

“РАДУЙСЯ, МЫСЛЕННАЯ ЛУНО”. ОБРАЗ СВЯТОЙ ВЕЛИКОМУЧЕНИЦЫ ВАРВАРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ М.В. НЕСТЕРОВА

Сапрыкина Е. Э., аспирантка

Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры

Аннотация. В статье рассматриваются произведения выдающегося русского художника Михаила Васильевича Нестерова (1862 – 1942), посвященные Святой Великомученице Варваре. Среди них картина “Чудо” – одна из наиболее мистических в его творчестве, к работе над которой он многократно возвращался на протяжении 1895 – 1931 гг., но собственноручно уничтожил ее в 1931 году.

Ключевые слова: замысел, восприятие, сравнительный анализ.

Анотація. Саприкіна О. Е. “Радуйся, мысленная луно”. Образ святої великомучениці Варвари у творчості М. В. Нестерова. У публікації розглядаються твори видатного російського художника Михайла Васильовича Нестерова (1862 – 1942), які присвячені Святій Великомучениці Варварі. Серед них полотно “Диво” – одне із найбільш містичних в його творчості, до роботи над яким він багаторазово повертався протягом 1895 – 1931 рр., але власноруч знищив в 1931 році.

Ключові слова: задум, сприйняття, порівняльний аналіз.

Annotation. Saprykina H. E. “Be glade, mental moon”. Image of saint greatmartyr Barbara in the creative work of Mikhail Nesterov. The article considers a series of the works created by the famous Russian artist Mikhail Nesterov (1862 – 1942) that were devoted to Saint Gretmartyr Barbara. There is a piece “Miracle” among them – one of the most mystical of his creations. He has returned to work with this canvas again and again during 1895 – 1931 years, but destroyed it with his own hands in 1931 year.

Key words: idea, perception, comparative analysis.

В марте 1890 года двадцативосьмилетний живописец, недавний выпускник Московского училища живописи, ваяния и зодчества, ученик передвижника В. Г. Перова, автор двух картин, не только отмеченных вниманием критики, но и приобретенных Павлом Третьяковым для своей галереи, Михаил Васильевич Нестеров, получив приглашение профессора Киевского университета, историка

искусства и археолога Адриана Викторовича Прахова, впервые приехал в Киев принять участие в грандиозном проекте своего времени – росписи стен Владимирского собора, заложенного в 1862 г. по проекту архитектора А. Беретти и достроенного в 1876-1888 гг. архитектором В. Николаевым. Пожертвования на строительство собора поступали со всей России. В 1885г. началась роспись собора, в которой приняли участие такие известные художники, как Виктор Васнецов, Павел Сведомский, Вильгельм Котарбинский, Михаил Врубель. Проводимые в храме отделочные работы контролировались Хозяйственно-Строительным Комитетом, возглавляемым А. В. Праховым.

Постановка проблемы. Роспись Владимирского собора в Киеве была важным шагом на пути возрождения в России монументальной церковной живописи. Опыт работы ведущих мастеров-живописцев над росписями Владимирского собора в Киеве имел огромное значение для становления в России стиля модерн, наряду с экспериментами Абрамцевского художественного кружка и объединения художников “Талашкино”. И если в Абрамцеве и Талашкине поиски в первую очередь были направлены в русло прикладного искусства, архитектурных форм и станковой живописи, то Владимирский собор в Киеве в 80-90 годы XIX века стал своеобразной лабораторией нового стиля в области монументальных церковных росписей. Уже многие современники, по-разному оценивая вклад отдельных живописцев, тем не менее, осознавали большое значение художественных поисков принимавших участие в росписи В. Васнецова, М. Врубеля и М. Нестерова для дальнейшего развития русского искусства. Искания М. Врубеля и В. Васнецова дали мощный импульс для развития двух направлений в русской монументальной живописи, и были продолжены в творчестве М. Нестерова, Н. Рериха, К. Петрова-Водкина. Многие из художественных находок мастера претворили затем и в своей станковой деятельности. Виктор Васнецов пытался создать новый, созвучный своей эпохе стиль через возврат к языку средневековья, использование приемов передвижничества и академизма. Продолжателем дела В. Васнецова в области русской монументальной церковной живописи стал М. В. Нестеров. Начиная свою деятельность в области монументальной живописи под влиянием работ В. Васнецова, М. Нестеров пришел впоследствии к созданию собственного оригинального художественного языка.

80-90 годы XX века отмечены повышенным интересом отечественного искусствознания к вопросу формирования в России стиля модерн. В связи с этим, возрос интерес и к росписям Владимирского собора. О стиле произведений Виктора Васнецова и Михаила Нестерова, созданных в 80-е – 90-е годы XIX века писала исследователь русского искусства А. Русакова в книге “Символизм в русской живописи”, почти не останавливаясь при этом на росписях Владимирского собора [10, с. 25-38]. Но во вступительной статье к “Письмам” М. В. Нестерова, изданным семью годами раньше, она определяла стиль росписей Нестерова во Владимирском соборе, как сплав византизма с модерном

