

Е. И. Кириченко

Главный художник фабрики церковной утвари товарищества «П. И. Оловянишникова сыновья» С. И. Вацков и модерн

Изданный в 1911 г. альбом «Религиозное искусство» изделий церковного назначения фабрики товарищества «П. И. Оловянишникова съя», созданных за десять лет С. И. Вацковым, — уникальный образец творений неорусского стиля, национально-романтической разновидности модерна.

В дореволюционной России звание «Поставщик Двора Его Императорского Величества» означало самую высокую меру признания, почет, уважение, максимальный уровень профессионального мастерства в области, представляющей тем или иным предприятием. Среди предприятий, составлявших гордость Российской империи, значатся предприятия товарищества Оловянишникова. Товарищество «П. И. Оловянишникова съя» состояло из трех основных производств¹. Наиболее обширным и пользовавшимся мировой славой был колокололитейный завод в Ярославле — одно из крупнейших предприятий подобного рода

в России. О значении колокололитейного завода в системе деятельности товарищества свидетельствовала и его эмблема: она изображала колокол.

Представление об общем объеме деятельности товарищества на рубеже XIX—XX в. дает «Указатель действующих в империи акционерных предприятий и торговых домов». Товарищество «учреждено для приобретения, содержания и развития действий, принадлежащих наследникам И. П. Оловянишникова двух свинцово-белильных заводов, одного в городе Ярославле, а другого в Ярославском у. Ярославской губ. при деревне Волокуши и фабрики церковной утвари в Москве, а также принадлежащего наследникам И. П. Оловянишникова колокололитейного завода в г. Ярославле и мест для торговли изделиями означенных заводов и фабрик и другими однородными товарами. Основной капитал — 1 млн. 500 тыс. рублей. Состав предприятия:

¹ Оловянишникова, ярославский купеческий род, происходящий из монастырских крестьян (с. Савинское, вотчина Спасо-Преображенского монастыря), получивший известность в XVIII в. Иван и Федор (1703—28.05.1778) Осиповичи перешли от первоначального литья олова к работе с медью. Около 1736 г. они начали отливать колокола, организовав их производство в Ярославле. Климент Григорьевич (1758—1786), содержал в 1770—1780-е годы заведение по производству суртика и белила. Григорий Федорович (1732—11.05.1811), в 1766 г. изготовил колокол для Спасо-Яковлевского монастыря в Ростове, вес которого составлял 163 пуда 8 фунтов (2673 кг.), с надписью: «... лит во граде Ярославле на заводе Федора Григорьева Оловянишникова». Иван Порфирьевич (25.03.1783—1.12.1859), сын П. Г., купец I гильдии, мануфактур-советник, один из первых в России получил звание потомственного почетного гражданина; городской голова в 1833—1835 гг. Во второй четверти XIX в. на заводе Оловянишниковых были отлиты колокола для Санкт-Петербургского Троицкого собора (1834 г., 1000 пудов), для придворных церквей в Петергофе и Царском Селе, для звонниц Ростовских Петровского (1835 г.) и Абраамиева (1845 г.) монастырей, для многочисленных сел Ярославской губ. В 1856 г. мастером С. Д. Чарыниковым был отлит для звонницы Ростовского Успенского собора знаменитый «Голодарь». При И. П. шелковая фабрика стала достопримечательностью Ярославля и все члены царской семьи (в частности Николай I в 1834 г.) и другие видные посетители города осматривали ее. Порфирий Иванович (10.08.1822—15.06.1881) полностью переоборудовал колокольный завод, превратив его из мануфактуры в современное предприятие. При нем началось распространение оловянишниковских колоколов по всему миру. Особенно много колоколов было отлито для Болгарии. В память освобождения ее от османского ига ярославские мастера изготовили летом 1877 г. 11 колоколов, 5 из которых были даром П. И. болгарскому народу. Они были доставлены в Болгарию самим заводчиком, при их вручении император Александр II лично благодарил П. И. В знак уважения к отцу братья Иван (1.11.1844—18.12.1898) и Сергей (15.04.1856—9.10.1890) Порфирьевичи назвали созданную ими в начале 1880-х годов века фирму «П. И. Оловянишникова сыновья». В 1901 г. фирма была преобразована в «Торгово-промышленное товарищество „П. И. Оловянишникова сыновья“».

1. Колокололитейный завод. Основан в 1736 г., г. Ярославль. Число рабочих — 70.

2. Свинцово-прокатый завод. Основан в 1896 г. Ярославская губерния и уезд, деревня Волокуши. Число рабочих — 20.

3. Ярославский свинцово-белильный завод. Основан в 1825 г., г. Ярославль. Число рабочих — 100.

4. Свинцово-белильный и краскотерочный завод. Основан в 1890 г. Ярославская губерния и уезд, деревня Волокуши. Число рабочих — 115.

5. Торговля церковной утварью, медными, москательными, скобяными товарами и колоколами, главный магазин в Москве, отделения в С.-Петербурге, Туле и Ярославле, а также на ярмарках Нижегородской и Вологодской»².

