

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-174-190>



Художник Святослав Воинов: христианское искусство в эпоху модернизма

А. К. Флорковская 

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств, Москва, Российская Федерация
florkovskaja@yandex.ru

Для цитирования:

Флорковская А. К. Художник Святослав Воинов: христианское искусство в эпоху модернизма // Визуальная теология. 2024. Т. 6. № 1. С. 174–190. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-174-190>

Аннотация. Статья посвящена творчеству Святослава Владимировича Воинова (1890–1920), петербургского живописца и графика, малоизвестного сегодня, но яркого представителя искусства 1910-х годов. Цель статьи – вернуть забытое имя оригинального религиозного художника эпохи модернизма, на основе архивных материалов реконструировать его художественное мировоззрение и рассмотреть ряд наиболее значительных произведений с помощью комплекса традиционных искусствоведческих методик в контексте религиозного направления конца XIX – первой трети XX веков. Задачи статьи – проанализировать живопись и графику Святослава Воинова, выявить специфику художественных процессов, которые на рубеже XIX–XX вв. шли в русском искусстве на пересечении символизма и модернизма, наметить специфическую ситуацию в искусстве эпохи Гражданской войны (1917–1922), в период которой были созданы наиболее значительные произведения художника. Святослав Воинов является представителем религиозного направления в отечественном искусстве начала XX века и продолжает традиции предшествующего периода его развития. Но он и прокладывает новые пути, связанные с модернизмом и произошедшим во второй половине XIX – начале XX веков открытием эстетической ценности древнерусской иконы. В статье рассматриваются факты биографии художника, культурный и общественный контекст его творчества, живописные и графические произведения, хранящиеся в Государственном Русском музее. Искусство Воинова основано на сложном синтезе искусства иконы, символизма и новейших направлений: футуризма, экспрессионизма, что в целом характерно для ряда отечественных мастеров рубежа XIX–XX вв. Уникальность творчества Святослава Воинова в том, что оно выходит за рамки сугубо светского религиозного искусства. Предлагая оригинальный и актуальный на тот момент пример синтеза древних церковных традиций и современной визуальности, выработанной к началу XX века, Воинов преодолевает границы сюжетного решения религиозной темы и устремлён к богословствованию в красках.

Ключевые слова: Святослав Воинов, религиозное искусство, литургическое искусство, икона, символизм, модернизм, Гражданская война, искусство XX века.

The artist Svyatoslav Voinov: Christian art in the era of modernism

Anna K. Florkovskaya 

Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts
Moscow, Russian Federation
florkovskaja@yandex.ru

For citation:

Florkovskaya A. K. The artist Svyatoslav Voinov: Christian art in the era of modernism. *Journal of Visual Theology*. 2024. Vol. 6. 1. Pp. 174–190. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-174-190>

Abstract. This paper explores the life and art of Svyatoslav Voinov (1890–1920), a modernist painter and a drawing artist from St. Petersburg, barely remembered today but nevertheless a remarkable example of both art and spirituality of his time. Both paintings and drawings of Voinov lay bare a distinctive character of the period when symbolism and modernism crossed ways. His art offers a glimpse on a unique creative atmosphere of the period of the Russian Revolution and the Civil War (1917–1922), the time when his most significant work was done. Voinov's art is typical for religious currents in the Russian art of early 20th century. It is closely linked to their preceding formative period but was also influenced by the modernist discovery of the aesthetic value of Russian icons. Voinov's art is rooted in a complex synthesis of traditional icon-painting and symbolism grafted with newer expressionistic and futuristic trends, such a synthesis being typical for quite a few Russian artists of the period. What makes Voinov and his art unique is that he aspired to cross the boundaries of purely secular spirituality and offered an original and effective example of how modern visuality can work together with ancient tradition of icon painting. Voinov transcends the contours of narrative formulas of religious themes and boldly moves towards the theology in paint. The drawings and compositional sketches of Svyatoslav Voinov were examined by the author in the collections of the State Russian Museum (St. Petersburg, Russia). Some of the drawings are published here for the first time.

Keywords: Svyatoslav Voinov, religious art, liturgical art, icon, symbolism, modernism, Civil war, twentieth-century art.

В Государственном Русском музее хранится небольшой корпус живописных и графических работ Святослава Воинова (ил. 1) – художника, сегодня почти забытого. Он работал в переломное время исторических бурь и социальных катастроф, завершающих плодотворный период отечественной культуры Нового времени и открывающих двери в новый мир XX столетия.

Святослав Владимирович Воинов (1890–1920) родился в Санкт-Петербурге в семье потомственного дворянина. Его отец интересовался искусством и собрал большую коллекцию исторических и художественных предметов. О характерном для семьи интересе к изобразительному творчеству свидетельствует тот факт, что два родных брата Святослава Владимировича, Всеволод и Ростислав, также стали художниками.



Ил. 1. С. В. Воинов. Автопортрет. Б., кар. До 1920.

© Русский музей, Санкт-Петербург

С 1910 года будущий художник обучался в Петербургском университете, а художественное образование получал в студии Михаила Давидовича Бернштейна, выученика художественных студий Лондона (1894–1899)¹, Парижа и Мюнхена (1899–1901). Вернувшись в Россию, Бернштейн продолжил обучение у Ильи Репина. Ещё одним преподавателем Студии был скульптор Леонид Владимирович Шервуд, сын ведущего архитектора и теоретика русского стиля Владимира Иосифовича Шервуда.

