

Протоиерей Н. Озолин

ОБЩЕСТВО «ИКОНА», ДМИТРИЙ СЕМЕНОВИЧ СТЕЛЛЕЦКИЙ
И ЕГО РОСПИСЬ В ИНСТИТУТСКОМ ХРАМЕ
ПРЕПОДОБНОГО СЕРГИЯ РАДОНЕЖСКОГО В ПАРИЖЕ

«Одно из величайших открытий XX века, и в плане художественном, и в плане духовном, — православная икона», — утверждает отец современного возрождения православного иконописания и богословия иконы Леонид Александрович Успенский, и у нас есть все основания полагать вместе с ним, что «долгий процесс ее постепенного открытия», начавшийся в России задолго до революции, «стягивается к нашему времени» [Успенский 1989, с. 401].

Судьба русской иконы удивительна во многих отношениях: после столетий гонения в Синодальный период [Там же]¹ в советское время ее десятилетиями то уничтожали вместе с храмами, то путем изъятий на «консервацию» отправляли в музеи. Между тем известие о ее открытии распространилось за пределы исторического Православия, и икона начала покорение мира, до тех пор ее либо игнорировавшего, либо отвергавшего.

Действительно, то явление, которое Успенский называет «длительным процессом постепенного постижения духовного смысла иконы», теперь приобрело необратимый характер как в России, где, несмотря на огромные потери, множество древних икон было спасено героическими усилиями реставраторов, так и на Западе, который сквозь все свои надломы и надрывы через икону вновь открывает — в собственном искусстве давно трагически утраченный — лик Богочеловека.

Ибо именно об этом идет речь. Обоснованием иконы как *специфически христианского* образа является факт Боговоплощения. Во Христе (Который Сам является предвечным и единосущным образом Отца) произошло не только общение Бога и человека, но их истинное соединение, и в Церкви мы приобщаемся к этому соединению.

Можно назвать икону Евангелием, видимо явленным через личную святость, преобразующую мир. Икона явилась в наше время как умиротворяющий ответ на тревожные вопрошания современного человека — как «умозрение в красках».

В эмиграции, этой многоликой «зарубежной Руси», нашлись люди, посвятившие себя возрождению православной иконы. Париж стал центром встречи двух христианских традиций — восточной и западной, — и поскольку в Православии судьба иконы неотделима от судьбы Церкви, открытие иконы не только русской

¹ См. также замечательную главу «Пути искусства живописного направления в Синодальный период Русской Церкви» [Успенский 1989, с. 151–399].

эмиграцией, но и Западом оказалось совершенно естественно вписанным в логику этой встречи.

Первые годы эмиграции были для многих временем скитаний, но вскоре в различных европейских столицах сформировались довольно большие и устойчивые общины, в которых возобновилась русская культурная, художественная и зачастую научная жизнь. Так, в 1925 г. были созданы два новых центра по изучению различных аспектов русской иконы.

В Праге академик Никодим Павлович Кондаков организовал семинарий, который впоследствии стал называться его именем (с 1931 г. Археологический институт имени Н.П. Кондакова). Но нет сомнения, что наиболее значительные инициативы эмиграции осуществлялись в Париже. Столица Франции стала важным центром русской церковной жизни с 1922 г., после того, как там обосновался митрополит Евлогий, назначенный ныне прославленным Патриархом Московским святителем Тихоном управляющим Западноевропейским митрополичьим округом.

Будучи центром церковного управления, Париж вскоре стал не менее важным центром богословской мысли и возрождения церковного искусства. Действительно, на протяжении двух лет — с 1925 по 1927 г. — были основаны Свято-Сергиевский православный богословский институт (см.: [Озолин 1996]) и Общество «Икона», которые сыграют, каждый в своей области, заметную роль в судьбе Православия XX в.