[6, с. 10-11]. Стилистическим исканиям В. Васнецова и М. Нестерова уделит внимание ведущий специалист в области русского искусства Дмитрий Сарабьянов в своем труде “Стиль модерн”, коснувшись вопроса стилистики росписей Владимирского собора только в связи с орнаментами М. Врубеля и его же эскизами к “Воскресению” и “Надгробному плачу” [11, с. 77-81]. Толчком для дальнейшего исследования данного вопроса явилась выставка произведений В. М. Васнецова, состоявшаяся в Москве в 1990 году, на которой были представлены в большом количестве эскизы к церковным работам и картоны к росписям художника во Владимирском соборе. В связи с выставкой состоялась научная конференция, материалы которой были опубликованы в 1994 г.^{*1} Следующим важным шагом стала организованная в 1999 году в Москве выставка и затем международная научная конференция “Стиль жизни – стиль искусства”, посвященные развитию национально-романтического направления стиля модерн в европейских художественных центрах второй половины XIX – начала XX века. Материалы конференции вошли в сборник статей российских и зарубежных исследователей.^{*2} При таком пристальном внимании в последние десятилетия к наследию Виктора Васнецова, при большом наличии исследований творчества Михаила Нестерова, вопросов стиля их работ, до сих пор нет отдельного исследования, анализирующего композиции росписей Владимирского собора, внимательно рассматривающего их иконографию.^{*3} В нашем исследовании ведущим методом станет сравнительный анализ.

Цель статьи. В данной статье мы рассмотрим только одно из произведений, выполненных М. В. Нестеровым для Владимирского собора – “Образ Святой Великомученицы Варвары” (1894). Попытаемся проследить развитие творческой мысли художника от первых эскизов к образу и дальше – до возникновения символической по содержанию картины “Чудо” (1895-1897 гг.), в которой был воплощен опыт его предшествующей работы, – произведения, вызвавшего противоречивую оценку современников. Впервые в исследовании рассматривается ряд произведений М. В. Нестерова, посвященных Св. Варваре. Основным подспорьем в нашем исследовании будут письма и воспоминания самого М. Нестерова [5; 6].

Анализ последних исследований. Ни одна из книг о дореволюционном творчестве М. В. Нестерова не обходит вниманием написанный им для Владимирского собора образ “Св. Варвары”, значительно реже рассматривается картина “Чудо”. Большинство исследователей оценивают первую, как несомненное достижение художника, вторую считают неорганичной, говорят о ее “выпадении” из наследия Нестерова. С. Дурылин, друг и биограф художника, замечает, что в “Св. Варваре” М. Нестеров, отошедший от “византийских документов”, “(...) ближе всего по духу к простым и светлым образцам воистину древнего и воистину юного искусства Византии” [2, с. 219]. Он же приводит некоторые важные сведения об истории создания картины “Чудо” и ее судьбе. В пятидесятые годы А. Михайлов, крупнейший исследователь художественного

наследия М. В. Нестерова и его биограф, в своем фундаментальном труде о жизни и творчестве художника дает список его произведений, который во многом остается актуальным до сих пор. Вместе с тем он содержит некоторые неточности, в частности, неточными являются сведения о якобы хранящемся в собрании Государственной Третьяковской галереи эскизе “Св. Варвара” [3, с. 471]. Эта неточность повторена и в каталоге произведений М. Нестерова, составленном Е. В. Баснер [4, с. 185]. Оценивая картину “Чудо”, А. Михайлов считает, что идея о выражении сверхъестественного, неземного, того “чуда”, которое утверждала христианская религия, осталась в картине неразрешенной. Исследователь также отмечает противоречие между субъективно-идеалистическими устремлениями с одной стороны, и реалистическими началами с другой, что объединяет данное произведение с картинами: “Дмитрий-царевич”, “Толгофа”, в которых Нестеров стремился отразить господство духа над телом, идеального над материальным, раскрыть мистические основы религии [4, с. 130]. По мнению автора изданной в 1962 году книги о М. В. Нестерове И. Никоновой, рассматривавшей формирование художественного метода, намеченные в “Чуде” и затем в “Дмитрии-царевиче” тенденции не нашли дальнейшего своего продолжения в творчестве мастера [7, с. 53]. Исследователь творчества М. В. Нестерова А. Русакова, относя картину “Чудо” к раннему символизму, также говорит о ее неорганичности для творчества М. Нестерова, подчеркивает влияние на художника “пропагандируемого Рескиным религиозного интуитивизма мастеров Раннего Возрождения” и отмечает близость решения к мистико-религиозным композициям прерафаэлитов и Пюви де Шаванна [10, с. 40-46]. Об увлечении М. Нестерова идеями Дж. Рескина, творчеством Пюви де Шаванна и прерафаэлитов свидетельствуют его письма и воспоминания.

Результаты исследований. “Святая Варвара” – один из четырех образов иконостаса диаконника, четвертого и последнего из оформленных Нестеровым для Владимирского собора иконостасов. Работа над ним необычайно увлекла художника. В письме к родным от 20 марта 1894 года он сообщал, что с благоговением приступает к созданию образа “Св. Варвары”, добавляя, “ведь это и была цель всего заказа”. В другом письме живописец называет образ, который он, работая над иконостасом диаконника, подобно “лакомому кусочку”, приберег напоследок, “излюбленной Варварой”^{*4}.

