на ее гравюре шествуют на конях подобно князьям-братьям на знаменитой иконе «Борис и Глеб» из Успенского собора Московского Кремля, расчищенной как раз в 1913–1914 годах.

Третий важнейший иконографический источник альбома – собственные религиозные композиции Гончаровой и ларионовские смеховые солдатские серии, которые переиначиваются в эпическое напряженное повествование. Недавний успех декораций Гончаровой к «Золотому петушку» в Париже вошел в альбом в виде «Французского петуха», стоящего на жерле пушки и громко возвещающего о надвигающейся опасности.

Важно также отметить «литературную» составляющую альбома, помимо текста Апокалипсиса. Многие образы и сюжетные элементы литографий взяты из информационных сообщений и фактов военного времени – например, тройственное согласие – Антанта, с которого начинается Гончарова альбом («Белый орел», «Английский лев», «Французский петух»); или сообщения о боях в воздухе, которые в начале войны велись практически вручную: авиаторы обстреливали друг друга из пистолетов, бросали в противника камни, гранаты, вручную сбрасывали бомбы, что отразилось в листах «Ангелы и аэропланы», «Град обреченный». Гончарова визуально воспроизводит звучащие в храмах богослужебные тексты, например, возглас ектеньи «о христоролюбивом воинстве» (лист «Христоролюбивое воинство») или стихи книги пророка Иезекииля о поле с костями мертвых, которые звучат на вечерне в преддверии Пасхи (лист «Братская могила»).

Важная часть этой главы – исследование восьмого листа «Видение». На литографии изображены современные конные воины, которые, держа у груди фуражки, как на молебне, предстоят перед неожиданным видением Богоматери с Младенцем в небесах. Несомненно, и в этой литографии прочитывается образ из книги Откровение Иоанна Богослова, великое знамение – «жена, облеченная в солнце», родившая Младенца. Однако современники хорошо понимали, о чем рассказывает Гончарова. В сентябре 1914 года в печати появилось много сообщений о том, что в ночь накануне сражения под городком Августов³⁹ солдаты увидели в небе Богородицу с Младенцем. Уже в ноябре в журнале «Нива» появилось первое иконное изображение видения. Наброски к литографиям говорят о том, что Гончарова хорошо знала это журнальное изображение.

Видение на литографии изображено в иконографии Казанской иконы, перед которой был оглашен императорский манифест о вступлении России в

³⁹Город Августов Сувалковской губернии. Варшавско–Ивангородская операция 15. 09-26.10.1914.

войну. Казанская икона была особо почитаема на Руси с XVII века как защитница от вторжения иноземцев. Гончарова привносит в свой образ остро современный элемент: мафорий Богородицы на гравюре напоминает белую головную косынку сестер милосердия. Литография «Видение» была создана до формирования общепринятого церковного образа, Гончарова создала в альбоме оригинальный авторский вариант иконографии Богоматери «Августовская», точнее отвечающий реалиям 1914 года, чем образ, зафиксированный позже в каноне. Это небольшое открытие было сделано в ходе исследования.

Глава 4 «Храмовые росписи. Эскизы. Несостоявшиеся проекты. 1915–1960-е годы» состоит из пяти разделов.

Раздел 1 **«Храм Троицы в Кугурештах. 1915»**. История заказа Гончаровой росписей храма в Кугурештах и причины, побудившие Щусева обратиться к авангардной художнице, подробно исследованы С.В. Колузаковым⁴⁰.

От всего замысла несостоявшихся росписей сохранилось четыре эскиза. В диссертации выдвинута гипотеза, что одним из основных иконографических и стилистических источников Гончаровой в этих эскизах были фотографии фресок Дионисия Ферапонтова монастыря в альбоме В.Т. Георгиевского 1911 года, а также сделано предположение, что на рисунке с неизвестным святым изображен св. Александр Невский. Это самые важные выводы в этом разделе.

Росписи храма и продолжение работы с религиозной темой очень интересовали Наталию Гончарову. Выработанный авангардистами принцип «свободно трактованной традиционности» должен был работать и в церковных стенах. На основе своей сложившейся художественной системы Гончарова была готова искать новой выразительности в фресках.

⁴⁰Колузаков С.В. Указ.соч.