В студии Михаила Бернштейна и Леонида Шервуда учился цвет будущего петербургского авангарда: Владимир Татлин, Вера Ермолаева, Александр Волков, Михаил Ле-Дантю. Среди её учеников – график Владимир Лебедев, скульпторы Сарра Лебедева и Виктор Эллонен, религиозный живописец Леонид Чупятов, впоследствии ученик Кузьмы Петрова-Водкина. Для собственного творчества препо-

¹ Выбор учебных заведений Великобритании в те времена для русских художников был весьма нетипичным. Чаще предпочтение отдавалось студиям Парижа и Мюнхена. На рубеже XIX–XX веков в Лондоне существовало немало художественных студий, в которых мог учиться Михаил Бернштейн. В Open Studio получали первое образование некоторые будущие прерафаэлиты: Фредерик Лейтон, Джон Милле и иные. Другая известная студия – South Kensington School of Art in London, где большинство студентов составляли иностранные художники. К началу 1900-х годов студия оказалась связана с возникающим модернизмом и стала местом зарождения движения «Новая скульптура» в Великобритании. Среди её студентов – Барбара Хепворт и Генри Мур, что важно для понимания генезиса Святослава Воинова через его учителя и объясняет тот факт, что среди учеников Студии Бернштейна было много будущих представителей авангарда.

давателей Студии была характерна ясная пластическая форма как один из стилевых вариантов северного модерна, постепенно перерастающего в модернизм.

В Студии Бернштейна Святослав познакомился с будущей женой Ксенией Александровной Слепушкиной (ум. 1972). Ксения Александровна сохранила его наследие: племянница по её завещанию передала работы Святослава Воинова в Русский музей.

Но не только навыки, полученные в Студии Михаила Бернштейна, стали для Святослава Воинова определяющими. По воспоминаниям жены, «он говорил: учился только у икон и народного искусства, где форма вытекает из содержания» [Воинова 715, 1]. Среди рисунков Святослава Воинова, хранящихся в Русском музее, есть схемы иконных композиций с пометками самого художника, что это новгородские иконы XIV–XV веков.

Сегодня «судьба части художественного наследия и архива Святослава Воинова, – отмечает исследовательница его творчества Ирина Арская, – остаётся неизвестной, нет ясности и в деталях биографии» [Арская 2024]. Можно сказать, что научное изучение художественного наследия Святослава Воинова только начинается. Написано о нём пока немного. Владимир Круглов составил для каталога выставки «Символизм в России» (1996, ГРМ), вероятно, первую краткую биографию художника с такой характеристикой: «Он питал тягу к философской, религиозно-символистской живописи, характерной для культурной среды Петербурга. В его полотнах отразились как экспрессивные тенденции нео-примитивизма, так и неоклассические поиски большой формы» [Круглов 1996, 381]. На выставке экспонировалась картина Воинова «Благовещенье» (1916, ГРМ). Ирина Арская, сотрудник Государственного Русского музея (ГРМ), пишет в *Энциклопедии русского авангарда*: «Подобно В. Н. Чекрыгину, С. М. Романовичу, М. К. Соколову, Р. А. Флоренской, Святослав Воинов был сосредоточен на религиозно-мистических темах, искал современный художественный язык, адекватный личному самоуглублённому богоискательству» [Арская 2024].

Тамара Чудиновская, сотрудник Русского музея, давно занимается творчеством Святослава Воинова. Она написала краткую аннотацию к его произведениям, представленным на выставке «Неоклассицизм в России» (2008, ГРМ), которая была опубликована в каталоге выставки. Чудиновская пишет: «В сфере интересов Святослава Воинова весьма значительной темой была евангельская история, которую он трактовал в символистском духе и с классической ясностью. Глубокий мировоззренческий традиционализм, с одной стороны, а с другой, новый изобразительный язык, не имеющий точек соприкосновения с иконописным каноном, рождали образы глубокие, но очень индивидуальные. Обобщённые, статичные изобразительные формы, локальный цвет с эффектом фотографического негатива в сочетании с яркими цветными участками создают впечатление мистической, ирреальной картины» [Чудиновская 2008, 198]. Ей также принадлежит пока не опубликованная научная статья о Святославе Воинове.

Выставляться Святослав Воинов начал с 1915 года. До 1917 он участвует в выставках возрождённого «Мира Искусства», в Выставке левых течений, становится членом модернистского «Союза молодёжи» [Арская 2024], ведущим художником которого был Павел Филонов.

Вскоре молодого художника закручивает вихрь Гражданской войны. С 1918 по 1920 годы он создаёт свои самые значительные из известных сегодня произведений, выступает как теоретик искусства, готовит лекции по вопросам современного творчества.

В начале 1920 года, совместно с С. Я. Маршаком и Е. И. Васильевой (Черубиной де Габриак), он принимал участие в создании первого в России детского театра в Краснодаре. Там он общался с Борисом Алексеевичем Леманом, также принимавшим участие в создании театра, – антропософом, египтологом, поэтом, композитором, наставником художника Евгения Спасского, тяготевшего уже в эти годы к мистическим темам и ставшего впоследствии религиозным художником [Багдасаров 2024]. Летом 1920 года Святослав Воинов был арестован большевиками и как бывший белый офицер вскоре расстрелян. Ему было 30 лет.