Святая дева великомученица Варвара особо почиталась в Киеве, где в Михайловском Златоверхом монастыре еще с начала XII века (момента освящения) находились ее мощи, привезенные из Греции в конце XI века второй женой киевского князя Святополка II Изяславича, дочерью византийского императора Алексия Комнина, носившей имя Варвара^{*5}. Согласно житию, Святая дева великомученица Варвара родилась в Илиополе Финикийском в семье богатого и ревностного язычника Диоскора во времена римского императора Максимиана. Варвара тайно приняла христианство. Узнав об этом, отец донес на нее правителю Мартиану, подвергнушему деву жестоким пыткам. Диоскор собственноручно отрубил дочери голову^{*6}.

Будучи религиозным человеком, М. Нестеров считал свою работу над образом Великомученицы чрезвычайно ответственной и подошел к ней с большой серьезностью и рвением. В первом варианте эскиза художник изобразил Св. Варвару стоящей “на коленях, около нее меч, на главу ее в сиянии снисходит венец мученический» [6, с. 119]. Эскиз имел успех у публики и среди друзей художника. В. Васнецов “... хвалил “Св. Варвару”, сравнивая ее с “Борисом и Глебом”, коих до того времени он считал лучшими. Он заметил, что “Варвара имеет в себе много “христианского”. Большой похвалы я от Виктора Михайловича не ждал”, – вспоминал впоследствии Нестеров [5, с. 186]. Среди приверженцев художника был и его “неугомонный сторонник”, председатель Комитета А. П. Баумгартен. Однако, на заседании комитета “поднялись разногласия”. Магистр Киевской духовной академии, историк и археолог, протоиерей П. Г. Лебединцев критиковал позу Варвары и с “нескрываемым недоброежелательством” настаивал на ее переделке. Нестеров, возражая, заметил Лебединцеву, что “...навряд ли поза и выражение Варвары способны нарушить настроение молитвы в верующем” (Письмо родным от 12 февраля 1894). По замечанию же профессоров Киевской духовной академии, археолога П. А. Лашкарева и историка церкви И. И. Малышевского, поза Варвары “вполне законна по иконографии. – Словом бедного попа совсем заклевали, – и я, в виде любезности и чтобы прекратить спор, согласился вместо креста Варваре дать пальмовую ветвь... ” – писал Нестеров родным 12 февраля 1894. Казалось, что “Варвара спасена”. Но, тем не менее, в дальнейшей работе Нестеров был вынужден подчиниться требованиям П. Г. Лебединцева [5, с. 183].

Отметим, что в искусстве к тому времени не сложилось устойчивой иконографии Св. Варвары, и это давало больше возможностей для художественного поиска. Однако уже 1-й эскиз Нестерова вызвал яростный протест со стороны церкви – причина, видимо, состояла в том, что художник замыслил не столько “образ”, сколько картину на религиозную тематику. “Пришлось подчиниться, но я все же членам Комитета, его председателю высказал, как тяжело мне расстаться со своей мыслью. Несколько дней я ходил совершенно расстроенный” [5, с. 183].

В следующем эскизе (местонахождение автору неизвестно), воспроизведенном в Каталоге XIV Периодической выставки картин Общества любителей художеств в 1894 году (Издание художественной фототипии К. А. Фишер – М.: Товарищество типографии А. И. Мамонтова) Св. Варвара изображена предстоящей, подобно другим святым с иконостасов Владимирского собора (ил. 1). С небес не спускается уже сияющий венец невесты Христа. На мученице белые одежды, полученные необычайным образом в знак защиты и покровительства небесных сил еще при жизни ее земной во время пыток. В ее руке – крест, у ног лежит сломанный меч. По преданию, меч сломался во время казни святой (меч и крест являются символами мученической смерти).

После утверждения Комитетом данного эскиза, Нестеров принимается за создание образа, но предварительно делает натурный рисунок. Прообразом



*Ил. 1. М.В. Нестеров. Св. Варвара.
Эскиз. Местонахождение эскиза
автору статьи неизвестно*



*Св. Великомученица
Варвара.*

*Ил. 2. М.В. Нестеров. Св. Варвара.
Фотография образа из Владимирского
собора, выполненная до 1896 г.*



Ил. 3. М.В. Нестеров. Эскиз к портрету
Е. А. Праховой. 1894. ГРМ

для Св. Варвары стала дочь Адриана Викторовича Прахова, Елена Адриановна /1871-1948/, “некрасивая” по определению Нестерова, но удивительно обаятельная, “...талантливая и необычайно добрая и чистая душой девушка”⁷. В ту пору Леле /так называли ее в кругу семьи и знакомых/ было двадцать три года. В неправильности черт ее лица таилось особое очарование, но главное, что покоряло в нем – это одухотворенность, исходивший от него внутренний свет, прекрасно переданный художником в подготовительном натурном рисунке (ил.3) (ГРМ, № Р-1592). Уже в данном этюде художник нашел тот особый поворот головы и выражение лица, которые с небольшими изменениями он будет

повторять вновь и вновь, изображая Великомученицу. Облик реальной девушки предстает здесь художественно трансформированным. Он хранит в себе конкретные черты Лели Праховой, передавая мягкость и возвышенность ее натуры, нежный полудетский овал лица с очень характерной формой подбородка, далекой от классических идеалов, слегка приоткрытый рот с чуть припухшими губами, особый разрез глаз и правильные дуги бровей, волосы, небрежно спадающие на плечи. Мягкость модели художник подчеркивает гармоничными линиями абриса лица, плеч и легкой волны волос. В то же время облик содержит в себе особенности будущего образа святой девы, невесты Христовой, передает ее особую чистоту, духовный порыв, экзальтацию. Этому способствует и ритмическая организация этюда: диагонально вверх направленному взгляду соответствует и направление линии шеи, и положение слегка запрокинутой назад головы, основной массы волос, линии губ и совершенных в своем изгибе бровей.