Наиболее активными учредителями Общества «Икона» стали москвичи братья Владимир Павлович и Степан Павлович Рябушинские: лишившись своих замечательных коллекций древнерусских икон, они стремились пробудить в эмиграции и среди инославных желание изучать это искусство и любовь к нему. Другими членами-соучредителями были Павел Павлович Муратов, художники Иван Яковлевич Билибин и Дмитрий Семенович Стеллецкий. Великая княгиня Ксения Александровна и митрополит Евлогий явились почетными председателями, французские академики Габриэль Милле (Millet) и Луи Брейе (Bréhier) — почетными членами.

Вскоре в Общество вошли представители первого поколения его тружеников: архитекторы Альберт Александрович Бенуа и Николай Иванович Исцеленов (после смерти В.П. Рябушинского он стал вторым председателем Общества), а также начинающие тогда иконописцы Петр Александрович Федоров (в прошлом контр-адмирал и герой Японской войны), Юлия Рейтлингер (будущая сестра Иоанна), княжна Елена Сергеевна Львова, Тамара Владимировна Ельчанинова (матушка о. Александра) и Георгий Вадимович Морозов.

В том же 1925 г., когда отец Сергей Мечёв благословляет молодую Марию Николаевну Соколову обучаться древнерусскому иконному письму у мстёрщика Кирикова, в Париже объявляется официальный конкурс на проект иконостаса и внутренней росписи храма Свято-Сергиевского подворья. Кандидатов было немало, но что очень характерно — тогда еще никто из них не владел традиционной иконописной техникой. Как известно, эту работу поручили Д.С. Стеллецкому, который во время Первой мировой войны и русской революции работал в Париже



Д.С. Стеллецкий в своей мастерской. Начало 1920-х гг.

и, зная о происходящем на родине, посчитал невозможным вернуться. Ни Февраля, ни Октября, ни войны гражданской ему не пришлось пережить на родине... Сам он — сын Серебряного века и бывший «мирискусник», но надо признать, что, в отличие от многих других, Дмитрий Семенович не застрял на том «стилизованном православии», о котором так метко писал Бердяев. Между тем сколько ему стоило это освобождение от оных светских уз!

Еще в 1910-х гг. Стеллецкий выезжал на Русский Север, где изучал иконы и стенописи, и мечтал, как некогда мечтали Васнецов и Нестеров, о создании нового жанра и стиля русской живописи, основываясь на мотивах древнерусского искусства. Мечтали по-своему и Николай Рерих, и «ранний» Кандинский, и Стеллецкий сам-то, конечно, грезил именно как молодой художник. Чаял возрождения родного русского искусства из истоков — не западных, а своих, — но тогда еще ясного представления и глубинного понимания этого «своего» он не имел — и в этом сказались горькие плоды Петрова «просвещения».

Для того чтобы лучше представить себе творческий путь Д.С. Стеллецкого, по моему мнению, необходимо напомнить о недостаточно известной странице его биографии. Я имею в виду дружбу и сотрудничество Дмитрия Семеновича с будущим новомучеником графом Владимиром Алексеевичем Комаровским (1883–1932), первопроходцем из русских художников, дошедшим до подлинной иконы в смысле *специфически христианского образа*. Владимир Алексеевич в 1920-е гг. в Москве был близок к отцу Сергию Мечёву, собравшему вокруг себя на Маросейке ревнителей возрождения традиционной православной иконы на *чисто церков-*

ных началах. В эти же годы Комаровский написал о Сергии свое замечательное «Письмо об иконописи», которое, по-моему, следует считать основополагающим манифестом творчески возрождаемой православной иконы².

Как и когда именно возникли дружба и сотрудничество Дмитрия Семеновича с Владимиром Алексеевичем, сейчас трудно сказать, но по всей вероятности не позже 1910 г., ибо уже за лето 1911 г. они вместе напишут трехъярусный иконостас для церкви Святых Константина и Елены в имении графа Александра Медем на Волге. Через три года, за несколько месяцев до начала Первой мировой войны, два друга успели написать также трехъярусный иконостас для храма преп. Сергия Радонежского на Куликовом поле, сооруженного в память знаменитой победы, — для Стеллецкого эта ответственная работа оказалась последней на родной земле...