Художественная ситуация в России рубежа XIX–XX веков определялась символизмом, модерном, а затем авангардом и модернизмом, а также продолжающимся и активно трансформирующимся реализмом, включившим уже в себя к этому времени импрессионистические тенденции. В искусстве Петербурга заявляет о себе неоклассицизм, пришедший на смену символизму и модерну в 1910-е годы. Чуть раньше, в символизме, произошло взрывное развитие религиозной темы. Символ – понятие религиозное, его разработка в христианском аспекте приходится на эпоху патристики, на IV–V века. На рубеже XIX–XX веков искусство, стремящееся обратиться от позитивизма и рационализма к мистике, встать на духовное основание, вернуться к религиозному пониманию бытия мира и человека, естественным образом обращается к символическому мышлению, к символу. Религиозная тема в искусстве символизма России и Европы получает большое развитие.

Одной из граней этого процесса стало возрождение пророческого пафоса искусства и связанного с ним представления о миссии художника и функции искусства, что характерно для отечественной культуры на протяжении веков. Пророческая миссия понималась как высшее раскрытие творческого дара Александром Пушкиным, Александром Ивановым, Михаилом Врубелем, что является одним из проявлений духовного, религиозного понимания творчества.

Пророческий пафос в начале XX века был усугублён предчувствием глобальных катастроф. Георгий Чулков, поэт и литературный критик Серебряного века, создатель теории мистического анархизма, вспоминал: с середины 1900-х годов художники и поэты «прислушивались к грядущей буре», слышали, что что-то «поёт и насвистывает», предчувствовали, что это «прелюдия к дню восстания из мёртвых», к Апокалипсису [Чулков 1999, 102–103]. Многие из идей и атмосферы эпохи символизма было унаследовано модернизмом и авангардом.

Начавшаяся в 1914 году Первая мировая война в художественном плане стала катализатором многих процессов: в произведениях на военные темы были сформулированы новые приёмы, сформирована новая стилистика изобразительного языка. Появляется ряд работ, где центральными являются религиозные образы и мотивы: открытки Николая Калмакова с изображениями ангелов [Круглов, Павлова 2014, 14–15], картины Кузьмы Петрова-Водкина «На линии огня» (1916, ГРМ), «Богоматерь Умиление злых сердец» (1914–1915, ГРМ), графический альбом Наталии Гончаровой «Война. Мистические образы войны» (1914, ГРМ).

Первые годы после двух революций 1917 года – это время Гражданской войны (1917–1922) и особый период в новой, советской истории. Его политическая событийность часто затмевает художественную ситуацию, но и в сфере культуры это отдельный период, характеризующийся сосуществованием диаметрально противоположных тенденций и изменчивого контекста. Именно к 1918–1920 годам относятся находящиеся в Русском музее произведения Святослава Воинова. Неоднозначность времени, его смысловая и мировоззренческая подвижность обусловлены положением страны и общества между старым и новым. Всё это проявляется и в творчестве Воинова: он как модернист революционизирует форму на путях возвращения к традиции – к иконе и народному лубку.

Чуть раньше, на рубеже XIX–XX веков, в культурном сознании соединилось национальное наследие допетровской Руси и поиски нового искусства, обусловив прорывное художественное мировоззрение XX века. Культура достигла своего рода единства, встала на прочную основу непрерывного развития. Открытие иконы, новое понимание её как искусства постепенно складывается в России с середины XIX века в научном и в художественном планах [Тарутина 2023]. В новом осмыслении старого допетровского искусства большую роль сыграла культура старообрядчества. В ней бережно сохранялись традиции иконного письма и традиционная иконография. После принятия Указа «Об укреплении начал веротерпимости» в 1905 году сохранённые культурные сокровища стали более доступны. Старообрядчество, как и религиозное сектанство, вызывали огромный интерес у представителей культуры Серебряного века – в энергии радикальной религиозности видели зачатки будущего страны при опоре на её прошлое.

Важнейшим фактором здесь является то, что многие русские художники в XIX – начале XX века начинали свой путь с учёбы в иконописных мастерских, а затем поступали в Академию художеств. Мы читаем об этом в биографиях передвижников Ильи Репина и Василия Максимова, а также Кузьмы Петрова-Водкина, Филиппа Малявина, Василия Чекрыгина, Климента Редько и многих других. Несмотря на то, что традиционное иконописание было отодвинуто за пределы «Большого искусства», оно продолжало на него влиять и транслировать традиции искусства допетровской Руси. Ещё предстоит исследовать, как они влияли на творчество художников академической выучки, но уже сегодня можно сказать, что особенно заметно это влияние в трактовках человеческого образа, в портрете.

Московские художники-реалисты, по крайней мере со второй половины XIX века, обращали внимание на художественные достоинства древнерусской живописи, предвосхищая всеобщее признание её эстетической ценности. Об этом свидетельствуют воспоминания учеников Алексея Саврасова: Константин Коровин вспоминал, что впервые его внимание на художественные достоинства иконы обратил Саврасов [Молева 1963, 147]. В 1898 году Исаак Левитан спрашивал своего ученика Бориса Липкина: «В Ростове видели фрески? А в Кремле? – Да, – отвечает Липкин, – там они меня и увлекли. Левитан: И всё там просто: два–три цвета, белила, охра, голубец, что-то вроде земли. Совсем нет ярких титиановских голубых и красных, излюбленных итальянцами и так похожих на олеографию... Я был в Ростове с Нестеровым и нас особенно поразило композиционное мастерство этих полуграмотных живописцев... У одного коллекционера (И. С. Остроухова) я видел

прекрасное собрание древних икон. Я Вам советую съездить в Ростов и поизучать там законы композиции и техники древней живописи» [Левитан 1956, 222]. Осенью 1900 года Борис Липкин, Николай Сапунов и другие ученики Левитана поехали в гости к Петру Петровичу в Ростов, и «Сапунов увёз из ростовских церквей свою голубо-желтую излюбленную гамму» [Левитан 1956, 223].