В разделе 2 «**Храмовое зодчество и проблемы декора храмов в России. Примеры храмовых росписей, близкие эскизам Н. Гончаровой. 1900-1917**» три части. В **первой части** дан подробный анализ рассуждений А.Н. Бенуа о современном церковном искусстве в его книге «История русской живописи» 1902 года, выстроенной в полемике с академизмом в живописи. Он утопически жаждет в росписях церковных стен свободы и новизны, равных библейским эскизам А.А. Иванова, в которых ему видится будущее идеальное воплощение соборной фрески, и связывал свои надежды на возрождение монументального искусства с творчеством Врубеля. В 1913 году будет высказывать мечты о соборах, расписанных Гончаровой.

Во **второй части** в связи с творчеством Гончаровой проанализированы новые тенденции в храмовых росписях России начала XX века. Разнонаправленность архитектурной мысли, многослойность, свободное обращение со стилями и образцами прошлых эпох является одной из главных характеристик церковного строительства и росписей этого времени.

В этой части проанализирован ряд храмов 1900–1917 годов, внутренний декор которых носит экспериментальный характер и близок произведениям Гончаровой. Поиски А.В. Щусева в церковных росписях близки живописным поискам Гончаровой в ее религиозных композициях.

В **третьей части** проанализированы документы Поместного собора Православной Российской Церкви 1917–1918 гг., касающиеся развития церковного искусства. Самый обстоятельный доклад представил В.М. Васнецов, считающий странным стремление некоторых художников-иконописцев прямо копировать «невежественную» древнюю живопись без внесения поправок соответственно «истинной и художественной красоте» академического искусства. Но более всего он негодовал на опыты религиозной живописи авангардистов, в докладе прямо говорится о недопустимости их «проникновения» в храмы. Так как не сохранились протоколы заседаний, неизвестно, были ли прения после доклада Васнецова, но Щусев, тоже участник

Собора, не боялся подобных высказываний, а то, что казалось наивностью и невежеством Васнецову в древней живописи, стало достоянием XX века.

Раздел 3 «Гончарова во Франции. Размышления об иконе. Эскизы к росписям часовни. 1920-е–1962». В биографии Гончаровой периода эмиграции есть два загадочных эпизода, которые воссоздаются, по отрывочным сведениям, в документах и воспоминаниях о художнице. Первый эпизод относится к 1929 году, когда Гончарова работала над обложкой для издания «Русские иконы», для какого именно – неясно. В диссертационном исследовании сделано предположение, что этим изданием мог быть сборник статей Н.П. Кондакова «Русская икона» в 4-х томах, издававшийся в это время в Праге (1928–1933), члены пражского семинариума тесно сотрудничали с русскими учеными и художниками в Париже. Все четыре тома сборника изданы без рисунка на обложках.

Второй эпизод касается воспоминаний друзей и учеников Гончаровой о частном заказе художнице на росписи часовни в конце 1950-х или начале 1960-х годов. Заказчиком был Л. Бенатов, художник и друг Ларионова и Гончаровой. В диссертации выдвинута гипотеза, что к этому заказу относятся восемь поздних эскизов. На четырех эскизах изображены по два ангела, они парят в воздухе и держат в пеленах орудия страстей Христовых. На четырех других – символы евангелистов. Стиль их отличается от религиозных композиций Гончаровой 1910-х годов, он ближе к позднему стилю ее живописи (1930-е и позднее), к тем работам, где чувствуется увлеченность Гончаровой ренессансными фресками и проступают черты модерна. Основной вывод, сделанный на основе сравнительного анализа, следующий: образцами художественных решений Гончаровой для росписи часовни могло служить оформление знаменитого парижского храма на Монмартре Сакре-Кёр, украшенного по эскизам Л.О. Меерсона в 1912–1922 году, особенно скульптурные изображения ангелов. Все в эскизах Гончаровой близко стилистически и иконографически этим барельефам, хоть и не повторяет их буквально.

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 в росписях с авангардными примитивистскими формами было уже неактуально, однако была глубокая личная потребность в монументальной религиозной живописи и опыт общения с католическим искусством Франции.

Раздел 4 «**Церковное искусство русской эмиграции в связи с религиозными композициями Н. Гончаровой**» посвящен трем художникам-иконописцам русской эмиграции в Париже, творчество и судьбы которых связаны с искусством Наталии Гончаровой.

