

УДК 726

ББК 85.103 / 85.11 / 85.12

Лосева Анастасия Станиславовна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора
Искусства нового и новейшего времени, Государственный институт
искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-6958-4938
anastanlos@mail.ru

Ключевые слова: Ирина Затуловская, храм, памятник Великой княгини
Елизаветы Федоровны, часовня в Йорвасе, иконография современного
религиозного искусства.

Лосева Анастасия Станиславовна

Памятники христианского искусства и изобразительный язык часовни И. Затуловской в Йорвасе

Статья посвящена малоизвестному ансамблю 1990-х годов, созданному российской художницей Ириной Затуловской на территории Финляндии. В работе предпринята первая попытка описания и интерпретации памятника. Приведенные свидетельства Затуловской помогают выявить авторское видение произведения — обстоятельство его возникновения, причин обращения к образу Великой княгини, специфики понимания мемориального жанра.

Специальное внимание в тексте уделено сложению иконографии новой святой, ее катакомбным и раннехристианским источникам, их влиянию на изображение сцен нового житийного цикла. Стилистические поиски раннехристианского искусства, семантика руины и приемы деконструкции становятся актуальны в момент сложения нового языка религиозного искусства постсоветской эпохи. Архитектурный жанр часовни получает новое осмысление, возникая как результат «реновации» промышленного объекта, обращения к его культурной памяти и приемам ленд-арта.

Loseva Anastasia S.

Ph.D. in Art Studies, Senior Research Fellow, Department of Modern and Contemporary Art, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-6958-4938
anastanlos@mail.ru

Keywords: Irina Zatulovskaya, temple, monument of Grand Duchess Elizabeth Feodorovna, chapel in Yorvas, iconography of modern religious art.

Loseva Anastasia S.

Monuments of Christian Art and Graphic Language of I. Zatulovskaya Chapel in Yorvas

The article is devoted to the unknown ensemble of 1990s, created by Russian artist Irina Zatulovskaya in Finland. The paper is the first attempt to describe and interpret the monument. Zatulovskaya's comments help to reveal the author's vision of the work — the circumstances of its origin, the reasons for addressing the image of the Grand Duchess and the specifics of understanding the memorial genre.

Special attention in the text is paid to the addition of the iconography of the new saint, its catacomb and early Christian sources, their influence on the image of scenes from the new hagiographic cycle. Stylistic approaches of early Christian art, semantics of ruins and methods of deconstruction become actual at the moment of addition of new language of religious art of post-Soviet epoch. Architectural genre of the chapel gets a new meaning, emerging as a result of "renovation" of an industrial object, appeal to its cultural memory and techniques of the land art.

Данная статья посвящена малоизвестному памятнику — часовне Великой княгини Елизаветы Федоровны в Йорвасе, недалеко от Хельсинки, которая была сделана российской художницей Ириной Затуловской в 1997 году. Этот ансамбль обойден вниманием в литературе, посвященной творчеству художницы, появившейся в последнее время. Памятник рассмотрен лишь в одной работе немецкого исследователя, в целом посвященной православным храмам, построенным на территории Финляндии [11, с. 16–32]. Поэтому первую задачу текста можно назвать публикационной. Анализ религиозного ансамбля неизбежно предполагает выявление иконографической программы, определение круга образов, которые повлияли на его стилистическое решение. Эти вопросы, пусть пока в первом приближении, будут затронуты в тексте. Наконец, хотелось бы уделить внимание необычному замыслу и бытованию памятника, тесно связанному со временем его создания.

Часовня не является архитектурным сооружением в привычном смысле слова. Это заброшенный неглубокий гранитный карьер, дно, восточную, южную и западную стены которого художница украсила керамическими вставками со сценами из евангелия и жития Великой княгини. Все шестьсот элементов керамического ансамбля были выполнены Затуловской за два месяца в Европейском центре керамики голландского города ден Бош (Хертрогенбоссе). Она была приглашена туда в рамках специальной программы как художник не керамист, который именно в силу отсутствия специального образования сможет поставить перед химиками центра неожиданную и трудновыполнимую задачу⁽¹⁾. Затуловская сформулировала ее как изготовление такого состава шамотной глины, которая сможет существовать в сложных климатических условиях под открытым небом.

Первоначально художница предполагала собрать свою часовню «где-то в красивой горной местности в Шотландии», но после того как тяжелый керамический ансамбль с большими трудностями возили на ряд фестивалей в Швеции, а потом в Финляндии, Затуловская отказалась от его дальнейших перемещений. Так достаточно случайно он

(1) Беседа с художницей И. Затуловской от 16 апреля 2017 года.

Памятники христианского искусства
и изобразительный язык часовни И. Затуловской в Йорвасе

обрел свое место в Йорвасе, где всего за два года до этого, в 1995-м, был основан православный Покровский монастырь⁽²⁾.

Тем самым первоначальным замыслом художницы было именно создание мемориального ансамбля, посвященного Елизавете Федоровне, а не храмового убранства для новой церкви в строящемся монастыре.

Свой интерес к образу Великой княгини художница объясняет тем, что на Масловке, где расположена ее мастерская, существует своего рода местный культ Елизаветы Федоровны⁽³⁾. И такой местной святой в среде художников она была даже до официальной канонизации в 1990 году. Этот район связан с благотворительной деятельностью Великой княгини. Здесь в 1892 году были организованы детские приюты Великой княгини Елизаветы Федоровны, а три года спустя при них возведен храм Митрофания Воронежского. В 1990 году храм был отдан церкви и через два года полностью восстановлен на средства прихожан. Тогда же при церкви было создано сестричество, наследовавшее благотворительной деятельности Великой княгини, и издательство при нем. На это же время оживления разнообразной местной деятельности, связанной с именем Елизаветы Федоровны, приходится и время рождения замысла И. Затуловской.