Валентин Серов интересовался работой иконописца. Он брал уроки письма яичными красками [Серова 1986, 96] – древней техники национальной живописи. Подтолкнуло этот интерес знакомство с техникой темперы, входившей в моду у французских и русских современных художников. В 1900-е годы Серов копирует икону «Богоматерь Яхромская», работает темперой по левкасу [Зильберштейн, Самков 1985, 214], стараясь постичь её, а затем использует технику темперы в своих живописных полотнах. Возрождение техники темперной живописи шло параллельно росту интереса к иконе: к ней обратились Виктор Борисов-Мусатов, Николай Рерих, Валентин Серов, художники «Голубой розы».

Икону как искусство открыл символизм. Сергей Аверинцев писал: «Без предпосылок, созданных русским символизмом, едва ли было возможно открытие искусствоведческим сознанием XX века эстетической ценности русской иконы» [Аверинцев 2002, 68]. Влияние иконы на новое искусство – и с точки зрения художественного мировоззрения, и с технологической точки зрения, и по сюжетике – вопрос отдельный и крайне интересный.

К началу XX века суммировались многочисленные факторы. Икона, как и символизм и авангард, является чем-то бóльшим, чем искусство: это строительство жизни, бытия. В этом заключалось важное пересечение нового искусства с иконой. Ориентация на икону также стала реакцией национальной культуры на изменение художественной парадигмы в петровское время, помогла реализовать запрос на анти-натурализм, на иную функцию художественного образа в культуре и жизни.

Святослав Воинов углубленно изучал иконопись, как и многие художники авангарда: Владимир Татлин, Василий Кандинский, Павел Филонов, Казимир Малевич, его товарищ по Студии Бернштейна Михаил Ле-Дантю. Воинов исследовал иконографию, композицию иконы, её технологические основы, связывая законы формообразования со спецификой материала – темперы, масла, холста, доски [Арская 2024]. Символическая основа иконы, неразрывно связавшая зримое и незримое, смысл и материал, стала для Воинова воплощением внутренней необходимости, которую искали в искусстве его современники-художники. Подобно многим из них Воинов писал на общехудожественные и теоретические темы. Сохранилось несколько рукописей, все они были созданы в первые годы после Октябрьской революции 1917 года и раскрывают его художественное мировоззрение, помогают понять и истолковать его работы.

Святослав Воинов выступал как критик «буржуазно-капиталистического периода искусства», когда художнику приходилось работать на рынок, что приносило «понижение эстетических требований, плоский натурализм, бескрылость духа» [Воинов 712, 1]. Революция приносит в этом отношении сдвиг. Воинов видит в предреволюционное время два полюса: передвижники, «растерявшие живописную культуру», и Врубель, путь которого – бегство от буржуазии в мир фантазии; альтернатива для всего этого – икона и народный лубок. В современном искус-

стве Воинов видит свежую струю: «любовь к краскам, насыщенности, к построению форм, к живому ритму форм и узорности», что свидетельствует, по его мнению, о переходе к новым формам в искусстве. Художника волнуют теоретические проблемы взаимоотношения формы и содержания, он особо отмечает: «Я говорю о духовном содержании, а не о сюжете» [Воинов 712, 1].

Художник мечтает о новом пролетарском искусстве (не думая о том, что наступающая эпоха – атеистическая). Он пишет: сейчас нужно «искусство исканий, искусство революционное» [Воинов 712, 2], понимая, безусловно, христианство как революционное явление в мировой истории. И будущее искусства видится им как создание нового канона. Он отмечает: кубо-футуристы сдвигают форму, отражая тем самым сдвиг старых форм жизни. Это рождает синтетическое искусство, из него возникает «единый канон форм», создаваемый коллективным творчеством. Как и многие его современники-художники, Воинов мечтает о «стирании грани между ремеслом и искусством», необходимым, потому что у ремесленника есть понимание материала и средств его выразительности [Воинов 712, 3]. В иконе, отмечает он, соединены материя и дух, где духовному принадлежит приоритет перед материальным. Воинов мечтает о возрождении принципа средневекового искусства, где художник, мастер, руководит целым коллективом подмастерьев; так рождается «художественное произведение как памятник коллективного творчества, массовое искусство улиц, площадей, народных собраний» [Воинов 712, 4].

Второй сохранившийся и тоже находящийся в архиве Русского музея текст авторства Святослава Воинова – это «Программа работ художественной студии-секции изобразительных искусств» [Воинов 713]. Эта записка содержит мысли автора об особенностях и задачах искусства. Воинов рассматривает вопросы теории и истории искусства, его техники, колорита и композиции, а также программу практических занятий по искусству. Просвещение широких масс в области искусства, их приобщение к нему – важное направление деятельности представителей культуры того времени. Лозунг «искусство принадлежит народу», сформулированный Лениным в 1920 году, буквально носился в воздухе на рубеже XIX–XX веков. Внутри культуры ещё в XIX столетии возник огромный интерес к народному творчеству как в аспектах национально-исторических, так и в аспектах социального содержания творчества. Во второй половине XIX века чаяния искусства народного как искусства грядущего были предсказаны Рихардом Вагнером и Фридрихом Ницше.