Двадцатого марта 1894 г. Нестеров сообщал родным: “Во вторник начну писать Варвару, нарисовал контур и сделал рисунок с Лели Праховой. Приступаю с благоговением, ведь это была цель всего заказа”⁸. К апрелю 1894 г. работа над образом закончена. Третьего апреля Нестеров пишет родным: “Второй иконостас тоже был выставлен с моей “Варварой”, которая, по-моему, мне удалась, но мнение это, к сожалению, кажется не общее, и мне думается, что со

временем я за нее то же вытерплю, что и за маленького “Сергия”, Дай бог, чтобы конечная судьба этих двух моих вещей была одинакова. В образе есть воодушевление, экстаз, и я дерзаю думать, что из моих произведений это пока одно из самых тонких, но правду, конечно, покажет время”. (Письмо родным. Киев. 3 апреля 1894 г.) [6, с. 121]. Вскоре в следующем письме он отмечал: “Великомученица Варвара” нравится – нравится и Праховым, в особенности Леле, и я думаю, что все же это лучший образ в соборе, когда же я сделаю то, что можно сделать по сухому, впечатление будет близкое тому, что хотелось. Помоему, на эскизе она сентиментальна, слащава, чего нет в образе... Вообще, на мой вкус, второй иконостас интереснее первого, с чем, может быть и не согласятся все. Он деликатнее (весь светлый, а первый темный) и оригинальнее, больше в нем моих личных симпатий (с которыми, как известно, соглашаются другие редко)”⁹.

Образ Св. Варвары – одно из самых больших достижений живописца во время работы во Владимирском соборе, хотя полностью воплотить свой замысел автору не удалось (ил.2) . Выполняя иконный образ, он не мог нарушить определенные церковные традиции. Вместе с тем, кое-что Нестеров все-таки отстоял: движение рук Варвары, словно простирающихся к Богу, обращенный к видимому только ей Небесному жениху взгляд, небольшой крестик в ее руках наряду с пальмовой ветвью, которую предложил изобразить отец Лебединский. Дебаты, которые пришлось выдержать художнику во время принятия Комитетом эскиза, дали повод знакомому М. В. Нестерова Сергею Николаевичу Сыромятникову /барону Сигме – псевд./, сотруднику газеты “Новое время”, шутя, назвать работу не “великомученицей Варварой”, а “великомучительницей”. Но даже после того, как образ приняли и установили в иконостасе диаконника, мытарства автора не закончились. Так, в декабре 1895 г., будучи в Москве, Нестеров получил из Киева от вице-губернатора “бумагу, где в очень решительной форме” предлагалось переписать голову Варвары¹⁰. Как рассказывал живописец в книге воспоминаний, причина заключалась в большом сходстве образа с реальной девушкой – Лелей Праховой, в частности, жена генерал-губернатора Игнатьева, возмущалась: “Не могу же я молиться на Лелю Прахову” [8, с. 180]. “...Я должен был исполнить каприз киевских дам – переписать лицо Св. Варвары, отдаленным оригиналом для которой послужила мне Леля Прахова... Я пробовал привести Комитету все резоны, почему необходимо было лицо Варвары оставить непереписанным. Все было напрасно. Комитет, загипнотизированный графиней Игнатьевой и киевскими дамами, оставался неумолим. С огромным трудом удалось Васнецову уговорить меня сделать эту уступку (мне было дано понять, что если я не перепишу голову сам, перепишет другой художник). Варвару я переписал. Лицо стало более общее, в нем утратилась индивидуальность милого оригинала. Выражение я старался удержать прежнее, что будто бы, мне удалось. Комитет был в восторге. Меня благодарили. Это была самая крупная неприятность, какую я имел за время



Ил. 4. М.В. Нестеров. Св. Варвара. Владимирский собор

росписи Владимирского собора. Я попросил выдать мне официальное постановление Комитета о переписании “Варвары” чтобы оправдать себя на случай возможных упреков общества, так как “Варвара” по фотографиям была уже известна в Петербурге”^{*11}.