Сама художница, описывая свой замысел, подчеркивает, что основным ее желанием было создание произведения, скрытого в природе и способного жить по ее циклическим законам; ансамбля, «полностью противоположного феномену выставки»⁽⁴⁾. Надо заметить, что по степени приближенности к природе, слитности с ней возникшее храмовое пространство действительно сопоставимо, например, с деревянными северными часовнями местночтимых святых, укромно поставленными в еще языческих священных рощах.

И. Затуловская отмечает, что «часовня» — это неверное, хотя и прижившееся наименование того, что ею было сделано, «памятник или мемориал, возможно, точнее отвечали бы жанру, хотя все

(2) Покровское братство в Йорвасе — это единственный в Финляндии частный православный мужской монастырь. Он основан Харитоном Тукканеном на собственные средства. Главный Покровский храм располагается в здании бывшей конюшни.

(3) Беседа с художницей И. Затуловской от 16 апреля 2017 года.

(4) Там же.

равно не являлись бы исчерпывающим и точным определением»⁽⁵⁾. Созданный ансамбль до некоторой степени можно отнести к жанру храма-памятника, чему способствует место, где он был собран.

Гранитный карьер на территории Покровского монастыря в Йорвасе, на котором Затуловская остановила свой выбор, практически совпадал по размерам с задуманным ансамблем и (что стало решающим для художницы) возник в 1918 году, в год гибели Елизаветы Федоровны в алапаевской шахте⁽⁶⁾.

Любой отвесный склон или карьер, выбранный для исполнения подобного замысла, напоминал бы о месте гибели Великой княгини. Но для художницы, которая чаще всего выбирает в качестве основы для своих произведений вместо холста отслужившие свое, «выброшенные» материалы, будь то старое кровельное железо или сломанные дверцы, и реализует в этом важный для себя принцип брать в «подмастерье — Время», само появление этого карьера в 1918 году могло восприниматься символично [2, с. 15]. Затуловской оставалось лишь украсить его стены, выявляя мемориальную семантику, как бы содержащуюся в этом месте с момента его возникновения. «Традиционно лишь живописное изображение, а не холст, являет собой знак, представляющий явление. Материальные основы Затуловской грубо вмешиваются в эту цепочку. Они — не механические носители, они — сами по себе явление, несут содержание... они вместе с живописью — представляют, означивают» [1, с. 148]. Здесь определение «храм-памятник» получает дополнительный смысл: каменный карьер не просто содержит в себе образ места действия (что характерно для храма-памятника как для архитектурного жанра), но и воспринимается как свидетель событий, обладающий собственной памятью.

Подобное отношение к камню актуализируется в конце 90-х годов у целого ряда художников. Так, комментируя собственную работу того же времени в папской капелле Redemptoris Mater, А.Д. Корноухов, использовавший для ее мозаик не только смальту, но и разные породы

(5) Там же.

(6) Великая княгиня Елизавета Федоровна принадлежала к той части императорской семьи, которая была убита 18 июля 1918 года под г. Алапаевском в Екатеринбургской губернии. Тела убитых были сброшены в одну из шахт рудника Нижняя Селимская.

Памятники христианского искусства
и изобразительный язык часовни И. Затуловской в Йорвасе



Илл. 1. Часовня Великой княгини Елизаветы Федоровны в Йорвасе. 1997. Вид на восточную и южную стены. Вид на запад.

камня, говорит о том, что именно этот материал «может свидетельствовать о времени, само его происхождение исторично» [4, с. 40].

Вместе с тем открытый карьер со стенами разной высоты, в которые были вмонтированы небольшие керамические вставки, ассоциировался со стоящим без крыши, полуразрушенным храмом, где сохранились фрагменты церковного убранства — типичной приметой пейзажа советского времени и 90-х годов. Т.е. часовня, в образе которой главную роль играет пустота — отсутствие стен, сводов и купола, может восприниматься и более обобщенно как памятник поруганной религиозной культуре.

Керамический ансамбль, преображающий заброшенную шахту в храмовое пространство, состоит из медальонов большого (60 см), среднего (30 см) и малого диаметра и их фрагментов, близких по форме к половинам и четвертям медальонов среднего размера. Большие медальоны содержат в себе главные образы — Великой княгини и агнца. Они вмонтированы в пол и «апсиду» и решены в белом цвете, что отличает их от колористического решения других элементов ансамбля. На постепенно понижающуюся южную стену часовни помещены двенадцать средних медальонов с эпизодами из жития Елизаветы Федоровны.

Западная «стена», которая представляет собой руину на «уровне фундамента», украшена девятью половинками медальонов с изображениями библейских сцен. В юго-западную часть пола часовни вмонтировано пятнадцать осколков-четвертушек, на которых зритель сквозь рябь воды видит рыб, водоросли и якоря.

Объединяют все эти фрагменты и вместе с тем делают шахту пространственным ансамблем прерывистые концентрические и радиальные линии, расходящиеся от центрального медальона с изображением агнца. Круги ширятся, захватывают практически весь бугристый каменный пол часовни, ложатся на восточную стену. Линии окружностей изгибаются, следуя неровностям поверхностей, переходят с пола на стену и рожают впечатление луча, скользящего вверх по апсидной стене. Центром этого «пучка света» оказывается белый медальон с агнцем, благодаря чему художница заставляет увидеть напольную мозаику как движущийся «солнечный зайчик».