Народное искусство, свободное от исключительно фольклорного его понимания, современное, рождённое потребностями времени, волновало Святослава Воинова. Он пишет текст лекции «Цели, значение и формы эстетического развития масс. Общие понятия о происхождении, задачах и значении искусства» [Воинов 711]. В самом начале лекции он вновь обращается к опыту иконы: «Недавно открывшееся нам чудо, – отмечает он, – наша древнерусская живопись» [Воинов 711, 1]. Для Воинова искусство является духовным делом: «Задача искусства – раскрытие мира изнутри человека, раскрытие законов духа» [Воинов 711, 2]. Об этом писал Евгений Трубецкой, с трудами которого («Умозрение в красках», 1915; «Два мира в древнерусской иконописи», 1916; «Россия в её иконе», 1917) Воинов, с большой вероятностью, был знаком. Он полагает искусство не раз-

влечением, выступает против «рассказа», нарратива в живописи [Воинов 711, 2]. Значение искусства для художника обусловлено его вневременным значением и его профетическим, пророческим характером: художник видит в искусстве знаки будущих событий [Воинов 711, 7].

Среди живописных произведений Святослава Воинова, хранящихся в Русском музее, самая ранняя – «Пейзаж с валунами и соснами» (х., м., 1912). Она представляет собой характерный для петербургской художественной школы того времени пейзаж: с элементами стилистики северного модерна и вне-ПЛЕНЭРНОГО реализма, с большой ролью линии. Художник в это время учился в студии Михаила Бернштейна.

Воинов тяготеет к неоклассицизму: об этом свидетельствуют его акварели, датированные серединой – второй половиной 1910-х годов: это иллюстрации к «Евгению Онегину» и «Пиковой даме» А. С. Пушкина и «Новая Голландия». В то время поворот к неоклассицизму в культуре был очевиден: журнал «Аполлон» (с 1909), в определённом смысле пришедший на смену журналу «Мир Искусства», провозгласил на своих страниц новый принцип творчества – принцип «прекрасной ясности» [Кузьмин 1910, 5–10].

Художник много рисовал, основные мотивы его рисунков – наброски композиций, фигур, дома и дерева. Это связано с работой над большими, программными живописными полотнами, но свидетельствует и о художественных пристрастиях и интересах: в изображениях домиков его явно интересует проблема глубокого пространства и положение объёма в нём, в рисунках древесных стволов – морфология природной органической формы. Вторая группа рисунков – наброски композиций, некоторые из которых, например, «Встреча Марии и Елизаветы», так и не были написаны.

Картина «Сон» (1915) тематически характерна для искусства Серебряного века, где мотив сна был одним из самых распространённых. Произведение содержит в себе зачаток крупных религиозных композиций, напоминая о сне учеников Христа в Гефсиманском саду. Интересно композиционное решение «Сна»: его можно отнести и к модернизму, и к символизму. Картину ритмически организуют дугообразные растениеподобные линии, но они несут совершенно другую энергию, нежели в символизме, более мощную и брутальную.

«Благовещение» (1916) – первая безусловно религиозная картина Воинова (ил. 2). Она экспонировалась на выставке «Мир искусства» в 1917 году и синтезирует уроки символизма, плоды изучения иконы и прорыв в модернизм как искусство XX века. Здесь уже перед нами оригинальный художественный язык Воинова – тяготение к монохромности, акцент на линии и силуэте, статичность и интерес к пространству в новом, характерном для XX века ракурсе – оно не перспективное. Сцена Благовещения революционно перенесена в глухой еловый лес. Среди голых стволов фронтально расположены фигуры Архангела Гавриила и Девы Марии. Художник явно опирается на художественные законы иконы. Это будет характерно и для последующих его картинных композиций.

Картина «Тайная вечеря» (1918) окружена большим количеством рисунков и набросков: это фигура Христа и апостолов, отдельные фрагменты картины. По воспоминаниям Ксении Воиновой-Слепушкиной о работе над «Тайной вечерей», художник «хотел написать её спектральной, как радужный фаяц зеркала.

Краски – киноварь, бакан², лимон, кадмий, охра, кобальт, ультрамарин. Каждую голову, руки проработать реально – громадную запрестольную стену... всё пронизать светом. Круги заключали противоречия квадрата» [Воинова 715].



Ил. 2. С. В. Воинов. Благовещение. 1916.

© Русский музей, Санкт-Петербург

Иконография Тайной вечери в мировом искусстве огромна и композиционно решается двояко: Христос и апостолы в традиции европейской живописи эпохи Ренессанса и позже обычно сидят за прямоугольным столом (Леонардо да Винчи, Перуджино, Якоб Йорданс и мн. др.), в византийской и русской традиции – за круглым (фрески монастыря Вотопед, Афон; Благовещенского собора московского Кремля; икона «Тайная вечеря» Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры – все XIV–XV веков). Мотив круга является доминирующим, определяющим композицию и у Воинова, но он вписывает в него прямоугольник стола, тем самым синтезируя оба композиционных типа (ил. 3).

Для художника и здесь характерна линейная пластичность линий, монохромность, в глубине которой таится цвет, тяготение к отжато-му от всего лишнего, концентрированному образу и живость фигур. Можно сказать, что перед нами работа большого мастера – продуманная и прекрасно выполненная, далеко опережающая своё время и воскрешающая чистоту и энергию раннего христианского искусства. В чём-то она композиционно перекликается с росписью Михаила Врубеля «Сошествие Святого Духа на апостолов (Кирилловская церковь, Киев, 1885).