Облик Св. Варвары, тем не менее, сохранил в себе и одухотворенность, и внутренний порыв к идеальному. По словам исследователя творчества М. В. Нестерова А. И. Михайлова, “...Перед нами святая, полная готовности принять любое страдание за свою веру, проникающую все ее существо. По щеке ее катится слеза умиления и восторга перед ожидающим ее мученичеством”. Тонкий и поэтичный по настроению пейзаж становится здесь более определенным, чем в эскизе, но все еще очень условен. А. И. Михайлов

отмечает, что "...тонкие деревья с цветами поставлены с обеих сторон фигуры строго симметрично, в них пропадает ощущение живой природы, которое придавало такую прелесть "Пустыннику" и "Варфоломею" и удачно было повторено в изображениях Бориса и Глеба" [3, с. 109]. Однако художник изображает здесь не близкий и родной ему среднерусский пейзаж, столь им любимый и опозитизированный в названных произведениях, а менее знакомую ему южную природу, что, отчасти, является причиной усиления условности. Цвет в образе из Владимирского собора сдержан и благороден. Белые одежды Варвары, отражающие цвета пейзажа, подобны перламутру. Розоватые, охристые, зеленоватые, серебристые, лиловые цвета дополняются золотом неба. В колорите произведения явно чувствуется влияние итальянской живописи Раннего Возрождения и византийских мозаик (ил.4).

Первоначальный же эскиз впоследствии экспонировался на "Выставке опытов художественного творчества (эскизов) русских и иностранных художников и учеников" в помещении Общества поощрения художеств в Петербурге, организованной И. Е. Репиным в ознаменовании 25-летия его творческой деятельности в ноябре 1896 г. В 1897 г. Нестеров подарил эскиз к образу Елене Адриановне Праховой. В письме к ней художник писал: "Эскиз Великомуч(еницы) Варвары" прошу принять от меня в память совместных трудов в дорогом нам Владимирском соборе и благодарности за Баха, Шопена, Бетховена..."^{*12}. А весной 1898 г. Леля преподнесла Нестерову вышитую по данному эскизу "Св. Варвару", о чем Нестеров писал Турыгину: "Леля Прахова дивно вышила и подарила мне мою "Св. Варвару" (на коленях, что была на Репинской выставке)"^{*13}.

Еще в 1894 г. художник сблизился с польским пейзажистом Яном Станиславским. Увидев самый первый эскиз Нестерова к Св. Варваре "Станиславский горячо убеждал... написать с него картину, послать ее в парижский салон" [5, с. 199]. В 1895 г, чтобы, как отмечает Дурьлин, "наградить себя за горечь насилия над любимой работой", Нестеров начинает работать над картиной "Чудо", возвращаясь к первоначальному замыслу [2, с. 217]. К концу 1897 года картина была написана (писалась в Уфе). В ней Нестеров вновь изобразил Св. Варвару, не так, как учитывая каноны и мнение деятелей церкви, сделал в образе Владимирского собора, а так, как святая явилась его воображению. Великомученица теперь была представлена коленопреклоненной в момент чуда, когда голова ее с широко раскрытыми, видящими глазами уже лежит на земле отсеченной, а с небес в лучезарном сиянии спускается драгоценный венец избранницы, невесты Христа. В картине не было фигуры палача /факт мученичества, несмотря на отсеченную голову, как бы отодвигался на второй план/, но введен юноша, с изумлением наблюдающий чудо (ил.5). В письме к Михаилу Петровичу Соловьеву – сотруднику газеты "Московские ведомости", административному деятелю, (от 9 января 1898 г.) Нестеров писал: "В творческом явлении этой картины меня, как и того юношу, который изображен

на ней и как бы от лица которого легенда повествуется – поразила, приковала мои симпатии духовная сторона ее, преобладание в ней пламенной духовной жизни над телом. Тот мистицизм, который окрыляет волю человека, дает энергию телу. Для меня не было в данном случае ни великомуч(еницы) Варвары, ни святой Евлалии – было лишь великое проявление *человеческого духа* на почве христианства вообще”. По словам художника, картина “Чудо” явилась в его воображении “готовой и законченной”, и ему “оставалось только с осторожностью перенести ее на холст, не останавливаясь на сомнениях в ее непогрешимости в той или иной исторической или научной правде” [6, с. 166]. А. Русакова отмечает некую неорганичность для творчества Нестерова этого периода картины “Чудо”, ее выпадение из общего ряда произведений, видя в этом влияние искусства кватроченто, теорий Рескина. Не кроется ли отчасти причина неорганичности именно в необычности для данного художника оформления замысла – не постепенном, медленном сложении, а своего рода “художническом прозрении”, “откровении”. “Художественное произведение, явившееся автору (что бывает нечасто), – неприкосновенно, оно, по многочисленным опытам артистов, всегда имеет глубокое жизненное преимущество над созданием надуманным, и художник в таком случае больше, чем когда-либо, внутренне остается прав” [6, с. 166]. Хотя, как мы видим, автор здесь несколько грешит против истины. Его внутреннему взору явился лишь окончательный вариант картины, о которой он думал уже в течение нескольких лет. Художник стремится передать особую жизнь души, не зависимую от жизни тела и не подчиняющуюся материальным законам.

Реакция современников на это произведение была самой противоречивой. Брань соседствовала с хвалебными отзывами. Картиной восторгался И. С. Остроухов, она нравилась И. И. Левитану, в то время как В. А. Серов пришел от нее в ужас. Восторженный отзыв написал Нестерову в письме (январь 1898 г.) С. П. Дягилев.