Это широкое «пятно света», центрирующее бесформенные руины, ложится так, как если бы оно падало из окулюса незримого купола.

Памятники христианского искусства
и изобразительный язык часовни И. Затуловской в Йорвасе



Илл. 2. Часовня Великой княгини Елизаветы Федоровны в Йорвасе. Вид на восточную стену. Декор пола часовни

Керамические вставки на полу и стене «воздвигают» над часовней несуществующую и вместе с тем ощущаемую зрителем сводчатую конструкцию. Любопытно, что линии окружностей, переходя с пола на восточную стену, меняют свой цвет с синего на золотой, а пространство между ними заполняется медальонами с изображением архангелов и серафимов. Так преображается сам «луч света», соприкоснувшийся с апсидой.

Образ незримого купола определяет двойственность восприятия декорации. С одной стороны, медальон с агнцем и отрезки концентрических линий — это своего рода крупные тессеры, элементы напольной кладки. С другой, их можно увидеть как проекцию, отблеск мозаик несуществующего купола.

Характер создаваемой поверхности, аскетичная образность и «мыслимое» присутствие свода задают для искушенного зрителя ансамбля Затуловской раннехристианский и, даже точнее, равеннский круг ассоциаций. Это обусловлено несколькими обстоятельствами. В ряде центрических построек Равенны мозаика купола в своей основе решена как золотой медальон, окулюс или образ небесных сфер (это и арианский баптистерий, и баптистерий православных, и свод мавзолея Галлы Плацидии). Здесь же, в церкви Сан Витале в центр крестового свода апсиды помещен образ агнца, что в целом встречается не так уж часто. Более традиционным является изображение агнца в конхе апсиды. Тем самым иконографически редкий «прототип», «отблеск» которого можно увидеть в художественном решении часовни, тоже находится в Равенне. Подспудно круг равеннских ассоциаций, возникающий в связи с часовней, укрепляет само существование там мавзолея Галлы Плацидии — сестры императора Гонория, королевы вестготов и правительницы Западной Римской империи. Образ сестры римского императора, сложные перипетии судьбы которой развивались в гуще событий, связанных с распадом римской империи, может восприниматься как некая фигура исторической аналогии для Великой княгини Елизаветы Федоровны⁽⁷⁾.

(7) На необыкновенную важность памятников Равенны для многих деятелей русской культуры XX века в моменты острого слома языка религиозного искусства указывает и Г.Ю. Серова, анализируя иконографические источники Н. Гончаровой в работе над костюмами и декорациями к балету «Литургия» [7].

Памятники христианского искусства
и изобразительный язык часовни И. Затуловской в Йорвесе

В устройстве декорации центральной части часовни есть особенность, без описания которой ее восприятие не будет полным. Медальон с агнцем, вокруг которого располагаются радиальные и концентрические линии, явно напоминает мишень. Исходя из этого, намеченное восходящее движение всей композиции видится как движение прицела, траектория которого выстроена так, что медальоны с изображением агнца и Елизаветы Федоровны неизбежно совпадут (их размерное и колористическое подобие мы уже отмечали).

Декорация южной стены отсылает не к центрическим, а скорее к базиликальным раннехристианским ансамблям IV—VI веков. Медальоны с изображениями эпизодов из жития Великой княгини выстроены согласно хронологическому принципу, но повествование развивается не с запада на восток, а с востока на запад. Вместе с тем каждый медальон разделен на две части и устроен по принципу сопоставления парных сцен, что в своей основе восходит к фотиевским принципам декорации крестово-купольного храма.

Ирина Затуловская отмечает, что для нее на момент начала работы было необычайно важным отсутствие какой-либо иконографической традиции в изображении жития Великой княгини⁽⁸⁾ [6]. Тем самым перед художницей стояла задача собственного отбора значимых эпизодов и их репрезентации, редко возникавшая в искусстве Нового времени, апеллировавшего к традиции. Аналогию подобного напряженного поиска новых схем, языка и экспрессии религиозных образов можно искать в живописи эпохи катакомб.

Сквозной идеей для решения каждого медальона стало сопоставление эпизодов из Нового завета, запечатлеваемых в верхней половине медальона, и жития Елизаветы Федоровны, отраженного в нижней. Если рассматривать первый медальон как своего рода пролог (об этом скажем несколько позже), то история Елизаветы Федоровны начинается с «25 апреля 1891 года» — дня ее перехода в православие, который соотносится с Крещением Христа.

Художница рисует лишь две фигуры — Христа и Елизаветы Федоровны, находящиеся строго друг под другом. Сцена освобождена от любой конкретики: нет ни места действия, ни сопresentствующих,

(8) Беседа с художницей И. Затуловской от 16 апреля 2017 года.

ни вод. В крещении Христа не принимает участие даже Иоанн, скорее сам Иисус трактован как креститель Елизаветы Федоровны. Фигуры пребывают в пучках света, а все происходящее трактовано как сотворение, начало начал. Слова из евангелия от Матфея «Сей есть сын мой возлюбленный» помещены Затуловской в середину медальона и равно относятся к Христу и Великой княгине.

Следующий медальон «Богоматерь Державная», по словам художницы, символически говорит об участии Елизаветы Федоровны в государственных делах и ее попытках конструктивно влиять на происходившее в политической сфере.