Монахиня Мария (Скобцова) в юности участвовала в авангардистских выставках вместе с Гончаровой. Самая значительная ее работа – вышитое наверху Царских врат с изображением «Тайной вечери» (кон. 1930-х). Благодаря проведенному исследованию удалось точно определить иконографический и стилистический образец, которым пользовалась мать Мария. Это фотографии фресок, на которые ориентировалась Гончарова при создании своего полиптиха «Евангелисты» в 1911 году. Мать Мария не только переносит в вышивку стилистику древних изображений; она, следуя принципам Гончаровой, свободно и продуманно перемешивает композиции фресок XII века и создает собственный оригинальный целостный образ.

Инокния Иоанна (Рейтлингер) подошла к иконе как к области, открытой для поисков, но обязательно внутри церковного опыта. Общение с философом-священником Сергием Булгаковым и матерью Марией во многом определило ее взгляд на церковное искусство. Она формулирует понятия «свободное творчество» и «иконная живопись»⁴¹, отрицая подражательное копирование. В диссертации подробно рассказывается о ее фресках в храме св. Иоанна Воина в Медоне (нач. 1930-х годов).

⁴¹Ю.Н. Рейтлингер (сестра Иоанна) и о. Сергей Булгаков. Диалог художника и богослова. Дневники. записные книжки. Письма. М.: Никея, 2011. С. 42-43.

Инок Григорий (Круг). В воспоминаниях об этом самом известном иконописце русской эмиграции всегда рассказывается о его дружбе с Ларионовым и Гончаровой. Он до конца жизни называл их своими учителями, особенно Михаила Ларионова, хотя уроки живописи брал у Наталии Гончаровой и был ее любимым учеником. Сияние открытого цвета, светоносность, сила и энергия их живописи 1910-х годов воспитывали глаз не меньше, чем учеба у иконописцев. Ассисты на иконах и фресках Григория (Круга) положены пучками, отдельными штрихами, в свободном живом ритме. Эти ассисты происходят, в том числе, и от наблюдений над лучистскими полотнами Ларионова и Гончаровой, которые иконописец называл поисками «реалистического преображения»⁴².

Последний раздел 5 главы **«Церковное искусство католической Франции перед Вторым Ватиканским собором. 1930–1950-е годы. Новое понимание декора храмов»** посвящен краткому обзору католических храмов Франции первой половины – середины XX века, в декоре которых принимали участие самые знаменитые художники-новаторы. Многих из этих художников Наталия Гончарова хорошо знала, соревновалась с ними в своей ранней живописи и общалась, живя в Париже. В разделе идет речь об экспериментальных храмах, построенных по инициативе доминиканского монаха-ученого Мари-Алена Кутюрье и предвещавших идеи, провозглашенные на Втором Ватиканском Соборе (1962–1965): открытость современности и диалогу между разделенными светской и религиозной культурами.

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

⁴²Инок Григорий (Круг). Пророк нетварной красоты. Париж: Корсунская епархия, 2019. С. 62.

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.

Глава 5 «Балет «Литургия». Эскизы костюмов и декораций. 1915» состоит из пяти разделов. Раздел 1 **«Эскизы Гончаровой. 1915. Пошуары. 1927»**. Графические эскизы костюмов изображают апостолов, ангелов, священников, воинов, пастухов, херувимов, Христа и Богоматерь. Техника пошуара использована Гончаровой для тиражирования первоначальных эскизов. Проект, не состоявшийся на сцене, был представлен зрителям в альбомном варианте 1927 года.

Раздел 2 **«История и особенности создания балета. Либретто и музыка»**. История создания балета «Литургия» подробно исследована Е.А. Илюхиной и Е.Я. Суриц⁴³. Гончарова, Ларионов, Мясин и Дягилев в этой постановке неожиданно оказались соавторами: одновременно со своими узко профессиональными задачами они вместе сочиняли содержание балета, обсуждали звуковое сопровождение, обменивались художественными и хореографическими идеями. Эта «соборность» создания балета, новизна и необычность замысла произвели на всех участников такое сильное впечатление, что они не могли забыть нереализованный проект и позже вновь пытались осуществить балет «Литургия».