Сам факт, что четыре года жизни перед отъездом из России прошли для Дмитрия Стеллецкого под знаком иконописи, и притом в близком сотрудничестве с одним из самых выдающихся деятелей начинающегося тогда процесса постепенного постижения не только духовного смысла икон вообще, но также конкретных приемов традиционного иконописания, конечно, имел решающее значение для дальнейшего его творчества. Князь Н.В. Гагарин действительно был прав: в 1925 г. в Париже, да и во всей Франции не было человека более компетентного, чем Стеллецкий, который мог бы расписать храм преп. Сергия Радонежского.

Почему из многочисленных кандидатов именно Дмитрий Семенович получил заказ на иконостас и внутреннюю роспись храма, объяснил очевидец и деятельный участник тех событий Михаил Михайлович Осоргин, долголетний регент подворского студенческого хора, а тогда активный член «Комитета по сооружению Сергиевского подворья», только что созданного митрополитом Евлогием по благословению самого святейшего патриарха Тихона.

«Как сейчас помню, — писал Михаил Михайлович в некрологе о Стеллецком, — когда через два месяца после покупки Сергиевского подворья на официальных торгах в Palais de Justice 5/18 июля 1924 года впервые возникла мысль о необходимости поручить какому-нибудь компетентному лицу роспись иконостаса и храма, я случайно в разговоре с ныне покойным моим дядей, большим художественным авторитетом, кн. Николаем Викторовичем Гагариным, узнал от него, что на юге, в Каннах, проживает Стеллецкий и что такую крупную и ответственную работу, на его взгляд, нельзя никому поручить, кроме него. Я решил, не будучи с ним знакомым, написать ему, чтобы узнать, как отнесется он к такой работе, если к нему обратятся с официальным предложением. Чтобы дать ему хоть элементарное понятие о размерах и внутренности храма (бывшего до войны 1914 года протестантской киркой), я приложил к своему письму три старые немецкие фотографии, найденные мной на чердаке здания, наружного вида храма и внутренности его с немецкими детьми, елкой и портретом императора Вильгельма в апсиде храма. На пятый или шестой день получаю я увесистый пакет от Стеллецкого с восторженным письмом, безоговорочно соглашающегося на совершенно безвозмездных началах взять на себя роспись храма, с приложением двух эскизов,

² Машинописную копию этого письма вверила мне ныне покойная дочь Владимира Алексеевича Антонина Владимировна Комаровская в 1977 г.

на основании посланных фотографий, иконостаса и росписи стен внутренности храма и наружный “оправославленный вид”, как он писал, здания. В этой горячности, готовности отдать всего себя на пользу Церкви и полной бескорыстности красочно сказался Дмитрий Семёнович <...>. А сколько трудностей предстояло преодолеть, раньше чем он, наконец, был приглашен официальным образом! <...>

Большим препятствием для принятия окончательного решения являлось отсутствие денег на роспись, и это обстоятельство, как ни странно, способствовало в конце концов приглашению Стеллецкого: мне случайно удалось узнать, что у великой княгини Марии Павловны Романовой³ хранится ценный изумруд, данный ей ее покойной теткой великой княгиней Елизаветой Феодоровной⁴ с пожеланием, чтобы этот камень был использован на украшение какого-нибудь храма. Когда я начал просить великую княгиню, чтобы она этот камень пожертвовала на наш храм, она ответила, что готова это сделать, но ставит определенным условием, чтобы храм расписывал Стеллецкий и никто другой, и что в этом случае она готова взять на себя председательствование в художественном комитете для сбора дальнейших средств на роспись. В результате кандидатура Стеллецкого была нашим комитетом принята, и великая княгиня принялась энергично за сбор денег, которых она за два года набрала около 400 тысяч франков.