В его верхней части главное место занимает образ Державной Богоматери, изображение канавки с идущими вдоль нее следами Богородицы в нижней части медальона связано с явлением Богоматери Серафиму Саровскому в Дивеево. Оно отсылает к деятельному участию Великой княгини в канонизации святого и посвященных этому событию празднествах 1903 года в Дивеевской пустыни. Изображения этого медальона связаны с идеей земного торжества и занимают в цикле Затуловской то место, которое в христологическом цикле обычно отводится сюжету «Вход Христа в Иерусалим».

Четвертый и пятый медальоны повествуют о начале Страстного пути Христа и Елизаветы Федоровны.

В исторических исследованиях и литературе, посвященной Великой княгине, 1905 году, ставшему переломным в ее судьбе, уделяется особое внимание [3, с. 88–196]. В новом житии Елизаветы Федоровны, которое выстраивает Затуловская, этот рубеж выделен тем, что события 1905 года отображены в двух медальонах. В первом «Умовение ног / Каляев в тюрьме» с евангельским эпизодом крайнего смирения сопоставлена сцена прощения Великой княгиней убийцы своего мужа, Великого князя Сергея Александровича. Верхняя часть второго медальона отведена изображению Гефсиманского сада, в котором происходит взятие Христа под стражу, нижняя — месту гибели Великого князя Сергея Александровича в московском Кремле. Затуловская акцентирует контраст темного пространства сада и открытой площади, но надпись «Отче, отпусти им, не веди бо, что творят» располагает посередине, обращая ее в оба пространства.

Для шестого и седьмого медальонов «Исцеление кровоточивой жены» и «Воскрешение Лазаря» центральными оказываются обра-

Памятники христианского искусства
и изобразительный язык часовни И. Затуловской в Йорвасе



Илл. 3. Часовня Великой княгини Елизаветы Федоровны в Йорвасе. Четыре медальона южной стены: «Сей есть сын мой возлюбленный», «Умовение ног. Каляев в тюрьме», «Лазарь. Марфо-Мариинская обитель», «Сие творите в мое воспоминание»

зы воскресения и исцеления. Они интерпретированы Затуловской многогранно: и как воскресение Елизаветы Федоровны для новой, монашеской жизни, и как спасение заблудших, и как деятельная помощь в миру сестер Марфо-Мариинской обители, основанной после пострижения Елизаветой Федоровной. Так, «Исцеление кровоточивой жены» сопоставлено с появлением Великой княгини в трущобах Хитрова рынка, а гробница, из которой выходит Лазарь, — с храмом Марфо-Мариинской обители, основанной Елизаветой Федоровной.

В восьмом медальоне «Тайная вечеря» последняя трапеза Христа с учениками соотнесена со сценой прощания Елизаветы Федоровны с сестрами Марфо-Мариинской обители в день ее ареста 13 апреля 1918 года (эта дата указана на медальоне). Надпись на средней линии «Сие творите в мое воспоминание» читается одновременно и как обращение Иисуса к апостолам, разъясняющее значение Евхаристии, и как слова Елизаветы Федоровны к сестрам, содержащие призыв продолжать служение в обители без нее. В этом медальоне евангель-

Памятники христианского искусства
и изобразительный язык часовни И. Затуловской в Йорвасе



Илл. 4. Часовня Великой княгини Елизаветы Федоровны в Йорвасе. Два медальона южной стены: «Голгофа. Алапаевск», «Гроб, где положили его»



Илл. 5. Часовня Великой княгини Елизаветы Федоровны в Йорвасе. Два медальона южной стены: «Срывали колосья и ели», «Слава Богу за все»

ская и историческая части практически не разделяются, их единое пространство разворачивается из сводов одностолпной палаты, в которой совершается Тайная вечеря.

Несмотря на присутствие разделяющей средней линии, цельным выглядит и пространство в медальоне «Голгофа».

Гора в его верхней части оборачивается черным провалом в нижней. В нижней части медальона нет фигур, о событиях в Алапаевске свидетельствует только шахта, которая, будучи расположенной под распятием, напоминает о нисхождении во ад.

На медальоне «Явление Христа Марии Магдалине», посвященном месту погребения Христа и Елизаветы Федоровны, под Голгофой изображена Елеонская гора с русской церковью Марии Магдалины.

В верхней половине медальона мы видим встречу Марии Магдалины и Христа после Воскресения. Их скорбные фигуры разделяет гробница с пустыми пеленами. Эта необычная трактовка может быть символическим выражением оплакивания Великой княгини. В нижней «исторической» части медальона изображена только церковь русской миссии в Иерусалиме, что отсылает к событиям февраля 1921 года, когда в храме была погребена Великая княгиня, и осени 1888 года, когда Елизавета Федоровна с другими членами императорской семьи приезжала в Святую Землю на освящение только что построенного храма на Елеонской горе, утверждавшего усиление влияния России и ее духовной миссии в Палестине.

Медальон «Со святыми упокой» решен как композиционная инверсия «Державной Богоматери». В его верхней части изображена Богоматерь в черном покрывале. Ее фигура не детализирована, а поза напоминает одновременно тип Оранты и Покрова. В нижней части медальона художница обобщенно изображает членов императорской семьи, убитых в Екатеринбурге и Алапаевске, помещая в центре фигуры Елизаветы Федоровны и сестры Варвары в белых монашеских одеяниях. Силуэтно они соотносятся с Марфой и Марией, следующими за Христом в сцене Воскрешения Лазаря, и двуглавым завершением Марфо-Мариинской обители, изображенной ниже.

