

Галина Серова

## Дар монументалиста. Эскизы к храмовым росписям Наталии Гончаровой. 1915-й и конец 1950-х годов

Статья посвящена исследованию четырех эскизов Наталии Гончаровой к росписям храма Троицы в Кугурештах (1915), построенного по проекту А. Щусева, и восьми эскизов конца 1950-х — начала 1960-х, предположительно созданных художницей для часовни в имении Л. Бенатова под Парижем. Заказ на роспись храма открывал художнице полноту возможностей по реализации авангардной программы неопримитивизма — выхода новой живописи к монументальному искусству, «одухотворению стен». Иконографическим образцом для ранних эскизов стали росписи Дионисия, известные Гончаровой по альбому В. Георгиевского. Восемь поздних эскизов ориентированы на церковное искусство модерна. Оба проекта остались нереализованными в силу исторических обстоятельств.

Ключевые слова:

Гончарова, Щусев, Дионисий,  
авангард, неопримитивизм,  
всёчество, модерн, эскизы, росписи храма,  
иконография.

Первая, и пока единственная, публикация о заказе Гончаровой на храмовые росписи появилась в 2014 году в журнале «Третьяковская галерея». Сергей Колузаков, исследователь архитектурного творчества А. В. Щусева, писал: «Долгое время ее причастность к реальному церковному заказу ставилась под сомнение, носила гипотетический характер. В процессе [исследования] <...> удалось разыскать и собрать воедино разрозненные по музейным и частным собраниям документальные свидетельства, равно как и сами эскизы композиций [Гончаровой], что позволило подробно восстановить историю и масштаб этого замысла» [3, с. 56–71].

Щусев предложил художнице расписать храм весной 1914-го. Гончаровой тридцать три года. Только что в Москве и Санкт-Петербурге с большим успехом прошли ее персональные выставки, на которых было представлено почти сорок полотен на религиозные темы, вызывавших самую разную реакцию публики и художественных критиков. Несколько критиков, наблюдая за развитием творчества Гончаровой от выставки к выставке и отзываясь на ее религиозные сюжеты, рассуждали о состоянии современного религиозного искусства в целом. Сергей Городецкий писал еще в 1911 году: «Область религиозной живописи в данный момент находится перед своим расцветом, ибо в обществе достаточно скопилось религиозной энергии, а художники нашли уже немало новых приемов, способных возратить нашу иконопись к древней ее силе и выразительности. Опыты Гончаровой — один из первых ростков» [4, с. 311]. А. Ростиславов называл «циклы церковных картин» самыми интересными работами на ее персональных выставках и считал, что творчество художницы «впервые показывает пути преемственности и возвращений и утверждает совсем новые принципы и представления о красоте» [4, с. 371]. Весной 1914 года Гончарова получила сразу два предложения: С. П. Дягилев приглашает ее немедленно ехать в Париж — писать декорации для оперы «Золотой петушок», Щусев спрашивает ее согласия расписать храм, который только начинает строиться.

Заказ на фрески был чрезвычайно важен для Гончаровой. Авангардная программа художницы при создании религиозных композиций заключалась в актуализации и воскрешении приемов традиционного искусства путем их перенесения в современную живопись. Далее к этой программе добавились задачи актуализации наиболее архаичного русско-византийского искусства и максимального приближения современной живописи к монументальному искусству — фреске. В докладе на Втором всероссийском съезде художников С. Бобров утверждал: «... мы убеждены, что будущее вполне принадлежит русскому пуризму<sup>1</sup>, основы которого в русской архаике <...> Наша задача — одухотворение стен <...> пуризм идет к фресковой живописи и большим полотнам» [12, с. 41–47]. В соответствии с поставленными задачами Гончарова создавала религиозные композиции 1911 года на основе иконографических образцов из старообрядческого искусства, средневековых русских изразцов и древних фресок. Религиозные полиптихи «Евангелисты», «Жатва», «Сбор винограда» были созданы как станковые версии монументальных произведений. Сама Гончарова также делала подобные заявления: «Я утверждаю, что религиозное искусство и искусство, прославляющее государство, было всегда самым величественным, самым совершенным искусством <...> Художник знал то, что он изображает и зачем он изображает, и это делало то, что мысль его всегда была ясна и определена и оставалось только создать для нее самую совершенную, самую определенную форму» [4, с. 357–358].

Невозможно описывать и исследовать росписи, которые не были созданы. Тем не менее сохранившиеся несколько эскизов, а также документы, письма, наконец, сам прецедент церковного заказа авангардному художнику чрезвычайно важны для исследования творчества Наталии Гончаровой, которая первой среди художников-новаторов XX века получила большой самостоятельный заказ на росписи храма<sup>2</sup>.