В начале XX столетия семья Оловянишниковых входила в число богатейших не только в Ярославле, но и в Москве. После смерти в 1898 г. И. П. Оловянишникова товарищество возглавила его вдова Евпраксия Георгиевна Оловянишникова. Из многочисленной семьи последнего поколения Оловянишниковых (шесть братьев и три сестры) к наиболее ярким ее представителям принадлежал возглавлявший колокольное производство автор капитального труда «История колоколов и колокольное искусство»³ Николай Иванович Оловянишников (1875—1919). Он же был автором каталога выпущенных заводом колоколов весом свыше 100 пудов. Николай Иванович Оловянишников принадлежал к числу образованнейших людей России. Он получил два высших образования (одно в Германии), был крупнейшим специалистом своего времени в области химического производства, принадлежал к числу истинных знатоков и любителей искусства. Николай Иванович владел ценной коллекцией западноевропейской гравюры и считался видным коллекционером⁴.

Столь же яркой неординарной личностью был и стоявший во главе фабрики церковной утвари старший брат Николая Ивановича Виктор Иванович Оловянишников (1874—1932). Среди его заслуг следует назвать финансирование издания журнала религиозного искусства «Светильник» и публикацию в 1911 и в 1914 гг. великолепного альбома фотографий из

сотен предметов церковной утвари, выпущенных фабрикой товарищества в 1901—1911 гг.⁵

Произведенные на заводе Оловянишниковых колокола звучали в храмах на всей территории Российской империи от Камчатки, Минусинска, Хабаровска, Читы, Иркутска на ее восточных окраинах до ее западных границ в Выборге, Ревеле (Таллине), Риге и Вильнюсе. Не представляли исключения северные и южные простиранства России. Завод поставлял колокола в Архангельск, Псков на севере; в Сухуми, Ташкент, Ереван, Астрахань — на юге. Благовестили колокола завода Оловянишниковых на Урале и в Томске и во многих других больших и малых городах и селах. По заказам императорской фамилии поставлялись колокола за границу в Иерусалим, Карлсбад, Константинополь, для колоколен Греции, Черногории, Польши, Финляндии, Австрии, Бельгии и др.⁶ Особенно многочисленными были заказы для православной Болгарии. Колокола завода Оловянишниковых изготавливались для церквей Софии, Тырново, Свистова. Рущука. Н.И. Оловянишников с законной гордостью заключал: «Проглядывая список колоколов, отлитых заводом, видно, что нет губерний, в которой не имелось колоколов, отлитых на заводе товарищества. Причина подобного успеха в той зарекомендованной прочности, благозвучности и мощности звука отливаемых на заводе товарищества колоколов»⁷.

Н. И. Оловянишников с удовлетворением отмечал, что Высочайшие особы, приезжая в Ярославль, неизменно посещали колокололитейный завод. В 1823 г. на нем побывал император Александр I, в 1831 г. — принц Петр Георгиевич Ольденбургский, в 1834 и 1841 гг. — император Николай Павлович, в 1837 г. — цесаревич Александр Николаевич, в 1850 г. — великие князья Николай и Михаил Николаевичи; в 1858 г. — завод вторично посетил в то время ставший императором Александр II, в 1868 г. — великий князь Алексей Александрович⁸.

По свидетельству Н. И. Оловянишникова, популярность завода определялась тем, что «с 1882 г. завод стал вырабатывать колокола, стремясь не только к одной благозвучности, но также и определенного тона, подбирая целые звонь

² Примаченко П. А. Русский торгово-промышленный мир. М., 1993. С. 35.

³ Оловянишников Н. И. История колоколов и колокольное искусство. Ярославль, 1906. М., 1912.

⁴ Примаченко П. А. Указ. соч. С. 37.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Оловянишников Н. И. Указ. соч. С. 412.

⁸ Там же.

того или другого аккорда». Этой уникальной работой руководил привлеченный к производству колоколов на заводе известный исследователь искусства колокольного звона протоиерей о. Аристарх Израилев. Результат такого содружества вылился «в создание ансамблей из двух-трех десятков колоколов, подобранных по камертону. Главный мастер на заводе с 1868 г. Игнатий Веревкин, с 1905 г. — его сын Иван Веревкин»⁹.

Благодаря совершенству, достигнутому в производстве колоколов, продукция колокололитейного завода Оловянишниковых неизменно получала высокие награды на российских и международных выставках. На Всероссийской выставке 1882 г. (в книге Н. И. Оловянишникова ошибочно указан 1886 г.) завод получил высшую награду — Государственный герб. На Всероссийской выставке 1896 г. в Нижнем Новгороде завод Оловянишниковых также был удостоен высшей награды — Государственного герба — за ансамбль из 31 подобранных по камертону колоколов. На международных выставках: 1885 г. в Новом Орлеане, 1889 г. в Париже, 1893 г. в Чикаго и на других завод Оловянишниковых неизменно удостаивался наград. На Всемирной выставке в Париже завод экспонировал звон в количестве 22 колоколов, на промышленно-сельскохозяйственной выставке в Ярославле в 1903 г. — звон из 30 колоколов и также получил высшую награду¹⁰.