Особую пару представляют собой первый и последний медальоны южной стены. Первый именуется «Срывали колосья и ели». Эпизод срывания колосьев учениками Христа, когда они взлкали, присутствует во всех синоптических евангелиях. Затуловская не рисует апостолов, а изображает лишь колосья, но под ними помещает фигуры Великого князя Сергея Александровича и Елизаветы Федоровны, идущих через поле в своем имении Ильинское, тем самым уподобляя их следовавшим за Христом.

Последний медальон устроен сходным образом. В его верхней части натюрморт из хлебов и рыб, отсылающий к чудесам Христа. А в нижней снова расположена двуглабая композиция — на этот раз изображение отца Митрофана — духовника Марфо-Мариинской обители и Елизаветы Федоровны. В отличие от сцены в Ильинском, выдержанной в земных охристых тонах, эта решена в синем цвете. Слова «Слава Богу за все», помещенные Затуловской на среднюю линию медальона, представляют собой цитату из письма Елизаветы Федоровны, написанного сестрам

Марфо-Мариинской обители уже по пути в ссылку. Будучи вынесенной за рамки хронологически выстроенного житийного повествования и помещенной ближе всего к западу, эта сцена превращается в род духовного завещания Великой княгини, ее обращение к миру.

Практически все надписи средней линии медальонов устроены как незавершенное и непосредственное высказывание, равно характеризующее то, что происходит в обеих частях изображения. Эта «прямая речь» начинается гласом небесным («Сей есть сын мой возлюбленный») и завершается восклицанием Великой княгини («Слава Богу за все»). Все надписи между ними представляют собой изречения Христа, которые в контексте изображенной сцены могли бы быть произнесены и Елизаветой Федоровной. Представляется, что в ситуации недавней канонизации Великой княгини и отсутствия иконографической традиции в ее изображении такой тип высказывания важен художнице как фиксация непосредственного свидетельства. Этим же объясняется указание даты или места, изображенного события на каждом медальоне. В их нижней части автор последовательно выстраивает священную топографию нового жития, выделяя Ильинское, Дивеево, Кремль, Марфо-Мариинскую обитель, Алапаевск и Гефсиманию.

Многие сюжеты: исцеления, прощения, воскресения, союза, самопожертвования Затуловская решает практически знаково, сводя количество действующих лиц к минимуму. Сюжет обращается в формулу, решенную с помощью конфигурации двух фигур — мужской и женской. Самый яркий пример здесь — многофигурная сцена «Исцеления кровоточивой жены», редуцированная до изображения Христа и страждущей. Женщиной в образе этой «первопары» часто становится Елизавета Федоровна. Таковы ее изображения с Великим князем Сергеем Александровичем, Каляевым, отцом Митрофаном.

Художественный язык Затуловской в этом ансамбле не только тяготеет к знаку, но и обладает удивительной свободой, способностью к эвристической комбинаторике. Сочетание этих свойств и заставляет искать примеры подобного синтаксиса в раннехристианском, катакомбном искусстве⁽⁹⁾.

(9) Любопытно сравнить это с рождением религиозного образа в искусстве Натальи Гончаровой, возникающим в процессе сплава нового кубистического языка, старообрядческих и раннехристианских образцов [9].

Памятники христианского искусства
и изобразительный язык часовни И. Затуловской в Йорвасе



Илл. 6. Позолоченное византийское стекло. Чудеса Христа. I–IV вв. Музей Ватикана. Обручальный перстень. Византия. X в. Государственный Эрмитаж



Илл. 7. Богоматерь в апсиде храма Марфо-Мариинской обители. М.В. Нестеров. 1910–1911. Медальон с изображением Великой княгини Елизаветы Федоровны на восточной стене часовни в Йорвасе. 1997

И действительно, в византийской культуре этого времени есть род памятников, о котором хотелось бы вспомнить в контексте разговора о часовне. Это позолоченные стекла, донца стаканов и сосудов, часто монтировавшиеся в цемент, которым укрепляли крышки могильных ниш в римских катакомбах. Небольшие медальоны с живыми и лаконичными изображениями служили для украшения и опознавания надгробий. Нередко круг делился средней линией на две части, а изображения в его половинках сопоставлялись по смыслу. Типичным для подобных памятников является и «диалогичное» устройство, основанное на двухфигурной композиции [10, р. 227–246], [12, р. 392–395].

Возможно, особое обаяние позолоченным стеклам в глазах Затуловской придало бы знание об их вторичном использовании: до того

как доньшко сосуда монтировалось в надгробную плиту, он долгое время служил своим владельцам [7]. Однако никакой сознательной ориентации на этот круг источников у художницы не было. Скорее, можно говорить о том, что ее керамические вещи близки раннехристианским в силу ситуации первопродчества, поиска нового языка религиозного искусства.

Сама Елизавета Федоровна была знакома со стилистикой раннехристианских вещей, ей принадлежало несколько предметов доиконоборческой эпохи. В 1891 году после принятия Елизаветой Федоровной православия глава русской духовной миссии в Иерусалиме архимандрит Антонин (Капустин), симпатизировавший Великой княгине после знакомства с ней во время посещения императорской семьей Иерусалима в 1888 году, присылает ей в подарок несколько вещей, найденных во время недавних археологических раскопок: византийские монеты, браслеты и перстень. «...Я осмеливаюсь через Ваше посредство просить Ее Высочество благоволить принять на воспоминание о Палестине несколько античных вещиц, хранившихся в недрах ее более тысячи лет... В прошлом году при производившихся внутри Иерусалима частных раскопках были найдены 11 золотых монет (solidus) византийских 518–610 годов... два золотых браслета и золотой перстень... украшенный изображением Христа Спасителя с предстоящими Богородицею и Предтечей... Едва различимые теперь уже фигуры говорят о долговременном употреблении сего украшения и ранее указанной эпохе...»⁽¹⁰⁾.