² Устаревшее название яркой красно-оранжевой краски.



Ил. 3. С. В. Воинов. Тайная вечеря. 1918. Х., м.
© Русский музей, Санкт-Петербург



Ил. 4. С. В. Воинов. Голова Спасителя. 1919. Х., м.
© Русский музей, Санкт-Петербург

Триптих «Грехопадение. Благовещение. Рождество Христово» (1918), полотно «Голова Спасителя» (1919) (ил. 4) и незаконченный холст «Чудеса исцеления о край одежды и воскрешение дочери Иаира» (1920) являются продолжением ряда произведений на религиозную тему, которая становилась определённо ведущей в творчестве Святослава Воинова. Безвременная гибель прервала это развитие.

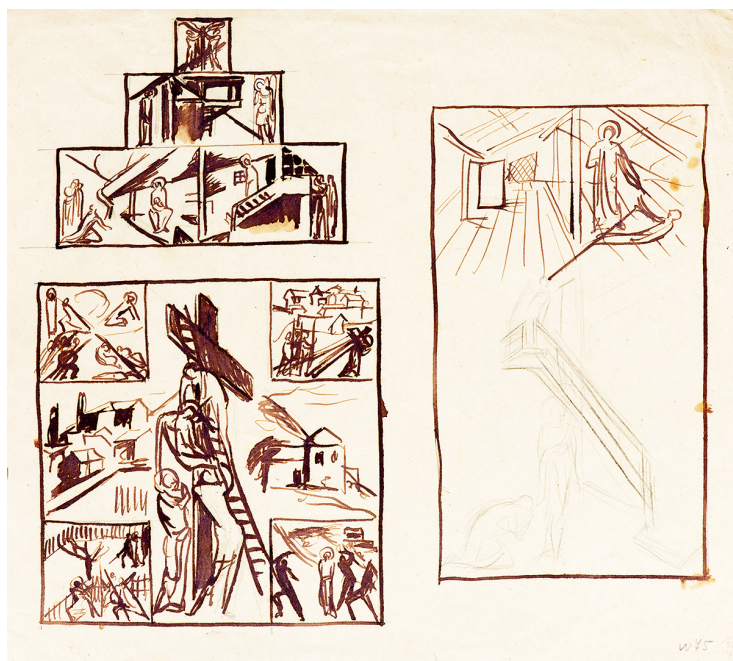


Ил. 5. С. В. Воинов. Грехопадение. Благовещение. Рождество Христово. 1918. Х., м.
© Русский музей, Санкт-Петербург

Триптих «Грехопадение. Благовещение. Рождество Христово» (ил. 5) представляет собой сложную трёхчастную конструкцию, восходящую, как можно предположить, к ярусности традиционных русских иконостасов. Его пирамидальность напоминает голгофу – крест на камне, традиционную форму русского надгробия. Композиция развивается сверху вниз, как нисхождение, как движение от небес – вниз, долу, в человеческий мир. От сотворения Адама и Евы к грехопадению, к Благовещению о рождении Спасителя и к самому Рождеству. По нижнему краю картины идёт надпись на церковнославянском «Аще не будете как дети, не внидите в Царствие Небесное» (Мф 18:3). В контексте образов Воинова смысл этих слов раскрывается как призыв осознать себя детьми Божиими. Доминирующим в композиции является образ лестницы как богословский символ деятельного христианского духовного восхождения.

Этот же мотив лестницы является центральным в задуманной, но не осуществлённой картине, посвящённой Страстям Христовым и Снятию с Креста, и начатой, но не законченной картине «Чудеса исцеления о край одежды и воскрешение дочери Иаира» (1920). Эскизы композиций этих картин запечатлены вместе

на одном рисунке тушью (ил. 6). На этом рисунке мы видим эскиз не известного сегодня полотна «Снятие с креста», которое, по замыслу художника, должно было композиционно следовать типу иконы с клеймами. Крест окружён шестью композициями: две, расположенные в центре рисунка, – пейзажные, это изображение ландшафта с домиками. По углам расположены: «Гефсиманский сад» (сохранился законченный рисунок), «Взятие под стражу», «Бичевание» и «Несение креста». Их последовательность организована против часовой стрелки. Рядом с этими композициями на рисунке размещается карандашный набросок картины «Чудеса исцеления о край одежды и воскрешение дочери Иаира». Сохранился живописный эскиз и сама картина, хотя она осталась незаконченной. Художник в эскизе даёт распределение по цветовым массам: акцент отдан пылающим киноварью фигурам в окружающем их густом мраке, что является символом Христовых чудес в повседневной жизни. Картина имеет вертикальный формат, движение идёт по лестнице, проходящей через всю композицию. В отличие от триптиха «Грехопадение. Благовещение. Рождество Христово» здесь в смысловом отношении движение развивается снизу вверх, от земного к горнему, что символизирует дело Христа, пришедшего в мир и возводящего человека к небесам.



Ил. 6. С. В. Воинов. Три наброска композиций на темы Нового Завета. Бум., чернила, перо.