Об отменном качестве производимых на заводе Оловянишникова белил одно из изданий Ярославского общества сельского хозяйства отмечало: «Ярославские заводы товарищества „П. И. Оловянишникова с-ья“ предлагают как безусловно выдающиеся по своему достоинству чисто свинцовые белила, ошеломляющие белизной, прочностью и большой кроющей способно-



Рака Святителя Ермогена

стью, что составит громадную экономию и для потребителей. Готовые терты — эконом вне конкуренции. Требуется малое количество на большие площади»¹¹.

Третье крупное производство товарищества Оловянишниковых — фабрика церковной утвари — была основана в 1766 г. через три десятилетия после создания колокололитейного завода. Судя по всему, создание фабрики церковной утвари диктовалось желанием создать производство предметов, полностью обслуживающих церковную службу. Во всяком случае, одновременное получение товариществом чрезвычайных по важности заказов на выполнение колоколов и церковной утвари подтверждается рядом публикаций последних лет.

Результатом одного из подобных заказов стало выполнение товариществом Оловянишниковых колоколов и церковной утвари для Федоровского собора в Царском Селе, бывшем в начале XX в. местом постоянного пребывания семьи последнего российского императора. Другим чрезвычайным по важности стал один из последних в истории товарищества крупный заказ, полученный в 1913 г. на изготовление ансамбля колоколов и утвари для сооружавшегося в Петербурге храма-памятника Федоровской иконы Божьей

⁹Там же. С. 412–413.

¹⁰Там же. С.413.

¹¹ Отчет сельскохозяйственной и культурно-промышленной выставки края за 1903 год. Ярославль, 1903. С. 881.

Матери в честь 300-летия царствования династии Романовых.

Сохранились сведения, что каждый из колоколов, выполненных для уникального ансамбля этого храма-памятника, посвящался одному из членов царствующей династии. На одной из сторон каждого колокола помещался барельеф в виде медальона с портретным изображением в картуше одного из Романовых, а на противоположной стороне — изображение герба царствующего Дома. Все колокола этого ансамбля украшал одинаковый орнамент, располагавшийся на оплечье и по краям юбки колокола¹².

О выполнении церковной утвари для того же храма свидетельствует документально зафиксированное изготовление московской фабрикой церковной утвари для петербургского храма-памятника необычного паникадила в виде шапки Мономаха, призванного символизировать увековечиваемое событие — юбилей правящей династии. Паникадило состояло из трех ярусов колец в виде лампад. Кольца соединялись между собой полосами литого травного орнамента. Нижнее кольцо паникадила украшали фигурные дробницы с изображением голгофского креста и святых в медальонах¹³.

Автором проектов архитектурного ансамбля Федоровского городка в русском стиле для императорской резиденции в Царском Селе под Петербургом и петербургского храма-памятника в честь 300-летия Дома Романовых был архитектор С. С. Кричинский — создатель ряда замечательных храмов в неорусском стиле.

Что же касается производства изделий фабрики церковной утвари, то едва ли не исчерпывающее представление о ее деятельности в предреволюционное десятилетие дает изданный товариществом в 1911 г. и переизданный в 1914 г. альбом «Религиозное искусство». Он представляет собой зафиксированный в фотографиях каталог изделий фабрики, созданных в 1901—1911 гг. по проектам ее главного художника С. И. Вацкова. Органичным дополнением альбома стал осуществленный усилиями директора фабрики В. И. Оловянишникова и художника С. И. Вацкова второй крупный издательский проект московской фабрики товарищества — выпуск в 1913—1915 гг. журнала «Светильник». Инициатор

создания журнала Вацков исполнял должность его редактора.

На протяжении полутора десятилетий (1901—1914 гг.) директор фабрики Виктор Иванович Оловянишников и ее главный художник составляли работавший с редким единодушием коллектив единомышленников. Что же касается упомянутых изданий, то они дают исчерпывающее представление не только об объеме, характере, назначении выполненной фабрикой продукции, но также о ее заказчиках, круге лиц с которыми фирма сотрудничала, а главное о программе которой она руководствовалась и о художественных идеалах, ее вдохновлявших.

Художник Сергей Иванович Вацков (1879—1914) — потомственный интеллигент, москвич, сын писателя, поэта и юмориста средней руки Ивана Андреевича Вацкова (1847—1892), начавшего литературную карьеру в конце 1860-х гг. созданием бойких юмористических фельетонов в журнале «Развлечение». Из отмеченных бесспорным талантом произведений старшего Вацкова особенным успехом пользовались «Беседы мичмана Жевакина с публикой». В 1882 г. во время работы в Москве Всероссийской художественно-промышленной выставки И. А. Вацков редактировал журнал «Колокольчик»¹⁴.

Сын унаследовал от отца художественную одаренность, вкус к редакторской и литературной работе, искреннюю и глубокую религиозность (Иван Андреевич Вацков был старостой Крестовоздвиженской церкви). Воззрения и позиция отца, вероятнее всего, оказали решающее влияние на выбор жизненного пути сына, сделав главным делом его жизни профессиональные занятия в области церковного искусства.