В контексте рассматриваемого нами памятника любопытно, что все эти вещи (монеты, браслеты, кольцо) были круглой формы, а исходя из сохранившихся аналогий, для художественного решения перстня, скорее всего, была характерна лаконичность фигур, знаковая изображенная и включение надписи в ткань произведения⁽¹¹⁾. Тем

самым керамические медальоны, созданные Затуловской, оказываются стилистически близки византийским вещам, принадлежавшим самой Великой княгине.

Рассматривая любой храмовый ансамбль, посвященный Елизавете Федоровне, нельзя не соотнести его с церковью, проект и декорация которой создавались при ее непосредственном участии — Марфо-Мариинской обители, тем более что сама постройка изображена на одном из медальонов. М.В. Нестеров, расписывавший храм, постоянно указывает на Великую княгиню как на единомышленника, даже «соавтора» идейного замысла ансамбля [6, с. 106–114]. Но сопоставление росписей Марфо-Мариинской обители и декорации часовни в Йорвасе диссонансно. В ансамблях расходится буквально все, особенно остро ощущается контраст стеной поверхности. В храме А.В. Щусева на выбеленных, гладких стенах и сводах, развитию которых не препятствуют никакие архитектурные членения, свободно возникают сцены и отдельные образы, решенные в основном в холодной, синей гамме.

М.В. Нестеров, расписывавший храм, принципиально оставляет много пустых поверхностей, создавая иллюзию невесомости белых стен. Язык фресок почти манерен и наполнен культурными ассоциациями от интернациональной готики до прерафаэлитов и В.Д. Поленова.

Напротив, стены часовни в Йорвасе — это выбитые в толще породы стены гранитного карьера темно-серого, красного и черного цветов; неровные, с выбоинами и трещинами. Их цвет и материальность подчеркнуты фактурой мхов, наледи, самого необработанного камня. Стилистический язык изображений декларативно «антирафинирован». Но колористическая гамма, выбранная Затуловской, основана на тех же ослепительных бело-голубых тонах, что и фрески Нестерова, поэтому керамические медальоны в Йорвасе, как своеобразные «осколки», хранят в себе историческую память о Марфо-Мариинской обители.

(10) Подробнее о переписке архимандрита Антонина (Капустина) с Великим князем Сергеем Александровичем можно ознакомиться в материале С.В. Гнутовой «Паломнические реликвии из Святой Земли во времена Великого князя Сергея Александровича» на сайте Императорского Православного Палестинского Общества: <https://www.ipro.ru/old/christian-culture/pal-relic/evl-sz/2/index.html> (дата обращения 19.06.2017).

(11) Эти личные вещи Елизаветы Федоровны не сохранились, об их стилистике мы можем судить лишь по аналогии. Судя по описанию, архимандрит прислал в подарок Великой княгине обручальный перстень, по сторонам от Христа изображались не Богородица

и Иоанн, а жених и невеста. Подобные венчальные перстни приведены в публикации С.В. Гнутовой «Благословение Святой Земли. Паломнические места Иерусалима в паломнических реликвиях» на сайте Императорского Православного Палестинского Общества: <https://www.ipro.ru/ipro/article/palomniceskie-relikvii-iz-svyatoy-zemli-vo-remen-201739> (дата обращения 20.07.2020).

Памятники христианского искусства
и изобразительный язык часовни И. Затуловской в Йорвасе



Илл. 8. Четыре медальона западной стены: «Ноев ковчег», «Петр усомнился», «Источник воды, текщей в жизнь вечную», «Св. преподобная Мария Египетская»

Еще одну возможность сопоставления этих двух ансамблей дают определенные отступления от канона в решении центрального образа в апсиде — Богоматери, держащей покров и Великой княгини.

Движение Богоматери Нестерова по-человечески противоречиво: она простирает покров над паствой и вместе с тем настороженно наклоняет голову, как бы отстраняясь. Образ Елизаветы Федоровны на медальоне в апсиде написан крупно, цвет и контур здесь приобретают плотность, не свойственную другим изображениям. А в положении головы и рук Великой княгини есть естественные нарушения симметрии, заставляющие вместо иконных образов вспомнить ее многочисленные фотографии.

Западная стена часовни, имеющая в высоту не более пятидесяти сантиметров, украшена девятью керамическими вставками

полукруглой формы, полученными из таких же медальонов, которые смонтированы в южную стену.

В них нет изображений, посвященных Елизавете Федоровне; за одним исключением — это сюжеты Ветхого и Нового завета, объединенные темой воды как вместилища чуда. В северо-западном углу помещены сцены «Ноев ковчег» и «Иона во чреве кита», в которых вода предстает как убежище, своего рода спасительная утроба. Изображенную воду дополняет земля, роль которой играют те камни, покрытые мхом и лишайником, в которые вмонтированы керамические вставки. И сцена потопа, окруженная подобной «природной рамой», не выглядит устрашающе: кажется, что ковчег вот-вот уткнется в берег, запахи которого уже почувствовали высунувшие головы нарисованные животные. Гранитные стены и пол западной части шахты особенно активно взаимодействуют с изображением, благодаря чему повествование получает разную окраску — от пронзительной до добродушно-юмористической⁽¹²⁾.