1 В России пуристами себя называли художники-неопрIMITивисты, группировавшиеся вокруг Михаила Ларионова и Наталии Гончаровой.

2 П. В. Кузнецов, К. С. Петров-Водкин и П. С. Уткин получили заказ на росписи Казанской церкви в Саратове раньше, в 1902 году. Однако в данном случае заказчики пригласили работать никому не известных московских студентов, не подразумевая, что молодые художники будут расписывать церковь в соответствии с новыми идеями. Собственный стиль голуборозовцев и их убеждения в 1902 году только начинали формироваться. Так что этот контракт трудно назвать церковным заказом росписи художникам-новаторам.

На сегодняшний день известны всего четыре эскиза Гончаровой для росписей, архитектурные наброски, чертежи, переписка художницы с архитектором и его помощниками по поводу фресок. По этим рисункам, чертежам и документам восстанавливается общая характеристика замысла, становятся понятны особенности заказа, определившие выбор архитектора в пользу Гончаровой, а также собственные представления Наталии Сергеевны о дальнейшем развитии ее религиозного искусства.

### БЕССАРАБСКИЙ ПРОЕКТ

Храм Троицы в Кугурештах, задуманный Щусевым, продолжал ряд авторских церковных построек, которые возводились на рубеже XIX–XX веков в имениях образованных владельцев, увлеченных искусством. Евгения и Александра Богдан, представительницы известного в Бессарабии дворянского рода, задумали возвести храм-усыпальницу в своем имении в 1912 году после смерти их брата Василия и мужа Александры — Николая Поммера. Евгения Ивановна Богдан-Апостолопуло обратилась к давнему другу семьи А. В. Щусеву с просьбой выполнить проект храма. Так же как знаменитые владельцы Абрамцева, Поленова, Талашкина, она собирала местное молдавское народное декоративно-прикладное искусство, была организатором школы виноделия Бессарабского земства, содержала бесплатную квартиру с общей мастерской для начинающих художников в Санкт-Петербурге, участвовала в религиозно-философских собраниях, состояла в Петербургском благотворительном обществе [10, с. 77–83].

Особенностью этого проекта для Щусева была возможность возвести храм на своей родине — архитектор родился в Кишиневе. Храм был задуман как вариация на тему построек XIV–XV веков — периода расцвета средневекового зодчества Молдовы, с элементами местной национальной традиции: красночерепичный восьмигранный купол в виде «опрокинутого колокольчика», живописная фактура обнаженной кладки мелких и крупных камней неровных стен. По периметру абсид и крыльца с внешней стороны были выполнены ниши, в которых предполагалось написать поясные образы святых, соименных членам семьи. Яркие наружные росписи характерны для южной традиции православных храмов (Балканы, Румыния, Молдавия) [7, с. 114–118].

Весной 1914 года началась выемка земли под фундамент, в июле-августе стройка остановилась на полтора месяца в связи с началом

Первой мировой войны, а в ноябре 1915-го храм был уже практически закончен. Деревянный резной иконостас был изготовлен по чертежам и шаблонам в Москве в 1916-м.

Гончаровой поручалось написать образы святых в нишах, располагавшихся высоко, под выступающей кровлей здания. В начале заказчики предполагали двадцать три фигуры на золотых фонах, в итоге было принято решение написать тридцать восемь фигур, а цвет фонов изменить на синий. Идея ярких росписей с синими фонами могла родиться под влиянием живописных циклов Гончаровой «Жатва» и «Сбор винограда». Как пишет С. В. Колузаков: «Возникал эффект нарядной синей ленты, опоясывающей храм и колокольню» [3, с. 60].

От всего замысла росписей сохранилось лишь четыре эскиза. Два из них выполнены акварелью — «Св. Борис» и «Св. Феодор» (Стратилат, судя по воинскому облачению и форме бороды). (Ил. 1–2.) Эти цветные эскизы хранятся в собрании Одесского художественного музея, в их документальной истории обозначены дата и имя владельца: «до 06.11.1916 г. — собрание Е. И. Богдан-Апостолапуло» [10, с. 82]. В Серпуховском историко-художественном музее хранятся еще два, уже карандашных рисунка с изображением святых, которые по предположению А. Д. Пилипенко относятся к бессарабскому заказу Гончаровой [9, с. 8–23]. Один из них действительно соответствует цветному эскизу «Св. Борис» из Одессы. Другой рисунок назван исследователем «Св. Глеб». Как считает С. В. Колузаков, Гончарова выслала заказчикам предварительные эскизы для выяснения общего замысла, стиля и цветовой гаммы будущих фресок.