© Русский музей, Санкт-Петербург

Мотив лестницы и его трактовка связывает Воинова не только с распространённым образом духовной лестницы, которая часто встречается в православной иконографии (как Богородичной, так и Страшного Суда и Иоанна Лествичника), но и с тем акцентом на движении, который этот мотив приобретает в искусстве

символизма (Эдвард-Берн-Джонс, «Золотая лестница», 1876–1880; Морис Дени, «Лестница в листве», 1892) и футуризма (Марсель Дюшан, «Обнажённая, спускающаяся по лестнице», 1912). Для модернизма, как и для средневекового искусства, характерен интерес к симультанному изображению в одной композиции разновременных и разнопространственных явлений.



Ил. 7. С. В. Воинов. Чудеса исцеления о край одежды и воскрешения дочери Иаира. 1920. Х., м.
© Русский музей, Санкт-Петербург

В «Чудесах исцеления...» (ил. 7) изображены события, описанные в Евангелии (Мф 9:18–26; Лк 8:41–56) и связанные между собой в смысловом и символическом плане. В Евангелии Христос идёт в дом Иаира по его просьбе и на этом пути встречает женщину, страдающую кровотечением, и исцеляет её. В известном смысле, это закольцованные события. Существуют толкования этих событий святыми отцами, например св. Иоанном Златоустом и другими. На картине Святослава Воинова внизу – прикосновение кровоточивой к краю одежды Христа, наверху – воскрешение дочери Иаира. В расположении эпизодов акцентирован мотив восхождения, и это, конечно, восхождение к Христу: вначале исцеление, затем воскресение. Следом за Христом мы идём в дом Иаира – дом воскресения. Образы лестницы и дома являются образами-символами и могут быть раскрыты как архетипы. Дочь Иаира (сохранился карандашный набросок этой фигуры) поднимается в невозможной позе – так человек подняться не может по законам земного тяготения, что подчёркивает чудесность происходящего.

Художник в «Чудесах исцеления...» уходит от линейности, определяющей раннее его манеру, он активно добавляет цвет, живописность, работает массой и объёмом цвета. Вертикальный формат полотна воспринимается как противоположный кругу «Тайной Вечери». Заметно стремление художника к синтетическим композиционным обобщениям уже другого характера. Возможно, Святослав Воинов находил для себя новые художественные пути, но они были прерваны его безвременной гибелью. Среди замыслов Святослава Воинова, как можно судить по рисункам-наброскам композиций, хранящимся в фондах графики Русского музея, были темы «Встреча Марии и Елизаветы», «Христос у Марфы и Марии», «Бегство в Египет». Наброски выполнены графитным карандашом в свойственной художнику твёрдой, тщательной манере.

Воинов развивается как художник вне национальной линии в религиозной теме, хотя обращается к иконе. В то время как художники модерна Виктор Васнецов, Михаил Нестеров, Николай Рерих, Дмитрий Стеллецкий часто видят религиозную тему через национальную, Святослав Воинов как представитель более молодого художественного поколения видит её вне трансформаций русского стиля. Для него вопросы национальной идентичности отходят на второй план, а народное искусство понимается в иных ракурсах, нежели русскими народниками второй половины XIX века.

Художник тяготел к монументальному искусству, синтезу живописи и архитектуры, живописи и графики, проектировал в 1917–1918 гг. «свой» пятиглавый храм с росписями, делая его наброски. Его искусство не было церковным, литургическим, но оно выходит за рамки того, что является искусством на религиозную тему, находящимся «возле церковных стен» и мирским по существу.

Воинов обобщает актуальные для 1910-х годов художественные тенденции – футуризм и экспрессионизм, уроки Серебряного века и иконы. В этом отношении он следует векторам многих своих современников-художников в эпоху «после модерна». Его уникальность, особенно в рамках искусства Петербурга, в том, что он, предлагая оригинальный и актуальный на тот момент пример синтеза древних церковных традиций и современной визуальности, выработанной к началу XX века, преодолевает границы сугубо религиозной тематики и устремлён к богословствованию в живописи.

Библиография

- Аверинцев 2002 – *Аверинцев С. С.* «Скворещниц вольный гражданин...». Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. Санкт-Петербург, 2002.
- Арская 2024 – *Арская И. И.* Воинов Святослав Владимирович // Энциклопедия русского авангарда. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://rusavangard.ru/online/biographies/voinov-svyatoslav-vladimirovich/> (дата обращения: 26.03.2024).
- Багдасаров 2024 – *Багдасаров Р. В.* Знавший себя (Борис Леман) // Фонд наследия Евгения Спасского. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.e-spasky.ru/ru/issledovaniya/r_bagdasarov_leman_znav_sebya/ (дата обращения: 13.03.2024).
- Воинов 711 – *Воинов С. В.* Цели, значение и формы эстетического развития масс. Общие понятия о происхождении, задачах и значении искусства. Научный архив ГРМ. Ф. 100, ед. хр. 711.