Следующие дальше новозаветные сюжеты не выстроены хронологически. Важно, что они начинаются с «Встречи Христа и самаритянки», где вода названа «источником, текущим в жизнь вечную», и заканчиваются «Богоявлением» — классической интерпретацией Крещения, где присутствуют Иоанн и три ангела. Сцена у источника явственно перенесена Затуловской на отечественную почву.

Встреченная Христом самаритянка оказывается русской бабой в платке, крутящей ворот цепного колодца. Далее следуют «Необыкновенный улов», «Стадо свиней», а потом сразу три эпизода, связанные с хождением по водам: «По воде, яко по суху», «Мария Египетская, переходящая Иордан» и «Петр усомнился».

Первоначально присутствие в часовне образа Марии Египетской несколько удивляет. Скорее можно было бы ожидать, что одну из сцен художница посвятит изображению Марии Магдалины, т.к. в ее храме в Иерусалиме хранятся мощи Елизаветы Федоровны, а сама святая является духовной покровительницей императрицы Марии

(12) Сходно о новой выразительной силе фона рассуждает Лихтенфельд, анализируя изменения художественных средств в современном религиозном искусстве [5, с. 120].

Александровны, родственницы Елизаветы Федоровны, тоже происходящей из принцесс Гессенской земли.

Но Затуловская изображает Марию Египетскую, более того, придумывает для своей сцены совершенно новый иконографический извод: несмотря на то что в житии святой несколько раз упоминается о ее хождении по водам Иордана, изображается она в образе отшельницы или оранты. Рисуя Марию Египетскую идущей по воде, художница уподобляет ее Христу, обозначая в этом уподоблении одну из предшественниц Елизаветы Федоровны.

Надо заметить, что керамические полукруги западной стены и четвертушки медальонов, вмонтированные в пол, решены Затуловской в более насыщенной сине-зеленой гамме, чем медальоны южной стены, что колористически акцентирует тему воды в декорации западной части часовни. Ярко синие волны, небо, чрево кита занимают «чашу» керамического полукруга целиком, почти не оставляя места изображению земли и свободного пространства. А бирюзовые четвертушки медальонов с изображением рыб, стеблей и даже стрекоз, севших на водную поверхность, часто оказываются под настоящей водой. Располагаются эти керамические вставки в самой низкой части часовни, где осенью непременно стоят лужи, а весной талая вода, так что сюжет хождения по воде оказывается актуализирован для зрителя природными обстоятельствами.

Расположение медальонов становится для Затуловской способом работы с архитектурной формой: концентрические круги и медальон в центре пола «воздвигают» над гранитным карьером купольную центрическую постройку; следующие друг за другом житийные медальоны на южной стене превращают эту «мыслительную конструкцию» в «базилику»; а вставки с разнообразными «водными сюжетами», расположенные в западной части, напоминают о баптистериях и фонтанах, примыкавших к западной стене в раннехристианских храмовых ансамблях.

Возвращаясь к фигуре Марии Египетской, отметим, что образ ее подвига связан с материей камня. Так же, как камни в пустыне, она была нага и открыта палящему солнцу и холоду. Камень был ее убежищем и гробницей. С камнем сопряжены и обстоятельства мученичества и гибели Великой княгини Елизаветы Федоровны — ран, жажды, голода и смерти в шахте. Тем самым образы святых

Памятники христианского искусства
и изобразительный язык часовни И. Затуловской в Йорвасе

соотносятся друг с другом посредством камня. Вместе с тем образ Марии Египетской аллегорически соотносим с бытованием самой часовни, стены которой продолжают жить жизнью каменной породы, а пространство открыто дождю и снегу.

Выявление природных начал — воды и камня отвечает замыслу Затуловской. «Мне хотелось, чтобы здесь соединились четыре стихии: земля (она тут камень), воздух, вода, а через керамику и огонь»⁽¹³⁾. В итоге «стихии» присутствуют в пространстве часовни по-разному: огонь — умозрительно, земля, вода и воздух — в ощущениях зрителя. Лепта воды и земли в создании ансамбля наибольшая, именно они создают вокруг медальонов рамы из снега, наледи, мха, камня и листьев, по-своему не менее богатые, чем цветочные гирлянды вокруг глазурованных терракот школы делла Роббиа. С другой стороны, сводить роль земли и воды в часовне к обрамлению не совсем точно. Скорее, можно говорить о том, что каждая из стихий участвует в создании мозаичного ансамбля с помощью своего набора «тессер». Огонь — медальонами, чьи цвет и форма всегда остаются неизменными, земля — сколами камней, прирастающими лишайниками и пробивающейся травой — «тессерами», медленно меняющимися из года в год, и, наконец, вода — льдом, шапками снега и даже текущими ручьями — самыми изменчивыми «элементами кладки». Эти процессы определяют существование часовни согласно авторской концепции, что позволяет не только видеть ансамбль и как руину, и как сооружение, но и трактовать его одновременно как объект архитектуры и ленд-арта.

(13) Беседа с художницей И. Затуловской от 16 апреля 2017 года.