Цветные эскизы «Св. Борис» и «Св. Феодор» выполнены в стиле неопримитивистских религиозных композиций Гончаровой 1910–1911 годов и в то же время отличаются от них. Оба эскиза написаны сдержанно, в них нет экспрессии, которая так поражает в станковых религиозных композициях художницы. Лаконичность в изображении святых, мягкость взглядов, плавность жестов, намеренная упрощенность, яркость локальных цветовых пятен, продуманное отношение к надписям — все говорит о том, что Гончарова в работе над эскизами обращалась к новым для нее иконографическим источникам. Здесь нет лубочной брутальности «Венчания Богоматери» (1910), написанной с народной картинкой, нет патетической суровости «Евангелистов» (1911), восходящих к фрескам XII века и керамическим изразцам XVII столетия [11, с. 196, 198–199].

Какими именно образцами вдохновлялась художница, готовясь к росписям в Кугурештах, может подсказать письмо Н. С. Гончаровой к архитектору, обнаруженное в архиве А. В. Щусева. Письмо было написано 24 сентября 1915 года после встречи художницы с заказчиками в Швейцарии. В нем Гончарова писала:

*Многоуважаемый Алексей Викторович.*

*По ходу моей здешней работы я собираюсь вернуться в Москву в конце ноября, так как кроме заказанного мне раньше балета Дягилев добавил на месте еще один, и мне приходится работать над двумя вещами. Если бы оказалось, что к этому времени не будет возможности вернуться ни северным, ни южным путем, то выполню эскизы для росписи Вашей церкви здесь и, как мы сговорились, с ранней весны примусь за роспись. Если бы мне пришлось здесь задержаться позднее ноября, то желательно бы было, если Вас это особенно не затруднит, получить полный список святых, так как при моем свидании в гостинице с заказчиками были сделаны дополнения, причем имена святых мне названы не были.*

*Очень прошу имена святых снабдить прозвищами и там, где прозвищ нет, числами празднования, так как одним и тем же именем обозначаются разные святые.*

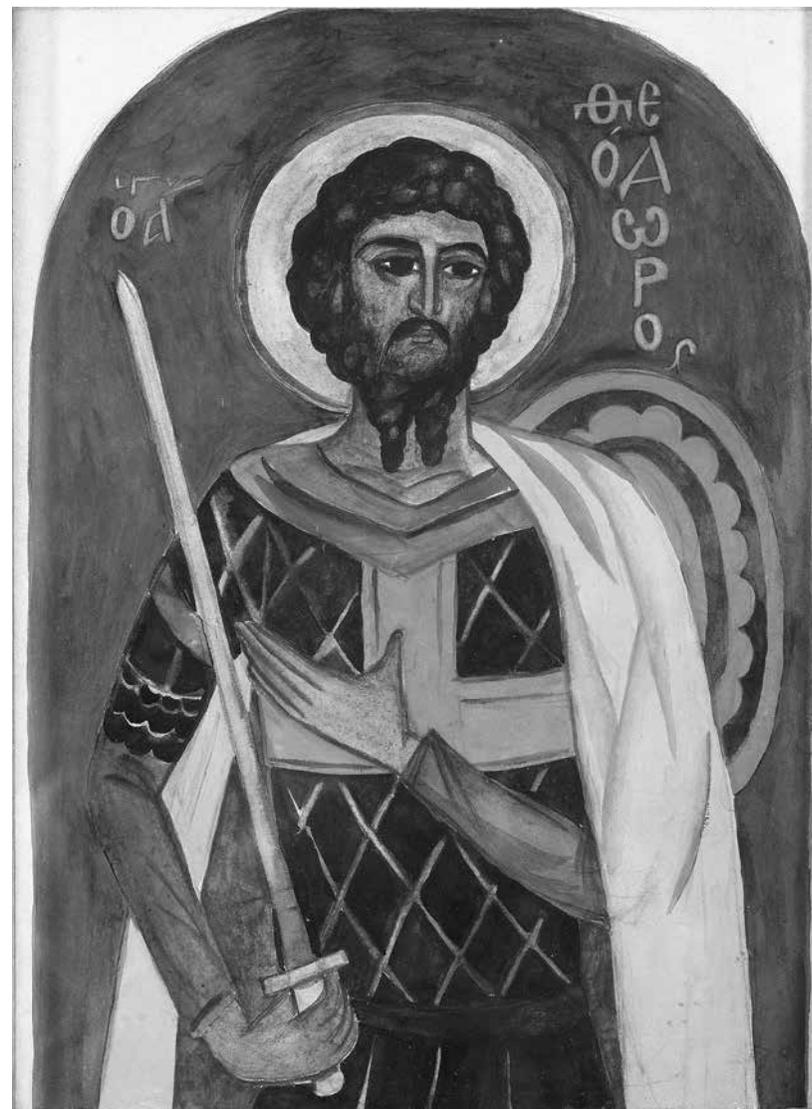
*В том случае, если я в ноябре не вернусь, я буду Вам телеграфировать. Зиму будущего года (1916-го) мне придется провести за границей в Италии, так как к этому времени возвращается Дягилев со своим балетом из поездки в Америку и придется вместе осуществлять те балеты, над которыми я сейчас работаю.*