Картина впервые экспонировалась на русско-финляндской выставке в Петербурге в январе 1898 г., затем вместе с картиной “На горах” и “Под благовест” побывала на Сецессии в Мюнхене, Кельне, Дюссельдорфе, Берлине, где ее ждал относительный успех, а в 1900 г. на Всемирной выставке в Париже вместе с картиной «Под благовест» получила серебряную медаль. В Европе ее приняли, как мы видим, хорошо. Тем не менее, Нестеров не был удовлетворен результатом. Думается, что он не увидел того резонанса общественности, на который рассчитывал. Картину не приобрел ни П. Третьяков, ни музей Александра III. Она продолжала находиться в мастерской художника, время от времени подвергаясь незначительным допискам и переделкам. Еще в январе 1898 г. Нестеров с грустью писал Турыгину: “... я, как довольно чуткий человек давно понял, что картина не нравится, больше того – успеха не имеет... Быть может, она не удалась, быть может, то, что хотел сказать я, – слишком субъективно и большинству не только не понятно, но и вовсе не нужно. Что это ни образ, ни картина – это не резон: я тебе даю право называть ее образом,



Ил. 5. М.В. Нестеров. Чудо. 1897. Холст, масло. Не сохранилась

и право, сам не знаю, что такое “образ” и что “картина”... Образа Владимирского собора в то же время картины, и наоборот. Чувство тихой лирики и искреннего мистицизма доступно не многим и доступно им только тогда, когда оно в картине есть, а как знать, может быть, все это одно мое воображение, минутное воображение Дягилева и всех тех, кому картина нравится” [6, с. 167-168]. После посещения Выставки русских и финляндских художников в Петербурге М. П. Соловьев писал М. Нестерову: “Ваша картина (...) непонятна. Вдохновение возносит нас в мир неясных видений, но из них воплощаются только (...) жизнеспособные части. Искусство не заключается в одном вдохновении: оно

вместе с тем есть дисциплина. (...) Чуда никто выдумать не может, по кр. мере в изобразительном искусстве настоящих чудес известно очень мало – все они имеют строго исторический характер и лишь тогда, т.е. при соблюдении историч. характера могут воздействовать на зрителя. (...) Прекрасная юная головка – Ваша *ideo fixe*. Ради ее Вы пожертвовали в картине: пейзажем, юношей, письмом. Ваша больная душа отняла силу у Вашей руки и кисти. (...) я слышу один болезненный крик, одно вижу судорожное порывистое движение. Это больное произведение. В Вашем воспоминании – не любовь, а страдание. Ищите же в искусстве духовного врачевания против духовного недуга” *¹⁴. Отвечая М. П. Соловьеву, М. Нестеров (Киев, январь-февраль 1898) рассуждал: “... В определении характера картины моей “Чудо” Вы правы. Да и вообще творчество мое, как мне кажется, имеет в себе нечто болезненное, поэзия моих произведений – поэзия одиночества, страстного искания счастья, душевной тишины и покоя. Искусство для меня необходимый отдых, картины мои слишком субъективны, в этом и кроется то крайнее разноречие в суждениях о них. Кто же сомневается в искренности их, тот глубоко не прав” [6, с. 168].

О том, что живописец был увлечен образом Св. великомученицы Варвары, свидетельствуют и его небольшие графические работы этого времени, не связанные непосредственно с картиной или образом /не являются эскизами/. В частности, принадлежащая Киевскому музею русского искусства акварель «Святая Варвара» (ил.6). Некогда акварель была подарена автором Павлу Николаевичу Венюкову /1856-1915/ – геологу, палеонтологу, с 1891 г. заведовавшему кафедрой геологии в Киевском университете им. Св. Владимира. Вероятно, Нестеров подарил Венюкову изображение его покровительницы, святой заступницы *¹⁵. Изображение это несколько необычное. Святая представлена в венце с длинными подвесками, ее голова, как и в образе из Вл. собора, чуть запрокинута, но взгляд не обращен к небу, а скрыт опущенными веками (так он изобразил и просветленный мученический лик царевича Дмитрия в картине 1899 г. “Дмитрий-царевич убиенный”, ГРМ). Вокруг лика – большой нимб на фоне темного ночного неба с мерцающей звездой. При этом нимб воспринимается одновременно и как диск луны. За левым плечом Варвары – пальмовая ветвь. Возможно, это решение подсказано строками акафиста: “Радуйся, явственнее паче оных, небесный круг прозревшая. Радуйся, яко в созданных светилах, несозданный свет узревшая /.../ Радуйся, умная звездо, еяже озарением лице Божие, яке солнце светло нам является: Радуйся, мысленная луно, еюже ночь заблуждения, яко день просвещается” /Икос 2/. Ближайшая аналогия акварели из КМРИ была создана Нестеровым в 1895 г. и тогда же экспонировалась на XV-й Периодической выставке любителей художеств в Москве. Под названием “Святая мученица”, она воспроизведена в иллюстрированном каталоге этой выставки /с. 20/. Мученица изображена в такой же позе, так же прикрыты ее веки, однако, окружающий ее пейзаж – дневной, с хрупкими деревьями, подобными тем, что на эскизах образов из Владимирского собора (ил.7).



*Ил. 6. М.В. Нестеров. Св. Варвара. 1897.
Бумага, гр. карандаш, акварель, бронза.
КМРИ*



*Ил. 7. М.В. Нестеров. Св. Мученица.
Эскиз. Местонахождение эскиза
автору статьи неизвестно*

М. В. Нестеровъ.