С. И. Вацков получил художественное образование в московском художественно-промышленном Строгановском училище технического рисования в пору его высшего расцвета¹⁵. Этому достижению Строгановка была обязана своему директору Николаю Васильевичу Глобе, возглавлявшему училище с 1898 г. на протяжении двух десятилетий. Глоба кардинально реформировал Училище, превратив его в одно из лучших учебных заведений мирового уровня подобного профиля. Свидетельством тому служат работы воспитанников. Они неизменно удостаивались

¹² Примаченко П. А. Указ. соч. С. 37.

¹³ Там же.

¹⁴ Соколов В. Вацков Иван Андреевич // Русский биографический словарь. Т. 12. С. 391.

¹⁵ Кириченко Е. И. Мастер прикладного искусства // Московский журнал. 1995. № 9. С. 40—45; Нацокина М. В. Художник Сергей Вацков и его архитектурные работы // Архитектура мира. Вып. 4. М., 1995 С. 122—130; Она же. Архитекторы московского модерна. Творческие портреты. М., 1998. С. 73—79.



высших наград на международных и отечественных выставках.

Н. В. Глоба начал работу на посту директора с обновления преподавательского состава. Он привлек к преподаванию лучшие художественные силы Москвы, сформировав из талантливых живописцев и зодчих сплоченный коллектив единомышленников, вдохновляемых идеей возрождения русского национального искусства. По его приглашению в училище преподавали архитекторы Ф. О. Шехтель, Л. Н. Кекушев, С. Новаковский, художники М. В. Нестеров и Н. К. Рерих¹⁶.

С. А. Вашков сумел публично воздать должное усилиям Глобы, опубликовав в редактируемом

им журнале статью, где говорилось: «Он один из первых понял, что прикладное искусство — искусство, а не ремесло, следовательно, работать в этой области должны не узкие ремесленники, а художники, хорошо образованные в художественно эстетическом отношении... Разделение искусства, как у нас принято понимать, на двое: чистое и прикладное — лишь пережиток времени и то не очень давнего происхождения... Прекрасно сознавая это, Н. В. Глоба решил из прежнего Строгановского училища, выпускавшего или рисовальщиков-копиистов или учителей рисования, сделать такую школу, которая бы отвечала своему назначению и давала обществу художников, посвящающих свой труд прикладному искусству»¹⁷. Пример самого С. И. Вашкова красноречиво подтверждал, что Н. В. Глоба блестяще справился с поставленной задачей. Полученное С. И. Вашковым на архитектурном отделении училища образование, дополненное знакомством с экспонатами его музея, в сочетании с природным дарованием, трудолюбием, целеустремленностью и

инициативностью помогли молодому художнику, еще не покинувшему школьную скамью, занять одно из ведущих мест в избранной им сфере деятельности в области прикладного искусства. Этот факт свидетельствует о том, что еще до окончания Строгановского училища определился круг его художественных интересов — русское национальное церковное искусство. Творчество художника составили предметы, обслуживающие богослужение: церковная утварь, мебель, ткани, одеяния церковнослужителей, иконостасы.

После окончания Строгановского училища С. И. Вашков предпринял поездку по древним русским городам, результатом которой стало

¹⁶ Астраханцева Т. Л. Н. В. Глоба — выдающийся деятель художественно-промышленного образования в России и в эмиграции. Возвращение на родину // Академик Императорской Академии художеств Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище. Отв. ред. и сост. Т. Л. Астраханцева. М., 2012. С. 21–42.

¹⁷ Светильник. 1913. № 9. С. 32–33.

создание альбома церковных древностей. Хотя альбом опубликовать не удалось, его создание помогло С. И. Вацкову «познакомиться с людьми талантливыми и влиятельными. Заметила его и старинная фирма церковных древностей братьев Оловянишниковых, ярославцев по происхождению, связанная с историей храмов едва ли не всей России. Молодые ее хозяева, желая развить дело и поставить фирму на высоту истинно русского художества, пригласили Сергея Ивановича к производству. Простота, задушевность и идеальность вместе с творческим дарованием сблизила его с хозяевами дружески и скоро сделала его душою фирмы. Он стал во главе ее — по художественной части, и своим талантом и энергией он сделал ее первоклассной фирмой и доставил ей славу по всей России».¹⁸

Автор этих строк знал, о чем писал. Именно духовная близость и дружеские отношения С. И. Вацкова с хозяевами фирмы послужили поводом к созданию уникального альбома «Религиозное искусство» с каталогом изделий фирмы, исполненных по его рисункам. Изданный в 1911 г. альбом был переиздан в 1914 г., скорее всего, в память о безвременно скончавшемся в этом году художнике.