*Здесь я узнала от Дягилева и через русское посольство, что в Бари строится церковь в честь чудотворца Николая. Церковь строится, как я слышала, по Вашему проекту. В разговорах о предполагаемой росписи упоминают Ферапонтов монастырь. Художника для этой росписи у них еще нет. Если Вы со своей стороны никого не имеете в виду, то эта работа меня очень интересует, и я бы с удовольствием занялась ее оформлением, если Вы мне ее поручите. Церковь еще не окончена, в ней еще не выведен купол. Во время моего пребывания в России я бы могла Вам представить эскизы и тотчас по окончании дягилевского дела, что приблизительно совпадет с окончанием постройки церкви, заняться ею.*

*Желаю Вам всего лучшего. Н. Гончарова [4, с. 59–61].*



1. Наталия Гончарова. Св. Борис. 1915 (?)  
Эскиз наружной росписи храма  
Св. Троицы в Кугурештах  
Бумага на картоне, акварель. 28,1 × 20,2  
Одесский художественный музей



2. Наталия Гончарова. Св. Феодор. 1915 (?)  
Эскиз наружной росписи храма Св. Троицы  
в Кугурештах  
Бумага на картоне, акварель. 28,1 × 20,2  
Одесский художественный музей

Из письма видно, как внимательно подходит Гончарова к работе. Выяснение «прозвищ» и чисел празднования святых нужны, чтобы найти их иконографию в книгах Четвы-Минеи. Просьба о росписях храма Свт. Николая в Бари выявляет сразу несколько важных моментов в творчестве Гончаровой. Во-первых, горячее желание художницы работать в храмах. Во-вторых, Гончарову привлекает возможность исполнения росписей на основе свободного копирования фресок Дионисия. И еще один важный момент: ферапонтовские фрески упоминаются в письме о росписях в Кугурештах. Альбом «Фрески Ферапонтова монастыря» был привезен Гончаровой из России в Швейцарию, где она работала на балетом «Литургия» и параллельно продумывала будущие росписи бессарабского храма<sup>3</sup> [2].

Необычайная легкость двух цветных эскизов для храма Троицы в Кугурештах может иметь своим источником как раз росписи Дионисия. Некоторые детали в эскизах Гончаровой непосредственно взяты из этих фресок. Например, для ферапонтовских фресок характерна обводка нимбов и личного письма контуром того же цвета, но более темного оттенка. Элементы одежды, мечи и их рукояти, щиты на гончаровских эскизах также напоминают дионисиевские росписи. Легко, будто венец, возложена на макушку головы Бориса княжеская шапочка. Декоративность композиции, обобщенность и невесомость каждой из фигур, все эти характерные черты живописи мастера рубежа XV–XVI веков Гончарова органично и естественно переосмысляет в собственных эскизах, которые при всей родственности дионисиевым фрескам не являются их ретроспективными стилизациями. Работая по фотографиям в альбоме Гончарова использует и выразительные особенности фотоотпечатков фресок: их упрощенность и некоторую схематичность по сравнению с оригиналом, повышенную контрастность цветовых пятен. Работа по фотографиям добавляет дополнительные элементы примитивизма в изображение.

Правда, художница не очень сведуща в тонкостях иконографии: в средневековых изображениях, согласно православной традиции, воины-мученики как бы отстраняются от оружия, убирают мечи в ножны, держат их сбоку или опустив вниз. У Гончаровой Феодор,

наоборот, указывает на поднятый меч, подобно тому, как в западных изображениях святые указывают на орудия своего мученичества.

Два карандашные рисунка разнятся стилистически. (Ил. 3–4.) Один из них — предварительный набросок для цветного эскиза «Св. Борис». А вот второй, названный С. Колузаковым и А. Пилипенко «Св. Глебом», отличается от Бориса существенно. На втором рисунке святой изображен с бородой, а Глеб, согласно иконографическому канону, должен быть молодым, безбородым, с длинными волосами, с кротким ликом. Линии в рисунке с неизвестным святым сильные и энергичные, в фигуре — напряжение. Княжеская шапка у него, в отличие от Бориса, крепко посажена на голову, совсем другая рукоять меча, иные руки — большие и крепкие, правой он держит мощный простой крест. Лик этого святого суровый и строгий, углы губ опущены вниз. Очевидно, это не Глеб. В рисунке нет аллюзий на фрески Дионисия. Если второй рисунок тоже руки Гончаровой, то она опирается здесь на иной источник. Иконографически этот образ ближе всего к поздним изображениям другого святого — Александра Невского.