Памятники христианского искусства
и изобразительный язык часовни И. Затуловской в Йорвасе

Список литературы:

- 1 Боровский А.Д. Опыт преобразования материала // Ирина Затуловская. Опыты. М., СПб.: Palace editions, 2003. 175 с.
- 2 Галеев И. Ковчег художников // Ирина Затуловская. М.: Третьяковская галерея, 2016. 176 с.
- 3 Ковальская Е.Ю. Великая княгиня Елизавета Федоровна. Документы и материалы. М.: Ника, 2018. 892 с.
- 4 Корноухов А.Д. История жизни мозаик капеллы Redemptoris Mater с параллельными местами. М.: Омифор, 2016. 184 с.
- 5 Лихтенфельд Н.Я. О новом и старом в искусстве Александра Корноухова. Мозаики свода капеллы Redemptoris Mater в Ватиканском дворце // Альманах СФИ. 2016. Вып. 20. С. 106–126.
- 6 Нестеров М.В. О пережитом. 1862–1917. Воспоминания. М.: Молодая гвардия, 2006 // URL: <https://www.litmir.me/br/?b=204502&p=111> (дата обращения 14.07.2020).
- 7 Охочимский А.Д. Позолоченные стекла и их иконология. URL: <https://lib.rmvoz.ru/bigzal/Iconology-goldglasses> (дата обращения 14.07.2020).
- 8 Серова Г.Ю. Балет «Литургия» Натальи Гончаровой. Иконографические источники и культурные контексты // Искусствознание. 2019. № 4. С. 182–213.
- 9 Серова Г.Ю. Религиозные сюжеты Натальи Гончаровой и их иконографические источники // Третьяковские чтения — 2014. М., 2014. С. 193–203.
- 10 Dalton O.M. The gilded glasses of the catacombs // URL: https://archaeologydataservice.ac.uk/archiveDS/archiveDownload?t=arch-1132-1/dissemination/pdf/058/058_225_253.pdf (дата обращения 15.07.2020).
- 11 Merten Kai. Die Elisabeth-Tsasouna in Kirkkonummi/Finnland. Eine einzigartige Freilicht-Kapelle der finnisch-orthodoxen Kirche, Norderstedt. 2012. 40 p.
- 12 Tassos Antonaras. Early Christian and Byzantine glass vessels: forms and uses. URL: https://www.academia.edu/5609634/EARLY_CHRISTIAN_AND_BYZANTINE_GLASS_VESSELS_FORMS_AND_USES (дата обращения 18.07.2020).

References:

- 1 Borovskij A.D. Opyt preobrazhenija materiala [Experience of material transformation]. *Irina Zatulovskaja. Opyty* [Irina Zatulovskaya. Experiences]. Moscow, St. Petersburg, Palace editions Publ., 2003. 175 p. (In Russ.)
- 2 Galeev I. Kovcheg hudozhnikov [Ark of Artists]. *Irina Zatulovskaja*. Moscow, Tretjakovskaja galereja Publ., 2016. 176 p. (In Russ.)
- 3 Koval'skaya E. YU. *Velikaya knyaginya Elizaveta Fedorovna. Dokumenty i materialy* [Grand Duchess Elizaveta Feodorovna. Documents and materials]. Moscow, Nikeya Publ., 2018. 892 p. (In Russ.)
- 4 Kornouhov A.D. *Istorija zhizni mozaik kapely Redemptoris Mater s parallelnymi mestami* [History of life of the mosaics of the Redemptoris Mater chapel with parallel places]. Moscow, Omofor Publ., 2016. 184 p. (In Russ.)
- 5 Lihtenfel'd N.YA. O novom i starom v iskusstve Aleksandra Kornouhova. Mozaiki svoda kapely Redemptoris Mater v Vatikanskom dvorce. [About new and old in the art of Alexander Kornoukhov. Mosaics of the vault of the Redemptoris Mater chapel in the Vatican Palace]. *Al'manah SFI*, 2016, no. 20, pp. 106–126. (In Russ.)
- 6 Nesterov M.V. *O perezhitom. 1862–1917. Vospominaniya* [About the experience. 1862–1917. Memoirs]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2006. Available at: <https://www.litmir.me/br/?b=204502&p=111> (accessed 14.07.2020). (In Russ.)
- 7 Ohocimskij A.D. *Pozolochennnye stekla i ih ikonologiya* [Golden glasses and their iconology]. Available at: <https://lib.rmvoz.ru/bigzal/Iconology-goldglasses> (accessed 14.07.2020). (In Russ.)
- 8 Serova G.YU. Balet "Liturgiya" Natal'i Goncharovoj. Ikonograficheskie istochniki i kul'turnye konteksty [Liturgy Ballet by Natalia Goncharova. Iconographic sources and cultural contexts]. *Iskusstvovoznanie*, 2019, no. 4, pp. 182–213. (In Russ.)
- 9 Serova G.YU. Religioznye syuzhety Natal'i Goncharovoj i ih ikonograficheskie istochniki [Religious subjects of Natalia Goncharova and their iconographic sources]. *Tret'jakovskie chteniya — 2014*. Moscow, 2014, pp. 193–203. (In Russ.)
- 10 Dalton O.M. *The gilded glasses of the catacombs*. Available at: https://archaeologydataservice.ac.uk/archiveDS/archiveDownload?t=arch-1132-1/dissemination/pdf/058/058_225_253.pdf (accessed 15.07.2020).
- 11 Merten Kai. *Die Elisabeth-Tsasouna in Kirkkonummi/Finnland. Eine einzigartige Freilicht-Kapelle der finnisch-orthodoxen Kirche, Norderstedt*. 2012. 40 p.
- 12 Tassos Antonaras. *Early Christian and Byzantine glass vessels: forms and uses*. Available at: https://www.academia.edu/5609634/EARLY_CHRISTIAN_AND_BYZANTINE_GLASS_VESSELS_FORMS_AND_USES (accessed 18.07.2020).