- Воинов 712 – Воинов С. В. Об искусстве. Научный архив ГРМ. Ф. 100, ед. хр. 712.
- Воинов 713 – Воинов С. В. Программа работ художественной студии. Научный архив ГРМ. Ф. 100, ед. хр. 713.
- Воинова 715 – Воинова К. С. Выдержки из отрывочных записок о творчестве С. В. Воинова. Научный архив ГРМ. Ф. 100, ед. хр. 715.
- Зильберштейн, Самков 1985 – Валентин Серов в переписке, документах и интервью. В 2-х томах. Том 1 / Сост. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. Ленинград, 1985.
- Круглов 1996 – Круглов В. Воинов Святослав Владимирович // Символизм в России. Биографии. Санкт-Петербург, 1996. С. 433–456.
- Круглов, Павлова 2014 – Круглов В. Ф., Павлова Г. В. Первая мировая война. 1914–1918. Альманах. Вып. 413. Санкт-Петербург, 2014.
- Кузьмин 1910 – Кузьмин М. О прекрасной ясности // Аполлон. 1910. № 4. С. 5–10.
- Левитан 1956 – Левитан И. И. Письма. Документы. Воспоминания. Москва, 1956.
- Молева 1963 – Константин Коровин. Жизнь и творчество. Письма. Документы. Воспоминания / Сост. Н. М. Молева. Москва, 1963.
- Серова 1986 – Серова О. В. Воспоминания о моём отце Валентине Александровиче Серове. Ленинград, 1986.
- Тарутина 2023 – Тарутина М. Икона и квадрат. Русский модернизм и русско-византийское возрождение / Пер. с англ. К. Тверьянович. Бостон, Санкт-Петербург, 2023.
- Чудиновская 2008 – Чудиновская Т. Воинов Святослав Владимирович // Неоклассицизм в России. Биографии художников и краткие аннотации к произведениям, воспроизведённым в альбоме. Альманах. Вып. 212. Санкт-Петербург, 2008. С. 194–215.
- Чулков 1999 – Чулков Г. Годы странствий. Москва, 1999.

References

- Arskaya 2024 – Arskaya I. I. Voinov Svyatoslav Vladimirovich. *Encyclopedia of the Russian Avant-Garde*. URL: <https://rusavangard.ru/online/biographies/voinov-svyatoslav-vladimirovich/>. In Russian.
- Averintsev 2002 – Averintsev S. S. “A Free Citizen of Birdhouses...”. Vyacheslav Ivanov: A Poet's Path Between Worlds. St. Petersburg, 2002. In Russian.
- Bagdasarov 2024 – Bagdasarov R. V. Who Knew Himself (Boris Lehman). *Evgeny Spassky Heritage Foundation*. URL: http://www.e-spassky.ru/ru/issledovaniya/r_bagdasarov_leman_znav_sebya/. In Russian.
- Chudinovskaya 2008 – Chudinovskaya T. Voinov Svyatoslav Vladimirovich. *Neoclassicism in Russia. Biographies of the Artists and Brief Annotations to the Works Reproduced in the Album*. Almanac. Is. 212. St. Petersburg, 2008. Pp. 194–215. In Russian.
- Chulkov 1999 – Chulkov G. Years of Wandering. Moscow, 1999. In Russian.
- Kruglov 1996 – Kruglov V. Voinov Svyatoslav Vladimirovich. *Symbolism in Russia. Biographies*. St. Petersburg, 1996. Pp. 433–456. In Russian.
- Kruglov, Pavlova 2014 – Kruglov V. F., Pavlova G. V. World War I. 1914–1918. Almanac. Is. 413. St. Petersburg, 2014. In Russian.
- Kuzmin 1910 – Kuzmin M. About the Beautiful Clarity. *Apollon*. 1910. 4. Pp. 5–10. In Russian.
- Levitan 1956 – Levitan I. I. Letters. Documents. Memories. Moscow, 1956. In Russian.
- Moleva 1963 – Konstantin Korovin. Life and Work. Letters. Documents. Memories. Compiled by N. M. Moleva. Moscow, 1963. In Russian.

- Serova 1986 – Serova O. V. *Memories of My Father Valentin Alexandrovich Serov*. Leningrad, 1986. In Russian.
- Tarutina 2023 – Tarutina M. *The Icon and the Square. Russian Modernism and the Russo-Byzantine Revival*. Transl. into Russian by K. Tveryanovich. Boston, St. Petersburg, 2023. In Russian.
- Voinov 711 – Voinov S. V. *The Aims, Meaning and Forms of Aesthetic Development of the Masses. General Concepts of the Origin, Objectives and Meaning of Art*. Scientific Archive of the State Russian Museum. Archive fund 100, archival storage unit 711. In Russian.
- Voinov 712 – Voinov S. V. *On Art*. Scientific Archive of the State Russian Museum. Archive fund 100, archival storage unit 712. In Russian.
- Voinov 713 – Voinov S. V. *Work Program of the Art Studio*. Scientific Archive of the State Russian Museum. Archive fund 100, archival storage unit 713. In Russian.
- Voinova 715 – Voinova K. S. *Excerpts from Fragmentary Notes on the Work of S. V. Voinov*. Scientific Archive of the State Russian Museum. Archive fund 100, archival storage unit 715. In Russian.
- Zilberstein, Samkov 1985 – Valentin Serov in Correspondence, Documents and Interviews. In 2 volumes. Vol. 1. Compiled by I. S. Zilberstein, V. A. Samkov. Leningrad, 1985. In Russian.

Информация об авторе

Анна Константиновна Флорковская
доктор искусствоведения,
член-корреспондент Российской академии художеств,
зав. отделом искусства XX–XXI вв.
Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств
Российская Федерация, 119034, Москва, ул. Пречистенка, 21, стр. 5
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1945-0573>
e-mail: florkovskaja@yandex.ru

Information about the author

Anna K. Florkovskaya
Dr. Sci. (Art History),
Corresponding Member of the Russian Academy of Arts,
Head of the Art of XX–XXI Centuries Department
Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts
5 Bldg., 21, Prechistenka St., Moscow, 119034, Russian Federation
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1945-0573>
e-mail: florkovskaja@yandex.ru

Материал поступил в редакцию / Received 29.03.2024
Принят к публикации / Accepted 27.05.2024