Св. Мученица (эскизъ).

Но вернемся к картине “Чудо”. По замечанию Дурыллина, ни над одним произведением Нестеров не трудился так долго и упорно, как над “Чудом”: работа “...с большими перерывами – заняла двадцать семь лет”. Еще перед отправкой картины в Мюнхен художник “немало поработал над ней”. В 1923 году перед экспонированием на выставке в Северной Америке, Нестеров переписал картину: “Я даю переписанное “Чудо” под названием “Святая Варвара”; теперь и прежде разница та, что прежде у Варвары голова валялась на земле, сейчас она на плечах; а тебе из опыта известно, что куда лучше, когда голова на плечах”. Картина не была приобретена в Америке и вновь вернулась к автору [2, с.218].

В 1931 году Нестеров уничтожил картину “Чудо”. В литературе о жизни и творчестве художника принято считать, что автор чувствовал неудовлетворенность картиной, ее неорганичность, разочарованность. Думается, что немалую роль сыграла и та атмосфера, которая царила в советском искусстве начала тридцатых годов – неприятие всего, что не соответствовало требованиям, предъявляемым к произведениям “социалистического реализма”, а по сути, всего неординарного, самобытного. Вспомним, что формалистами были объявлены очень многие крупные художники, далекие от авангардистских направлений в искусстве, такие как К. С. Петров-Водкин, Зинаида Серебрякова и другие мирискусники. Нестеров – наиболее религиозный из русских живописцев, художник-мистик, как его называли, избежал такой участи, став классиком советского портрета. Картина же “Чудо”, как отмечалось уже выше, самая мистическая в творчестве Нестерова, являющаяся, по словам А. Русаковой, примером раннего символизма^{*16}. Кроме того, сцена мученичества таила в себе скрытый намек на драматизм современности, что могло вызвать самые трагические последствия, как для художника, так и для близких ему людей. Не удалось избежать репрессий его старшей дочери Ольге, которая после лагеря вернулась с больными ногами, при ходьбе опираясь на костыли. (Преследование Ольги Михайловны со стороны режима не было связано с творческой деятельностью М. В. Нестерова). Попытка пристроить картину за пределами страны не увенчалась успехом. Приведем слова самого Нестерова из письма к А. Турыгину от 18 июня 1931 года: “... в эти самые дни я, твой антипод, одним махом уничтожил свою “Варвару”; взял нож и раз-раз – и нет “Варвары”, а она когда-то принесла мне медаль с Парижской всемирной выставки, побывала с Дягилевым в Берлине, Мюнхене, Дюссельдорфе. И еще недавно в Америке. Нет “Варвары” – цела от нее хорошая рама и подрамник, из которого мне сейчас за неимением материала, состряпают два-три небольших, ходовых. На них появятся новые шедевры. А в голове они так и “клокочут”. Жаль, что нет красок, нет много чего... Ну да ладно!” [6, с. 362]. За внешне бодрящимся настроением несомненно проглядывает горечь. Сохранились лишь два фрагмента картины, находящиеся ныне в частных собраниях: фигура юноши, наблюдающего чудо и голова Св. Варвары. Сам Нестеров в 1942 г. говорил, что на холсте от картины он написал в разное время небольшие этюды [2, с. 218].

Выводы. Помимо упомянутых произведений Нестерова, были и другие, также посвященные Св. Варваре, но созданные в более позднее время /выполненные в графических материалах/. Последние из них принадлежат позднему периоду творчества художника – /концу тридцатых годов/ и находятся в частных коллекциях. Так, впервые написав в 1894 г. образ Св. Варвары-Великомученицы для Владимирского собора, Нестеров не расстался с ним в дальнейшем своем творчестве. Приобретенный в процессе работы во Владимирском соборе опыт (приемы композиции, некоторые особенности языка иконописи), он перенес в одну из самых мистических своих картин “Чудо” /1897/, по определению исследователя творчества художника А. Русаковой, – “пик” нестеровского мистицизма [6, с. 12], “детище”, горячо любимое автором, но им же уничтоженное в страшные для России тридцатые годы. История создания картины “Чудо”, ее жизнь и, наконец, уничтожение автором – является трагической страницей в жизни художника и отражает те сложные, противоречивые процессы, которые происходили в русском искусстве первой половины XX века.

В дальнейшем исследовании планируется рассмотреть внимательнее вопросы стиля данного произведения и дать анализ откликов современников на него.

Автор публикации благодарит сотрудников Государственной Третьяковской галереи и Государственного Русского музея за содействие и помощь, оказанную автору при подготовке материала.