Росписи храма Троицы в Кугурештах Наталии Гончаровой в силу исторических обстоятельств не удалось осуществить. Предполагалось, что она в 1917 году, после завершения работ у Сергея Дягилева вернется в Россию и поедет в Кугурешты. Разразившаяся революционная катастрофа 1917-го нарушила все планы. Гончарова осталась в Европе. Построенный храм стоял без росписей и иконостаса. В ходе продолжающихся военных действий Первой мировой войны и национальных движений Бессарабия в декабре 1917 года вошла в состав Великой Румынии. Работы по оформлению интерьера храма продолжились в 1923-м силами наследников Александры Богдан-Поммер [10, с. 80], которые уже не были связаны ни с А. В. Щусевым, ни с Н. С. Гончаровой. Архитектор предполагал для облегчения внутреннего пространства покрыть стены белой штукатуркой и написать на них отдельные евангельские композиции, так был оформлен его предыдущий проект — Покровский храм Марфо-Мариинской обители в Москве. Возможно, после завершения внешних работ Гончаровой были бы поручены и внутренние росписи. Как пишет С. В. Колузаков, это был обычный для Щусева способ «подстраховки» в общении с художниками: начинать с оформления фасада, потом по достижении общего согласия, поручать им внутренние работы. В итоге росписи интерьера велись в конце 1920-х вне связи с прежним проектом. Стены были полностью покрыты академической

3 Альбом находится в библиотеке М. Ф. Ларионова — Н. С. Гончаровой (Отдел редкой книги библиотеки ГТГ).



3. Наталия Гончарова. *Св. Борис*. 1915 (?)  
Эскиз наружной росписи храма  
Св. Троицы в Кугурештах. Бумага,  
карандаш. 26,4 × 21,1. Серпуховский  
историко-художественный музей



4. Наталия Гончарова. *Неизвестный святой*. 1915 (?)  
Эскиз наружной росписи  
храма Св. Троицы в Кугурештах. Бумага,  
карандаш. 26,4 × 21,1. Серпуховский  
историко-художественный музей



5. Александр Блазнов (с помощниками)  
Росписи церкви Свт. Василия в Овруче  
1907–1911

шаблонной росписью «под Васнецова». Внешние ниши, предназначавшиеся для изображения святых и Троицы, так и остались покрытыми серой штукатуркой без фресок.

Сохранившиеся четыре эскиза и сведения о храме в Кугурештах не только помогают восстановить малоизвестную часть творчества Натальи Гончаровой, но и очень важны для истории всего авангардного искусства. По мнению Ларионова и Гончаровой опыт обращения к традиционному искусству имел большие перспективы в искусстве в целом, а не только внутри замкнутых на себе авангардных экспериментов в станковой живописи. Новые принципы живописи должны были работать в театральном, декоративном и в монументальном искусстве. Похожие идеи были и у Алексея Щусева, который в 1900-е, 1910-е годы активно вводил в церковное зодчество правило переосмысления традиций средневековой архитектуры. В росписях он настойчиво стремился уйти от академического стиля, неумоимо противостоял влиянию

В. М. Васнецова и своими проектами доказывал актуальность древней живописи. Важнейшим примером такого подхода является церковь Свт. Василия в Овруче XII века, реконструированная А. В. Щусевым в 1907–1910 годах. Особый интерес в росписях этого храма представляет попытка А. П. Блазнова, художника академического толка, повторить древнейшие фрески по собственным копиям и эскизам-копиям Щусева, ради которых они вместе ездили в Великий Новгород к церкви Спаса на Нередице. (Ил. 5.) Щусев создал тем самым прецедент новой церковной живописи. Этот опыт был осуществлен на окраине страны, что во многом уберегло его от лишних пересудов и негативных обсуждений, в то же время не помешало получить официальный статус и официальное признание: на освящение древнего реконструированного храма Свт. Василия в Овруч приезжал император Николай II в сопровождении митрополита Антония (Храповицкого). Архитектурные поиски Щусева конца 1900-х — 1910-х годов очень близки живописным поискам Гончаровой в ее религиозных композициях. В древних фресках начинают цениться экспрессия, яркость, выразительная наивность и «неправильность» по отношению к академической «правильности».