Вышедший в 1914 г. десятый номер журнала «Светильник» открывался сообщением: «7 ноября в 4 часа утра внезапно от кровоизлияния в мозг скончался художник Сергей Иванович Вацков, инициатор и редактор журнала „Светильник“». Смерть постигла его в расцвете сил и таланта: почившему было всего 35 лет от роду. Редакция, глубоко опечаленная этой невознаградимой потерей, решила посвятить весь очередной 10 номер почившему».¹⁹

Оба издания предоставляют редкую возможность с достаточной полнотой представить не только объем и характер созданного художником за его краткую, чрезвычайно насыщенную творческую жизнь, но и познакомиться с его деятельностью и взглядами. Они были воплощены в его проектах, в программе созданного по его инициативе журнала, в статьях как самого художника, так и привлеченных им к сотрудничеству других авторов. Можно только удивляться, каким целеустремленным и трудолюбивым оказался скончавшийся совсем молодым художник, как много он успел сделать за полтора десятка лет самостоятельного творчества, насколько разносторонней была его деятельность.

К сказанному необходимо добавить, что С. И. Вацков занимался, хоть и сравнительно немного, архитектурной деятельностью. По его проектам в подмосковной Клязьме сооружены дача Александренко, церковь и церковно-приходская школа. В Москве построен доходный дом церкви Троицы на Грязях на Покровском бульваре, разработан ряд надгробий. Художник занимался оформлением книг, им было создано стильное оформление журнала «Светильник», альбома «Религиозное искусство», он оформлял некоторые издания, приуроченные к 300-летию Дома Романовых.

Многообразие деятельности Сергея Ивановича характеризуется целостностью идей, стилевой однородностью воплощенного в архитектуре, в церковной утвари, в мебели и в книжном оформлении. В предметном и в словесном творчестве С. И. Вацков предстает ярким и бескомпромиссным представителем модерна. Но не стиля как такового во всем многообразии его проявлений, а как представитель лишь одной из версий модерна, — где зародившегося в России нового неорусского стиля, национально-романтической разновидности модерна.

Бескомпромиссная приверженность неорусскому стилю делает художника продолжателем и учеником В. М. Васнецова, духовно связанным с деятельностью и идеологией Абрамцевского кружка, ярким и характерным представителем московской художественной школы. Но его сфера деятельности и в данной области конкретна и определена. Она ограничивается областью, связанной с православием, с религией, с религиозным культом. Это подтверждается и исполненными по проектам Сергея Ивановича редкими бытовыми предметами. Фотографии, помещенные в книге «Религиозное искусство», показывают сходство их форм с предметами церковной утвари, также созданными художником.

Открывающие книгу «Религиозное искусство» тексты владельца фирмы и художника представляют исключительный интерес. Краткое слово Оловянишникова и пространное вступление автора существенны для понимания личности Вацкова-художника, и в равной степени важны для характеристики взглядов, питавших русское искусство начала XX в. Статья автора по существу излагает творческого кредо художника. Написанное и созданное Вацковым естественно и органично дополняет общую картину характе-

¹⁸ Барсов Е. Памяти Сергея Ивановича Вацкова // Светильник. 1914. № 10. С. 7.

¹⁹ Светильник. 1914. № 10. С. 1

ризующегося всеохватностью русского религиозного возрождении начала XX столетия. Его проявления обнаруживаются во всех без исключения областях духовной и художественной жизни России, ее искусства и культуры: в философии, литературе, музыке, изобразительном и прикладном искусстве, архитектуре.

Для характеристики их общих взглядов представляются в высшей степени существенными посвящение и перечень лиц, которым выражается благодарность. «Настоящий сборник работ по русскому церковному искусству является результатом нашего десятилетнего труда, с сыновней любовью, глубочайшим уважением и искренней преданностью посвящаем Его Высокопреосвященству Высокопреосвященному Антонию, архиепископу Волынскому и Житомирскому»²⁰.

Антоний Храповицкий, в 1911 г. бывший архиепископом Волынским и Житомирским, позднее Харьковским, — один из самых ярких, выдающихся представителей русского православного священноначалия начала XX в. Позже он сыграл значительную роль в становлении Русской Церкви за рубежом.

На следующем листе помещен текст С. И. Вацкова: «С чувством глубокой признательности приношу мою искреннюю благодарность: Антонию, архиепископу Волынскому и Житомирскому, Михаилу, епископу Гродненскому и Брестскому, Владимиру Карловичу Саблер, князю Михаилу Сергеевичу Путятину, Виктору Михайловичу Васнецову, Михаилу Васильевичу Нестерову, графу Сергею Дмитриевичу Шереметеву, графу Владимиру Владимировичу Мусину-Пушкину и всем лицам, не отказавшим мне в их просвещенных советах и своим знанием, оказавшим помочь в трудах по русскому искусству»²¹.

Краткая заметка директора фирмы поясняет, что настоящий сборник работ С. И. Вацкова по прикладному искусству представляет собою краткий отчет деятельности товарищества за последние 10 лет. «За промежуток времени с 1901 по 1911 год мы неустанно трудились над тем, во что глубоко верили и верим: это развитие нашего национального искусства, считая служение этой мысли и проведение ее в жизнь народных масс нравственным долгом каждого, любящего свою

родину». Заканчивается заметка фразой, что из-за множества бытующих в настоящее время мнений издатели считают не лишним обозначить и свою позицию²².