Стеллецкий приехал в Париж, поселился в Подворье и принялся за работу. На внутренней стороне северных дверей главного придела имеется собственноручная надпись Стеллецкого: “Начал расписывать церковь 6 ноября 1925 года, в пятницу. Кончил 1 декабря 1927 года, в четверг. Дмитрий Семёнович Стеллецкий”. Этот рекордный по краткости срок для такой большой художественной работы лишней раз характеризует талант Стеллецкого, как и то, что работал он без малейших колебаний, заранее имея до мельчайших деталей всю общую композицию росписи в голове. Помню, с какой виртуозной быстротой (около 10 дней) все белые доски пролевкашенного, сооруженного по его чертежам иконостаса были расписаны Стеллецким углем, и контуры святых имели вполне определенный вид, и сотрудники (их число колебалось от двух до трех) Стеллецкого обводили лишь эти угольные контуры иголкой. А все потолочные рисунки ангелов, символических изображений евангелистов, имея точный размер длины и ширины расписываемого участка потолка, Стеллецкий на полу расстилал соответствующей величины бумагу, навязывал на конец палки уголь и твердой рукой расписывал на полу бумагу такими законченными контурами, что соратникам оставалось лишь ножницами вырезать рисунки, прикладывать к потолку полученный трафарет и расписывать его красками по указаниям Стеллецкого, командовавшего снизу. Верная сотрудница Дмитрия Семёновича по росписи храма кн. Елена Сергеевна Львова со свойственным ей талантом выписывала все лики святых на всех иконах, которые сам Стеллецкий никогда не дописывал, всецело доверяя эту работу ей.

³ Внучка императора Александра II и дочка великого князя Павла Александровича, младшего брата императора Александра III.

⁴ Как отраднo знать, что само возникновение нашего храма и института связано с именем великой заступницы за землю Русскую, святой новомученицы великой княгини Елизаветы Феодоровны, основательницы Марфо-Мариинской обители в Москве.

А как любил Стеллецкий наш храм! Сколько раз впоследствии приезжал он в Париж, чтобы полюбоваться на свою работу, которая ныне приобрела всемирную известность» [Осоргин 1999, с. 116–117].

К этому замечательному рассказу Михаила Михайловича хочется добавить несколько слов известного «аполлоновца» Сергея Маковского о долголетнем своем друге: «Не только верующему церковно, но каждому из нас, кому дорого Отечество, его преемственное достояние, следовало бы с особым вниманием вникнуть в творчество талантливейшего художника Дмитрия Семеновича Стеллецкого <...>. Его роспись церкви Сергиева Подворья в Париже мне представляется самым значительным из всего, что унаследует будущая Россия от эмиграции. Не потому, конечно, что Стеллецкий одареннее всех художников, нашедших на чужбине применение своим силам, а потому, что он как бы спрыснул “живой водой”, сделавшись иконописцем-творцом <...>».

Стеллецкий с молодых лет задумал воскрешение русской “Византии” (когда, незадолго до революции, мы вновь “открыли” красоту православной иконы) — воскрешение творческое, но не рабское подражание древнему ремеслу. Мечтой его стало — наполнить старые меха молодым вином, сделать иконопись, не отступая от византийской традиции, современным искусством и показать при случае его жизненность не на отдельных досках, а храмовым “ансамблем”, декоративным целым, выражающим по-новому эстетическое чувство и религиозный порыв.

Свою мечту и осуществил он после долгой предварительной работы (где только не был, изучая памятники родной старины), когда ему была поручена роспись храма преподобного Сергия. И вот, думается мне, из всего, что почти за сорок лет эмиграцией сделано в художественном области, эта роспись — значительнейшее явление» [Маковский 1962, с. 315].