### БЛАГОГОВЕЙНЫЙ ЧЕЛОВЕК

В своих французских дневниках 1920–1930-х годов (хранятся в Отделе рукописей Третьяковской галереи) Наталия Гончарова не раз размышляет об иконах и иконописцах. Это не богословие иконы и не размышления о смысле творчества, но очень простые личные записи живописца. В одной из таких дневниковых записей Гончарова отмечает:

*Русские иконописцы вдохновляются <...> методом, который весьма тяготеет к большой абстрактности, резко выраженной, которая характеризуется применением схем (канонов?) или форм, уже найденных и приведенных к определенному стилю, с помощью которого выражается мистический или абстрактный характер вещей. Условные формы подчеркиваются с помощью уже найденного строя, графических комбинаций, малейших изменений колорита, но какое великое откровение открывается через нюансы цвета и изысканность графических форм, великое откровение мистических и религиозных состояний, которые испытываешь, стоя перед иконами — особые состояния, вызываемые каждым мастером<sup>4</sup>.*

Гончарову интересуют форма, стилевые различия и общности греко-византийской и русской иконописи, сходство и разность местных художественных школ Древней Руси. Есть и запись о том, как готовится художник к храмовой работе:

*Иконописец принимается за работу только после того, как постоит и получит благословение у архиерея; иконы должен писать благоговейный человек. Здесь ничего не остается от язычества, от искушения человеческими чарами. И потому начинаешь верить в существование иной жизни<sup>5</sup>.*

В письме к Михаилу Ларионову 1930 года после посещения одной из выставок в Тюильри она признается: «Мне все же ближе иконы и другие вещи, которые им сродни»<sup>6</sup>. А в другом, от 1927-го из Кемперле в Бретани она рассказывает о церкви, где есть образ Жанны Д'Арк с ангелом, «которого мог бы написать Гоген»<sup>7</sup>.

Она пишет в дневниках о смерти, о душе. Размышляет о распятии и воскресении:

*Почему в произведениях искусства всегда так безошибочно влечет погребальный звон, но нет какого бы то ни было намека на бледного червя.*

*Влечет так, что безошибочно вызывает крик души — это прекрасно, это говорит о самом главном.*

*Совершенно верно — это говорит об освобождении души, вечного, неограниченного в пространстве и времени, не умирающего от ограниченного предельного и с самого своего появления в пространстве и времени обреченного на исчезновение — это крик предведения победы и освобождения<sup>8</sup>.*

Этой настрой почувствовала М. И. Цветаева, которая в своем эссе 1929 года «Наталия Гончарова» постоянно вводит христианские

4 ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 71. Рукопись. Фр. язык (пер. Ирины Волковой).

5 Там же.

6 ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 600.

7 ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 594.

8 ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 15.

и библейские мотивы в описания художницы и ее мастерской: «стена крестов — деревянные кресты подрамников ее картин», «Стихия творчества — день седьмой», облик Гончаровой как настоятельницы монастыря, ее «тишина, всегда отдающая громами». Марина Цветаева подробно записывает детские воспоминания Гончаровой о молитвах няни и об игрушечной детской молельне, придуманной из ящика-фильтра. Цветаева и Гончарова обсуждают тему апокалипсиса в циклах 1910-х годов «Жатва» и «Сбор винограда». Цветаева поражается «великанскостью» творчества Гончаровой, соответствием ее характера монументальному искусству и вспоминает высказывание одного из критиков про гончаровских «Испанок»: «Это не картины — это соборы!» [13, с. 13].

### РЕКОНСТРУКЦИЯ ДВУХ ЭПИЗОДОВ

В биографии Наталии Гончаровой периода эмиграции есть два загадочных эпизода, известные по отрывочным сведениям из документов и воспоминаний о художниках. Первый эпизод относится к 1929 году. Согласно документам из архива Гончаровой, в этом году она работала над обложкой для издания «Русские иконы» [6, с. 406], но для какого именно — неясно. К тому времени относится сборник статей Н. П. Кондакова «Русская икона» в 4 томах, изданный в Праге (1928–1933) в память о великом исследователе-иконографе. Четырехтомник подготовило знаменитое пражское объединение ученых Семинарий имени Н. П. Кондакова (*Seminarium Kondakovianum*), специалистов в области византийской и русской истории, искусства и археологии. Поступил ли действительно заказ Н. С. Гончаровой от Семинария Кондакова — неизвестно, как неизвестно и о существовании эскизов Гончаровой для обложки названной книги, но стоит упомянуть о том, что члены пражского объединения тесно сотрудничали с русскими учеными и художниками в Париже [1, с. 11–13]. Все четыре тома «Русской иконы» изданы без рисунка на обложках.