Раздел 3 **«Хореографические и художественные идеи. Музейные диалоги»**. Хореографию балета Мясин выстраивал на основе своих впечатлений от первого путешествия по Италии с Дягилевым. Мясин подчеркивает в воспоминаниях, что больше тяготел к живописи проторенессанса, с волнением описывает, что эти полотна и росписи напомнили ему первое детское религиозное переживание среди фресок и икон храма Саввино–Сторожевского

⁴³Илюхина Е.А. Указ. соч. С.235-243.

Суриц Е.Я. Артист и балетмейстер Леонид Мясин. Пермь: Книжный мир. 2012.

монастыря под Звенигородом, уделяет много страниц описаниям своих поисков византийского начала в композициях и иконографии. В Равенне его больше всего поражают византийские мозаики базилики Сант Аполлинаре Нуово VI века, композиции которых и пластическую выразительность он будет переносить в хореографию.

В музейных диалогах Дягилева и Мясина рождается идея балета на иконные темы. Эти воспоминания очень важны для диссертационного исследования: основой эскизов Гончаровой были не только ее собственные идеи и опыт, во многом иконографические источники балета были определены предпочтениями Мясина.

Для Дягилева интерес Мясина к иконной живописи был тоже важен. Идея поставить литургический балет связана с громким успехом только что прошедшей в Москве выставки «Древнерусское искусство» (1913). П.П. Муратов рассказывает, как Дягилев осматривал знаменитую иконную коллекцию Остроухова: «Помню восторженного Дягилева, тут же заявившего о намерении перенести в хореографию тот или иной понравившийся ему в иконе ритм или жест...»⁴⁴. Балет не предполагал ретроспективную стилизацию; наоборот, «Литургия», по мысли Дягилева, должна была стать современным футуристическим зрелищем.

С вхождением в проект Наталии Гончаровой сценография превратилась в синтез современных футуристических форм с русско-византийской архаикой. Ее умение использовать в качестве своих источников образцы разного времени, переиначивать их и обобщать, превращая в остро современный образ, – все это как нельзя лучше подходило к дягилевской идее «Литургии».

Раздел 4 «Эскизы Наталии Гончаровой и их иконографические источники». Самый интересный источник для Гончаровой – фотографии мозаик Сант Аполлинаре Нуово, отсюда появляется идея единого ритма шагов

⁴⁴Муратов П.П. Указ. соч. С. 372.

танцовщиков и образ шествия. Заостренные графические очертания складок и экзотические узоры на одеяниях, многослойность драпировок, которая превращается в сложную комбинацию геометрических фигур, – также из Равенны. Мозаичные фризы равеннской базилики со множеством евангельских композиций и шествиями святых как будто сами предлагали построение хореографических миниатюр.

Еще один важнейший источник эскизов Гончаровой – экспонаты и каталог выставки «Древнерусское искусство» 1913 года. Никто из исследователей не рассматривал священнические облачения и ткани XV–XVII веков, представленные на московской выставке, в качестве источника эскизов Гончаровой к балету «Литургия», меж тем это сравнение, на мой взгляд, одно из самых важных. Фелони с жестким верхом и массивной орнаментальной вышивкой, дополняющие их набедренники, палицы, епитрахили четких геометрических форм, сшитые из ярких, контрастных по цвету и фактуре тканей – эти древние облачения сами по себе могли производить впечатление авангардных конструкций.

Стиль эскизов к «Литургии» отличается от прежних композиций Гончаровой. Лапидарные и в то же время очень сложные формы задрапированных фигур, активное движение и монументальность, сдвиги геометрических напластованных друг на друга фрагментов, обозначающих объем, – здесь начинает вырисовываться тот характер изображения, который станет особенностью живописи Гончаровой в 1920-е годы и проявит себя наиболее ярко в панно для особняка Сергея Кусевицкого и в знаменитых «Испанках».

Эскиз декорации изображает русский храм с высоким иконостасом. Боковины декорации – образ древнерусского города с характерными московскими элементами. В работе над эскизом применен типичный гончаровский прием – сочетание разных источников: фрески XVII века Москвы и Ярославля, икона «Покров Богоматери» XV века из коллекции Остроухова,

иконные образы Джотто с нимбами на затылках фигур, «Евангелисты» из ее прежних работ, фрески Дионисия. В диссертации приведены примеры древних икон московских храмов очень больших размеров, которые могли послужить источниками огромных иконных образов Богоматери и Христа в декорации Гончаровой.