Подробное изложение позиции издателей выполнил С. И. Вацков. Все, о чем он пишет и что отстаивает, что утверждает от первого слова до последнего, характеризует его, подчеркну еще раз, как последовательного и бескомпромиссного приверженца модерна со свойственной представителям этого стиля апологией творчества, утверждением необходимости постоянного обновления форм искусства, убеждением в необходимости неизменно создавать новое и современное в соответствии с национальными идеалами, ибо искусство есть не что иное, как выражение души народа: «Несомненно, что лучшим украшением храма должно служить не обилие драгоценных камней и металлов, а *наивысшая драгоценность мира — человеческое творчество*» (Здесь и далее курсив мой. — Е. К.).

Столь же важной, первостепенной по своему значению, является для С. И. Вацкова мысль, что творчество, подлинное искусство народно по своей сути, а высшие достижения искусства неотделимы от религии, и создавались они всегда во имя религии. «Искусство неразрывно связано с духовной жизнью народа. Искусство — урна, в которую он собирает свои чистые, драгоценные слезы умиления, радости и печали... Искусство — душа народа. Видя памятники его искусства, можно безошибочно определить и степень его духовного развития, и характер его стремлений и духовные идеалы. Религия, а с нею храм как хранилище ее, служили раньше центром духовной жизни человека. *Все лучшее, что было создано человеком в области искусства, создано им во имя религии*»²³.

Художник выступает типичным представителем модерна не только в своем гимне искусству и творческому началу в искусстве, но и в своих художественных ориентирах, служивших прототипами его работ. Творцы модерна и в частности в области религиозного искусства «открыли» древнехристианское искусство, в том числе искусство катакомб. Обновляя традиции древнерусского искусства, художники модерна обратились

²⁰ Религиозное искусство. Сборник работ церковной и гражданской утвари, исполненной Товариществом П.И. Оловянишникова С-ья. М., 1911. Б.п.

²¹ Там же.

²² Там же.

²³ Там же.

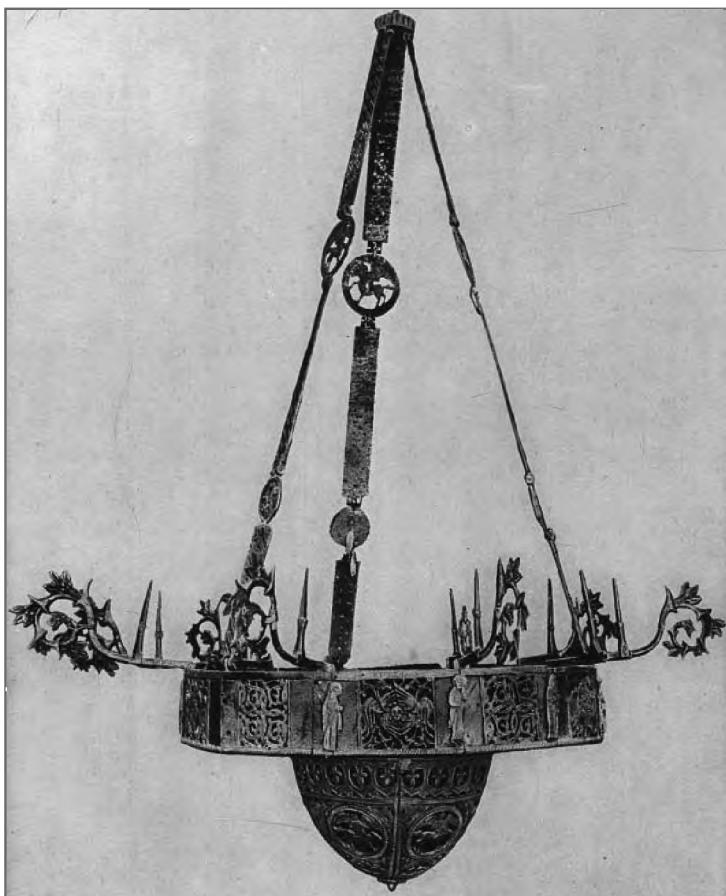
к новым источникам, не использовавшимся их предшественниками.

С. И. Вацкову осталась чуждой художественная ценность наследия русского искусства XI—XII вв. — периода, открытого на рубеже XIX—XX вв., к которому часто обращались мастера архитектуры этого времени. Для него главным источником вдохновения стало искусство древних христиан и русское искусство XV—XVI столетий. Об этом он писал: «Несмотря на многие технические несовершенства в живописности изображений, искусство первых христиан совершенно в понимании идеи Христа и прекрасно искренностью и поэзией их выражения. Великие истины своего учения Христос облек в красивые формы и преподал их человечеству в поэтических аллегориях — притчах. Отсюда и искусство первых христиан полно аллегорий и символов.

Степень развития художественного творчества и понимание его служат показателем культуры народов... Поэтому древние образцы христианского искусства той эпохи будут всегда возбуждать чувства удовлетворения и восторга, если не всегда совершенством техники исполнения, то тонким художественным воплощением идеи, которой служит предмет»²⁴.