Второй эпизод касается воспоминаний друзей и учеников о поступившем Н. С. Гончаровой частном заказе на роспись часовни. Заказчиком был Леонардо Бенатов, художник и друг Михаила Ларионова и Наталии Гончаровой. Его имя *La Chapelle Saint-Lubin*, по названию часовни Св. Любена XII века, находилось в небольшом старинном городке Шеврёз близ Парижа. Бенатов хотел расписать часовню вместе с Гончаровой.



6. Наталия Гончарова. *Ангелы с орудиями страстей*  
Конец 1950-х — начало 1960-х  
Бумага, графитный карандаш.  
37,3 × 27,6. Частное собрание



7. Наталия Гончарова. *Ангелы с орудиями страстей*  
Конец 1950-х — начало 1960-х  
Бумага, графитный карандаш.  
37,3 × 27,6. Частное собрание

Гончарова получила этот заказ в конце 1950-х, работала над эскизами незадолго перед своей смертью в октябре 1962 года: «За две недели до кончины художница говорила Л. Бенатову, — пишет А. Г. Луканова, — что готова, как только ей станет лучше — приступить к росписи часовни в Шеврёзе» [5, с. 501]. В конце сентября Гончарову навестила ее ученица Александра Прегель, которая позже вспоминала:

*Она сидела на кухне, и перед ней лежала открытая книга с репродукциями Фра Анджелико. «Видишь, я все смотрю на его картины, и многое становится понятным, то есть становится понятен путь, по которому надо идти, чтобы приблизиться к такому совершенству. Пойми меня правильно, путь не в «подражании», а в исправлении своего. А как далеко по нему пройти и где окажется предел, это*



8. Остензорий (монстранц) с освященной гостией в церкви Сакре-Кёр. 1902. Париж

*уже зависит от возможностей каждого художника. Идти по этому пути и не сбиваться с него — вот самое главное [8, с. 128].*

Возможно, к заказу для часовни в Шеврёз относятся восемь эскизов, находящиеся в частном собрании и прошедшие экспертизу Третьяковской галереи, датированные концом 1950-х — началом 1960-х годов.

На четырех эскизах изображены по два ангела. (Ил. 6–7.) Они парят в воздухе и держат в пеленах орудия Страстей Христовых (гвозди и бич, трость, Терновый Венец, Копье) и пронзенное сердце Христа, созерцаемое одним из ангелов. Эскизы исполнены тушью на бумаге. Стиль их отличается от религиозных композиций Наталии Гончаровой 1910-х, он ближе к позднему стилю ее живописи, к тем работам, где чувствуется увлеченность Гончаровой ренессансными фресками и неожиданно



**9.** Наталья Гончарова. *Символы евангелистов*  
Конец 1950-х — начало 1960-х  
Бумага, графитный карандаш.  
37,3 × 27,6. Частное собрание



**10.** Наталья Гончарова. *Символы евангелистов*  
Конец 1950-х — начало 1960-х  
Бумага, графитный карандаш.  
37,3 × 27,6. Частное собрание

проступают черты модерна, например, картине «Испанки. Процессия» (начало 1930-х). Своими вытянутыми пропорциями, выразительными плавными линиями больших крыльев, женственностью обликов, несколько вычурными движениями эти ангелы напоминают церковные эскизы Михаила Нестерова 1900-х годов или работы прерафаэлитов.

Непосредственным же образцом для эскизов с ангелами Гончаровой могло послужить оформление знаменитой базилики Сакре-Кёр, построенной на Монмартре по проекту Поля Абади, с некоторыми изменениями, и украшенной мозаиками, витражами и скульптурами по эскизам Люка Оливье Меерсона в 1912–1922 годах. Строительство храма было завершено в год первого приезда Гончаровой в Париж (1914). В интерьере храма в парусах барабана купола размещены скульптурные изображения ангелов, которые держат завернутые в пелены



**11.** Люк-Оливье Меерсон (эскизы).  
Ангелы в парусах купола церкви Сакре-Кёр. 1912–1922. Париж

орудия Страстей Христовых. На престоле базилики стоит знаменитый остенсорий (монстранц) с двумя золотыми ангелами (1902), держащими в высоко поднятых руках сосуд для гостии (Святых Даров). Жесты рук, дугообразные абрисы крыльев, женственные прически и лики, обнаженные ступни ангелов, драпировки, орудия Страстей в пеленах — все в эскизах Гончаровой близко стилистически и иконографически скульптурным изображениям из Сакре-Кёр, хотя и не повторяет их буквально. (Ил. 8, 11.)