Раздел 5 «Балет «Литургия» в контексте возрождения жанра средневековой мистерии в России и Европе в начале – первой половине XX века. Основой для культурно-исторической реконструкции послужил черновик письма Михаила Ларионова по поводу возможной постановки балета «Литургия». Доказывая допустимость изображения евангельских сюжетов, Христа и Богоматери актерами на сцене, Ларионов напоминает адресату о «средневековых мистериях, восстановленных в наше время»⁴⁵.

Действительно, в начале XX века оживают самые разнообразные формы религиозных драм и мистерий. В диссертации исследуются упомянутые Ларионовым драма «Царь Иудейский» (1914), религиозные действия Древней Руси и реконструкция «Пещного действия» под эгидой Московского Археологического института (1909–1913).

Многие русские деятели искусства этого времени специально приезжали в европейские города посмотреть традиционные религиозные мистерии. Самая известная из них, «Страсти Христовы», исполнялась силами жителей баварского местечка Обераммергау начиная с XVI века. В Испании, где в 1916 году труппа Дягилева продолжала репетиции «Литургии», религиозные драмы разыгрывались в каталонских соборах.

В диссертации анализируются театральные постановки начала XX века, близкие идее «Литургии»: теоретические труды и проект «Старинный театр» Н. Евреинова, мистические драмы В. Мейерхольда, балет-мистерия «Мученичество св. Себастьяна» Иды Рубинштейн.

⁴⁵Парижское наследие в Третьяковской галерее: графика, театр, книга, воспоминания / М. Ларионов, Н. Гончарова. М.: ГТГ, 1999. С.116.

С 1897 года с появлением кинематографа в Европе одна за другой выпускаются кинокартины, «иллюстрирующие» Евангелие. Популярность этих фильмов в России была такова, что в 1912 году возникают оживленные дебаты в духовных кругах Москвы об использовании кинематографа в церкви.

В кругу литераторов по-разному интерпретируемые слова «мистерия», «литургия», «экстаз», «алтарь», «священный», «соборность» звучали постоянно и во многом определяли общую атмосферу искусства первых десятилетий XX века. В этом контексте описание Дягилевым будущего балета как «зрелища святого, экстатической обедни», как и само название «Литургия», вписываются в общепринятое словоупотребление эпохи.

В разделе исследовано совершенно новое культурное явление XX века – хореографические интерпретации Евангелия. Идею показать евангельские сцены в балете довел до воплощения балетмейстер Л. Мясин. Он привлек к обсуждению постановок католического писателя Франсуа Мориака, и тот, признаваясь в своих сомнениях и смущении «нереальностью и кощунственностью» задуманных балетов, написал после просмотра восхищенный отзыв о танце, «способном выразить самое прекрасное и сокровенное в этом мире»⁴⁶. Самая известная балетная постановка Л. Мясина – «*Laudes Evangelii*» 1952 года, в которой хореограф использовал многие художественные решения балета «Литургия» 1915 года. Балет был представлен во многих странах, неизменно исполнялся в интерьерах храмов и достиг статуса современной мистерии «Страсти Господни». Вслед за Мясиним ставят свои произведения на евангельские темы ведущие балетмейстеры XX-XXI веков.

Балет-мистерия «Литургия» создавался в эпоху необычайного духовного напряжения в культуре и истории России и Европы. Внутренний потенциал этого неосуществленного проекта был огромен.

⁴⁶Мясин Л.Ф. Моя жизнь в балете. М.: Артист, режиссер, театр, 1997. С.200.

В **Заключении диссертации** подводятся итоги проделанной работы, даются обобщения по итогам исследований, представленных в каждой главе и делается итоговый вывод.

В диссертации представлены итоги формально-стилистического и иконографического анализа 33 живописных произведений 1906–1911 годов, 6 набросков к живописным композициям (1909–1911); 17 рисунков на библейские темы (1909–1911); 3 лубков (1912–1913), 15 литографий альбома «Мистические образы войны» (1914); 8 эскизов для иллюстрации Апокалипсиса и Евангелия (1920-е); 4 эскизов для росписей храма Троицы в Кугурештах (1915), множества эскизов и пошуаров к костюмам и декорациям балета «Литургия» (1915); 8 эскизов к росписям часовни (кон. 1950-х–нач. 1960-х). Результаты иконографического исследования этих произведений впервые вводятся в научную литературу. Проведено исследование письменных источников, которое помогло в поиске иконографических образцов, в осмыслении художественной системы и теоретических идей Наталии Гончаровой, в воссоздании культурного контекста, в котором эти произведения были созданы.