С. И. Вацков не приемлет искусство домонгольской Руси, поскольку в его представлении это искусство подражательное. В этом факте особенно отчетливо обнаруживается свойственный ему как приверженцу модерна подход к искусству как не имеющей прецедентов творческой деятельности. Поясняя свою позицию, художник писал: «Приняв христианство от Византии, Русь по необходимости приняла от нее формы священных предметов для богослужения... Русское

искусство на некоторое время стало довольствоваться византийскими образцами, предпочитало пользоваться услугами византийских художников, оставив себе полем деятельности лишь гражданское зодчество... С половины XV в. наше церковное искусство во главе с зодчеством делает поворот в сторону национальной самостоятельности и в XVI в. — золотом веке русского искусства воздвигает целый ряд бессмертных памятников русскому национальному творчеству»²⁵. Поэтому произведения двух особенно ценимых художником периодов развития искусства — древнехристианского искусства катакомб и русского искусства XVI в. — рассматривались им в как главный источник творческого вдохновения. Именно они использовались художником в качестве основного прототипа его произведений. В XVII в., как считал он в полном соответствии с господствовавшими среди приверженцев модерна и неорусского стиля представлениями, в отечественном искусстве появляются первые симптомы подражания Западу, достигнув апогея в XVIII и XIX столетиях. Наступает настоящая художественная катастрофа:



Бронзовый хоросъ Церковно-археологического музея въ Псковъ

²⁴ Там же.

²⁵ Там же.

«все национальное русское рушится; рушится вместе с тем и русское искусство»²⁶.

Однако русское национальное искусство, отмечает далее автор, не потеряло своей самобытности, «а лишь застыло в своем движении». Великое не может погибнуть, столетие спустя наступило время возрождения русского искусства. «В наши дни маститый В. М. Васнецов, певец родной старины и народного эпоса, М. В. Нестеров и несколько других славных имен русских художников открыли перед глазами интеллигентного мира забытые тайники нашего национального творчества и показали, как велики и богаты его сокровищницы». Из этого вытекает формулируемая Вашковым позитивная программа развития искусства и, прежде всего, религиозного прикладного искусства. «Предметы художественной промышленности непосредственно проникают во все слои общества: это скромные миссионеры чистого искусства. Их назначение — воспитывать и развивать эстетическое чувство человека, а потому они должны быть идеины и художественны. Тем более это необходимо для предметов церковной утвари»²⁷.

Раз за разом приходится повторять, что идеалы и программа Вашкова — это не идеалы и программа модерна как такового, а модерна в его национально-христианской версии. Он одушевлен желанием и стремится к созданию искусства, вдохновляемого высокими идеалами христианства и национальной самобытности. Ему удалось предельно четко и лаконично сформулировать идеи, положенные в основу программы неорусской версии модерна — непрестанное творчество, верность духу и особенностям времени при сохранении верности вечным идеалам, олицетворяемым идеей Христа: «Теперь наступило время, когда сознательные сыны христианской церкви все настойчивее и настойчивее выражают потребность окружить себя в храме и в личной жизни при молитвенном обращении к Богу предметами, которые своими формами не только бы не оскорбляли религиозные чувства молящихся, но благодеством своих линий, идейностью своего содержания, символизируя завет Христа, создавали бы высокое настроение...

Посвятив свои силы на служение воссозданию древне-религиозного искусства, я в продолже-

ние 10 лет труда не считал необходимым работать копировать древние образцы искусства, повторять то, что уже давно высказано и пережито, а, наоборот, я стремился в пределах своих сил воскресить лишь прежние религиозно-нравственные идеалы, руководствуясь народами, обществами и лицами, создававшими в свое время эпохи в истории духовно-нравственного развития человечества, но, выражая их согласно своему пониманию, а потому облечь их в обновленные формы искусства.

Только идея — душа творчества — остается бессмертной, формы же, в которых она воплощается, ветшают и разрушаются, делаются малопонятными, чуждыми опередившему их веку. *Формы пластического искусства, как и литературные формы, должны развиваться и изменяться, пополняясь все новыми и новыми видами, но не теряя своей типичности*²⁸.

В открывавшей первый номер журнала «Светильник», созданный усилиями тех же самых лиц, статье «От редакции» сформулирована позиция журнала, полностью совпадавшая с изложенной. Это вполне естественно, поскольку авторство обоих текстов принадлежало Вашкову. Завершали вторую статью слова: «Глубокие и могучие родники идейных течений в русском народе подготовили процесс возрождения русского религиозного искусства. Приветствуя это пробуждение самобытного творчества на основе русской старинной традиции, „Светильник“ берет на себя миссию путем ознакомления с памятниками религиозного искусства, как древними, так и современными, но родственными древним, содействовать обществу в изучении своего родного забытого искусства и этим изучением пробуждать в гражданах любовь и уважение к культурному наследию своих великих предков — религиозному искусству, а с ним — всему русскому национальному»²⁹.