Еще четыре эскиза изображают херувимов и символы евангелистов. (Ил. 9–10.) Натуралистичность изображения звериных и человекоподобных ликов, гнутые формы, в которые замкнута масса крыльев, орнаментальность их оперения и всей композиции в целом, подчеркнутая изысканность рисунка также свидетельствует о позднем исполнении

этих эскизов Гончаровой и о стремлении соблюсти в них не столько авангардные или примитивистские принципы, сколько о желании художницы вписаться в стиль, развивающий идеи модерна конца XIX — начала XX века. Эти четыре эскиза напоминают символы евангелистов в росписях Нестерова в Абастумани (1901–1903).

Желание Наталии Гончаровой в поздние годы жизни опереться на опыт синтеза современности и древности, состоявшийся в искусстве модерна, есть результат нереализованного замысла росписей храма в Кугурештах в 1917 году. Возможно, в стиле последних эскизов оказалась и воля заказчика. Кроме того, в конце 1950-х экспериментировать в церковных заказах с авангардными примитивистскими формами уже не было сил, как не было и уверенности в их актуальности, однако была глубокая личная потребность в монументальной религиозной живописи (чему свидетельство ее дневники и письма) и желание отдать дань долгой парижской жизни.

\*\*\*

Обобщая разговор о стремлении Наталии Гончаровой к работе над церковными росписями, можно сказать следующее. Предложение А. В. Шусева в 1914 году расписать храм Троицы в Кугурештах было для художницы исполнением тех задач, которые авангардисты выдвигали в своих манифестах. Монументальное искусство должно было развиваться и совершенствоваться заявленные творческие принципы: «всечество», свободное копирование, свободно трактованная традиционность. Можно только сожалеть, что исторические обстоятельства помешали Гончаровой получить заказ и реализовать свои замыслы, и эта линия церковного искусства в России после 1917 года прекратила свое существование. Наталия Гончарова после авангардного десятилетия не писала религиозных композиций, но продолжала размышлять об иконописной традиции, понимала и чувствовала ее, до конца своей жизни мечтала о росписях в храмах. У нее был дар монументалиста, дар работы с крупными декоративными формами, была открытость к современным идеям в искусстве, было знание и понимание традиции и было собственное представление о сакральном искусстве, которое, к сожалению, так и осталось в ее творчестве представленным лишь небольшим количеством эскизов, набросков и дневниковых записей.

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Вздорнов Г. И.* Предисловие // *Вздорнов Г. И., Залеская З. Е., Лелекова О. В.* Общество «Икона» в Париже / L'Association "l'Icone" a Paris. В 2 т. Т. 1. М.; Париж: Прогресс-Традиция, 2002. С. 9–15.
2. *Георгиевский В. Ф.* Фрески Ферапонтова монастыря. СПб.: Ком. попечительства о рус. иконописи, 1911.
3. *Колузаков С. В.* Церковь святой Троицы в Кугурештах // Третьяковская галерея. 2014. № 1 (42). С. 56–71.
4. *Крусанов А. В.* Русский авангард, 1907–1932: исторический обзор. В 3 т. Т. 1. Кн. 2: Боевое десятилетие. М.: НЛЮ, 2010.
5. *Луканова А. Г.* Наталия Гончарова. 1881–1962. М.: Искусство XXI век, 2017.
6. *Наталия Гончарова.* Между Востоком и Западом. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2013.
7. *Орлова М. А.* Наружные росписи средневековых памятников архитектуры. Византия. Балканы. Древняя Русь. М.: Наука, 1990.
8. *Прегель А.* Незабываемое прошлое / Публ. Ю. Гаухман [Воспоминания о Н. С. Гончаровой (с 1912 г.)] // Наше наследие. 2011. № 57. С. 116–139.
9. *Пилипенко А. Д.* Русское искусство XIX — начала XX века в Серпуховском историко-художественном музее: 30-я выставка проекта «Золотая карта России» // Третьяковская галерея. 2008. № 1 (18). С. 8–23.
10. *Расовская Д. Е.* Эскизы Н. С. Гончаровой «Святой Борис» и «Святой Феодор» в собрании Одесского художественного музея // Вестник Одесского художественного музея. 2014. № 1. С. 77–83.
11. *Серова Г. Ю.* Религиозные сюжеты Наталии Гончаровой и их иконографические источники // Третьяковские чтения. 2014: материалы отчетной научной конференции / Ред. кол. Л. И. Иовлева, Т. В. Юденкова. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2015. С. 193–203.
12. Труды Всероссийского съезда художников...: Декабрь 1911 — январь 1912. 3 т. Петроград, [1914]–[1915]. Т. 1: [1914]. XXVI.
13. *Цветаева М. И.* Наталия Гончарова. Жизнь и творчество // Наталия Гончарова. Михаил Ларионов: Воспоминания современников / Сост. Г. Ф. Коваленко. М.: Галарт, 1995. С. 6–85.