Комплексное изучение религиозных сюжетов в творчестве Н. Гончаровой позволяет сделать следующие выводы:

Все произведения Гончаровой с религиозными сюжетами созданы на основе работы с иконографическими образцами. Разнообразие и разноплановость иконографических источников, которые использовала Гончарова, – важное свойство ее творчества.

Искусство старообрядцев является одной из важнейших составляющих искусства Наталии Гончаровой.

Важную роль в качестве источников для Гончаровой играют фотографии фресок и мозаик древних храмов. Обращение к фотографиям позволяет достичь внеисторичности взгляда художника, дает возможность отстранения от подлинника. Выразительные эффекты фотографий 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, соотносится с новейшими способами и приемами, перекраивается, «чтобы не было шва», и создается целостное художественное произведение монументального характера. Важно подчеркнуть, что художественная система Наталии Гончаровой периода неопримитивизма наиболее полно проявила себя в религиозных композициях.

Впервые в диссертации религиозные композиции Гончаровой сопоставлены и связаны с новыми тенденциями в русском церковном искусстве 1900–1917 годов и в иконописи художников русской эмиграции, анализируются эскизы Гончаровой к храмовым росписям. Творчество Гончаровой сыграло особую роль в формировании тех иконописцев русской эмиграции первой половины XX века, которые разрабатывали в церковном искусстве понятия «свободное творчество» и «иконная живопись».

Впервые в диссертации описан культурный контекст, в котором рождается идея балета «Литургия». Художественные идеи балета стали основой совершенно нового явления в культуре – хореографических интерпретаций евангельских сюжетов.

Наталия Гончарова хорошо известна 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 искусство не замкнуто в своей эпохе, до сих пор актуально и открывает новые перспективы в поисках синтеза традиции и современности.

Собранные в диссертации материалы и результаты исследования актуальны в системном изучении русского авангарда, для которого чрезвычайно важно исследование религиозного искусства русских авангардистов. Не менее важно включение произведений на религиозные сюжеты Гончаровой и других авангардных художников в исследования, посвященные истории религиозного

искусства XX–XXI веков, которые только-только начинают появляться в отечественном искусствознании. Итоги исследования важны и актуальны для дальнейшего изучения творчества Наталии Гончаровой.

Основные положения диссертационного исследования отражены в перечисленных ниже публикациях

Статьи по теме диссертации, опубликованные в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ:

1. Серова Г.Ю. Балет «Литургия» Наталии Гончаровой. Иконографические источники и культурные контексты // Искусствознание. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 2019. – № 4. – С. 182–213.
2. Серова Г.Ю. Альбом литографий «Мистические образы войны» Наталии Гончаровой. Культурные контексты и иконографические источники // Художественная культура. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 2020. – № 4. – С. 236–263.
3. Серова Г.Ю. Наталия Гончарова. Дар монументалиста: эскизы к росписям храмов. 1915. Конец 1950-х. // Искусствознание. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 2022. – № 1. – С. 234–265.

Другие публикации по теме исследования:

1. Серова Г.Ю. Религиозные сюжеты Наталии Гончаровой и их иконографические источники // Третьяковские чтения 2014. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 2014. – С. 193–203.
2. Серова Г.Ю. Мать Мария (Скобцова) и Наталия Гончарова. Шитье «Тайная вечеря» в контексте русского авангарда // Вестник РСХД. – Paris, Le Messenger, 2017. – № 2 (208). – С.198–217.

3. Серова Г. Ю. Переписка Л. Ф. Жегина и М. Ф. Ларионова в связи с религиозными композициями Наталии Гончаровой // Третьяковские чтения 2017. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 2017. – С. 203–213.
4. Серова Г.Ю. Религиозные композиции 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.
5. Серова Г.Ю. Авангард и церковное искусство. Копирование как художественный метод // Дары. Альманах современной христианской культуры. – М.: Артос, 2017. – №3. – С. 38–50.
6. Серова Г.Ю. Всёчество, копирование и фотография. Поиск законов художественности // Третьяковские чтения 2018. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 2018. – С. 201–209.