Примечания

1. Васнецов Виктор Михайлович. 1848 – 1926. Сборник материалов. М. ГТГ, 1994.
2. Стиль жизни – стиль искусства. Развитие национально-романтического направления стиля модерн в европейских художественных центрах второй половины XIX – начала XX века. Россия, Англия, Германия, Швеция, Финляндия. Отв. ред. Э. В. Пастон. М., 2000.
3. Отчасти эта задача решается в статье: Нерсисян Л. В. О древнерусских прототипах трех композиций В. М. Васнецова во Владимирском соборе в Киеве // Стиль жизни – стиль искусства. Развитие национально-романтического направления стиля модерн в европейских художественных центрах второй половины XIX – начала XX века. Россия, Англия, Германия, Швеция, Финляндия / Отв. ред. Э. В. Пастон – М., 2000. См. также диссертацию: Климов П. Ю. Монументальная живопись М. В. Нестерова. СПб.: Санкт-Петербургский Государственный университет, 1994.
4. Нестеров М. В. Письма. Избранное. Вступ. статья и комментарии А. А. Русаковой. Л.: Искусство, 1988 (далее – Нестеров М. В. Письма). С. 120 Письмо от 22 февр. 1894 г. Киев. Родным. С. 121. Письмо от 20 марта 1894 г. Киев. Родным.
5. Подробнее см.: Сапрыкина Е. Э. Образ святой великомученицы Варвары в творчестве Михаила Нестерова // Антиквар. К., 2007, №10. С. 34-43, с ил.
6. Ростовский Дм. Жития святых. – Кн. 4. –М.: Синодальная типография, 1906. С. 75 – 96. Память Св. Великомученицы Варвары отмечается 17 декабря (по старому стилю 4 декабря).
7. Нестеров М. В. Письма. С. 165. Письмо А. А. Турыгину. Киев. 7 ноября 1897 г.
8. Нестеров М. В. Письма. С. 121. Киев. Родным 20 марта 1894 г.
9. Нестеров М. В. Письма. С. 122-123. Письмо родным. Одесса, 9 апреля 1894 г.

10. Нестеров М. В. Письма. С. 138. Письмо А. В. Прахову. Москва. 3 декабря 1895 г.
11. Нестеров М. В. Воспоминания. М.: Советский художник, 1985. С. 197-199. См. также: Собор Святого Великого князя Владимира в Киеве: Альбом / Авт. сост. Г. К. Лазовский. Лодзь, 1897. Видимо, в альбоме воспроизведен первоначальный, не переписанный еще в 1896 г. образ Св. Варвары, т. к. ему присуще несколько иное, по сравнению с окончательным вариантом, эмоциональное состояние святой и он близок эскизу из каталога XIV Периодической выставки картин Общества любителей художеств 1894 г.
12. Нестеров М. В. Письма. С. 165. Киев. 27 ноября 1897 г., Е. А. Праховой.
13. Нестеров М. В. Письма. С. 169. Киев. 27 апреля 1898.
14. Письмо М. П. Соловьева М. В. Нестерову от 31 января 1898 г. ЦГАЛИ, ф. 816 (Нестеров), ед. хр. 36.
15. Подробнее см.: Сапрыкина Е. Э. Там же. С. 41. См. также: Сапрыкина Е. Э. К вопросу о формировании коллекции произведений М. В. Нестерова в Киевском музее русского искусства // Сборник научных сообщений Киевского музея русского искусства. К., 1992. С. 73. Автор статьи уточнил прочтение надписи на обороте акварели: “На добрую память Павлу Николаевичу Венюкову от М. Нестерова 97”. Однако в ряде последующих изданий Киевского музея русского искусства была повторена допущенная ранее ошибка. Слово “Венюкову” прочитывалось как “Венгрову”.
16. Русакова А. А. Символизм в русской живописи. М. Белый город, 2001. С. 42.

Список сокращений:

1. ГРМ – Государственный русский музей. Санкт-Петербург.
2. КМРИ – Киевский музей русского искусства.

Литература:

1. Глаголь С. Михаил Васильевич Нестеров: Жизнь и творчество // Русские художники: Собрание иллюстрированных монографий / Под ред. И. Грабаря. М.: Издательство Кнебель, б.г. Вып. 5. С. 47 воспр. “Чудо”.
2. Дурьлин С. Н. Нестеров в жизни и творчестве. М.: Молодая гвардия, 1965. С. 215 – 219.
3. Михайлов А. И. М. В. Нестеров. Жизнь и творчество. М.: Советский художник, 1958. С. 106 – 109, 124 – 130, 467 – 486 (список произведений).
4. Нестеров Михаил: Альбом. Автор-составитель А. А. Русакова, автор каталога Е. В. Баснер. Л.: Аврора, 1990. С. 185.
5. Нестеров М. В. Воспоминания. М.: Советский художник, 1985.
6. Нестеров М. В. Письма. Избранное. Вступ. статья и комментарии А. А. Русаковой. Л.: Искусство, 1988.
7. Никонова И. И. Михаил Васильевич Нестеров. М.: Искусство, 1962. С. 42 – 46, 53 – 54.
8. Прахов Н. А. Страницы прошлого. Очерки – воспоминания о художниках. К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. С. 178 – 180, 182.
9. Ростовский Дм. Жития святых. – Кн. 4. – М.: Синодальная типография, 1906. С. 75 – 96.
10. Русакова А. А. “Символизм в русской живописи”. М.: Искусство, 1995.
11. Сапрыкина Е. Э. К вопросу о формировании коллекции произведений М. В. Нестерова в Киевском музее русского искусства // Сборник научных сообщений Киевского музея русского искусства. К., 1992. С. 65 – 74.
12. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. М.: Искусство, 1989.

Надійшла до редакції 12.02.2008