Что касается конкретного оформления этого непростого ансамбля, то не стоит забывать — храм был построен в неоготическом стиле, с большими окнами, для православного храма очень большими и пропускающими слишком много внешнего света (единственный изъян в интерьере). Росписи Д.С. Стеллецкого покрывают все пространство стен. Изучавший иконостасы на Русском Севере, художник использовал приобретенные знания для создания росписей и иконостаса в храме преп. Сергия Радонежского. Последний относится к базиликальному типу, т. е. не имеет купола; на том месте, где скрещиваются трансепт и корабль, Стеллецкий изобразил тетраморф (ангел, лев, телец, орел), олицетворяющий теофанию. В центре иконостаса — царские врата северно-русского письма XVI в., которые пожертвовал один из русских парижских антикваров. Вокруг них художник и создал композицию иконостаса, вдохновляясь древнерусским письмом этих царских врат.

Были у Д.С. Стеллецкого и критики: знаменитый иконописец и богослов Л.А. Успенский, приходя в храм на Свято-Сергиевском подворье, часто указывал на разницу между древнерусским письмом, выполненным яичной темперой (царские врата), и современными красками Стеллецкого, который готовил по своему рецепту особую эмульсию для иконописи.



Общий вид фасада храма преп. Сергия с двумя лестницами на второй этаж

Остановимся на отдельных деталях этого иконостаса. Рядом с царскими вратами, справа, как всегда помещена икона Спасителя, в изображении которой чувствуется влияние иконописи XVII в. Слева Богоматерь — несколько необычный вариант Владимирской иконы Божией Матери, так как Стеллецкий писал иконы достаточно свободно, не приемля буквальное копирование (в этом художник предвосхитил иконописный подход Л.А. Успенского и о. Григория Круга). За Спасителем справа следует икона преп. Сергия Радонежского, святого, которому посвящен храм. А далее — образ святителя Тихона Задонского, размещенный в местном ряду иконостаса в честь Патриарха Московского святителя Тихона, благословившего создание Свято-Сергиевского подворья. Композиция иконы придумана самим Стеллецким и выглядит очень убедительно. Слева за Богоматерью — лики святителей Николая Чудотворца и преп. Серафима Саровского. Д.С. Стеллецкий изобразил Серафима Саровского в лесу среди своеобразных иконописных деревьев. Вообще, эта икона является одним из первых иконописных изображений Серафима Саровского — святой был канонизирован только в начале XX в., т. е. еще до начала возрождения традиционной иконописной техники в Русской Церкви. Обратим внимание и на роспись алтарной апсиды, в центре которой изображена Богоматерь «Оранта», а с двух сторон — пророки (слева) и апостолы (справа). При этом Д.С. Стеллецкий написал апостолов в следующей последовательности — Иоанн, Павел, Петр и затем остальные, отвергая тем самым католические претензии на первенство апостола Петра. Над Богоматерью изображены три ангела «гостеприимства Авраамова», которые, как известно, яв-

ляются ветхозаветным антитипом новозаветного откровения Пресвятой Троицы (см.: [Озолин 1993]). И эта композиция художника была глубоко продуманной и последовательной.

Итак, несмотря на то, что работа, строго говоря, небезупречна с точки зрения использования для стенной росписи и икон нетрадиционной техники иконописи, Д.С. Стеллецкому вполне удалось создать целостный интерьер, где множество разнообразных изображений и узоров нисколько не нарушает художественного единства ансамбля, что и позволяет рассматривать это его творение как важный этап на пути к возрождению подлинно православной иконописи.

Литература

- Маковский 1962 — *Маковский С.* На Парнасе Серебряного века. Мюнхен, 1962.
- Озолин 1993 — *Озолин Н., прот.* Троица или Пятидесятница? // *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.* М., 1993. С. 375–384.
- Озолин 1996 — *Озолин Н., прот.* К семидесятилетию Русского Православного Богословского института преподобного Сергия Радонежского в Париже // *Ежегодная Богословская конференция Православного Свято-Тихоновского Богословского Института: Материалы 1992–1996.* М., 1996. С. 239–246.
- Осоргин 1999 — *Осоргин М.М.* Памяти Д.С. Стеллецкого // *Свято-Сергиевское подворье в Париже: К 75-летию со дня основания.* Париж; СПб., 1999.
- Успенский 1989 — *Успенский Л.А.* Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989.