Публикация книги «Религиозное искусство» и ее собрата журнала «Светильник» позволяет обозначить круг лиц, объединенных идеей возрождения русского религиозного искусства, единомышленников издателей «Светильника», сотрудничавших с ним, а в ряде случаев выступавших заказчиками работ фабрики церковной утвари. Среди них — высшие церковные иерархи, перечисленные С. И. Вашковым в книге как

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же.

²⁹ От редакции // Светильник. 1913. № 1. С. 7.

люди, помогавшие ему советами и поддержкой, а начиная с первого номера «Светильника» список дополнили священнослужители, сотрудничающие с журналом³⁰. Среди единомышленников указаны представители родовитого дворянства, члены Императорского Палестинского общества и Общества возрождения художественной Руси³¹, историки древнерусского и византийского искусства³², художники³³ и архитекторы³⁴.

Во вновь созданном журнале роли распределялись таким же образом, как и в книге «Религиозное искусство»: издателем, финансировавшим выпуск журнала, был В. И. Оловянишников, редактором и автором ряда текстов — С. И. Вацков.

Среди архитектурно-художественных журналов начала XX столетия «Светильник», имевший подзаголовок «Религиозное искусство в прошлом и настоящем», выделялся определенностью проблематики, отчасти родственной проблематике журналов «Русская икона» и «София». К достоинствам журнала, безусловно, следует отнести его академический характер и публикацию серьезных статей теоретического и аналитического характера о крупных представителях современного искусства — В. М. Васнецове и Н. В. Глобе, о символике религиозного искусства, о взаимосвязи современного церковного искусства и художественного наследия, о древних иконах в старообрядческих храмах и т.д.

Заказчики изделий фабрики церковной утвари, так же как обладатели книги «Религиозное искусство» и подписчики журнала «Светильник», принадлежали к социальной, духовной и художественной элите России. В их число входили представители высшего духовенства, стремившиеся к обновлению Церкви и церковной жизни, члены императорской фамилии, включая императрицу Александру Федоровну, ее старшую сестру великую княгиню Елизавету Федоровну, президента Академии художеств великую княгиню Марию Павловну, близкие ко двору круги титулованного родовитого дворянства (графы С. Д. и А. Д. Шереметевы, граф В. В. Мусин-Пушкин, князь Святополк-Мирской). Наряду с пред-

ставителями дворянского сословия в числе подписчиков широко представлено и просвещенное купечество — новая социальная и духовная элита, представители крупнейших торгово-промышленных семейств России, главным образом, из среды московского старообрядчества и их единоверцев из Центральной России. Среди них М. Н. Бардыгин из Егорьевска, Т. Л. Гарелина из Иваново-Вознесенска, Г. К. Горбунов (фабричное с. Середа, ныне г. Фурманов Ивановской обл.), Я. А. Поляков и А. И. Морозов из Подмосковья, А. Н. Найденов из Москвы, М. А. Елисеев из Петербурга и др.³⁵ Перечень заказчиков книги «Религиозное искусство» и подписчиков журнала «Светильник» свидетельствует, насколько широким было движение за религиозное и национальное обновление, как органично и вместе с тем мощно входило в него товарищество Оловянишниковых и творчество его главного художника.

Трудно перечислить все виды изделий, изготавливавшихся на фабрике церковной утвари. Среди них хоругви, лампады, священные сосуды, оклады для икон, киоты, ковчеги и ковчежцы, складни, кресты разных видов, фелони и стихари для священников, оплечья для тех же одеяний, рисунки для церковных тканей, раки и иконостасы, светильники и паникадила, словом, все необходимое в церковном обиходе.

Описать обилие предметов, выполненных по рисункам С. И. Вацкова, невозможно. Следует лишь сказать, что это был большой художник, одаренный замечательным чувством стиля, блестящий колорист, прекрасно чувствовавший природу материала, его фактуру, технику изготовления, а также своеобразие различных художественных приемов, ритм, красоту и выразительность формы. Спроектированные им предметы, как произведения каждого крупного мастера стиля модерн, пронизаны типичной для него заботой о красоте и действительно очень красивы. Они обнаруживают бесспорную принадлежность Вацкова к московской архитектурной школе и одновременно несут на себе печать

³⁰ Архиепископ Антоний Волынский и Житомирский, архиепископ Михаил Гродненский и Брестский, епископ Дмитрий Рязанский и Зарайский, епископ Николай, член Святейшего Синода и Государственного Совета, протоиерей П. Н. Лахотский, священник Н.Н. Пшеничников // Светильник. 1913. № 1. С. 47.

³¹ Великий князь Павел Николаевич, граф А. А. Бобринский, граф В. В. Мусин-Пушкин, князь М. С. Путятин // Светильник. 1913. № 1. С. 47.

³² Е. В. Барсов, В. Т. Георгиевский, Л. Н. Погожева, Е. Н. Погожев (Поселянин), Н. В. Покровский, А. В. Прахов, Н. И. Троицкий, В. К. Трутовский, Ф. И. Шмидт // Светильник. 1913. № 1. С. 47.

³³ В. М. Васнецов, Н. В. Глоба, А. П. Зиновьев, М. В. Нестеров, А. В. Серебряков // Светильник. 1913. № 1. С. 47.

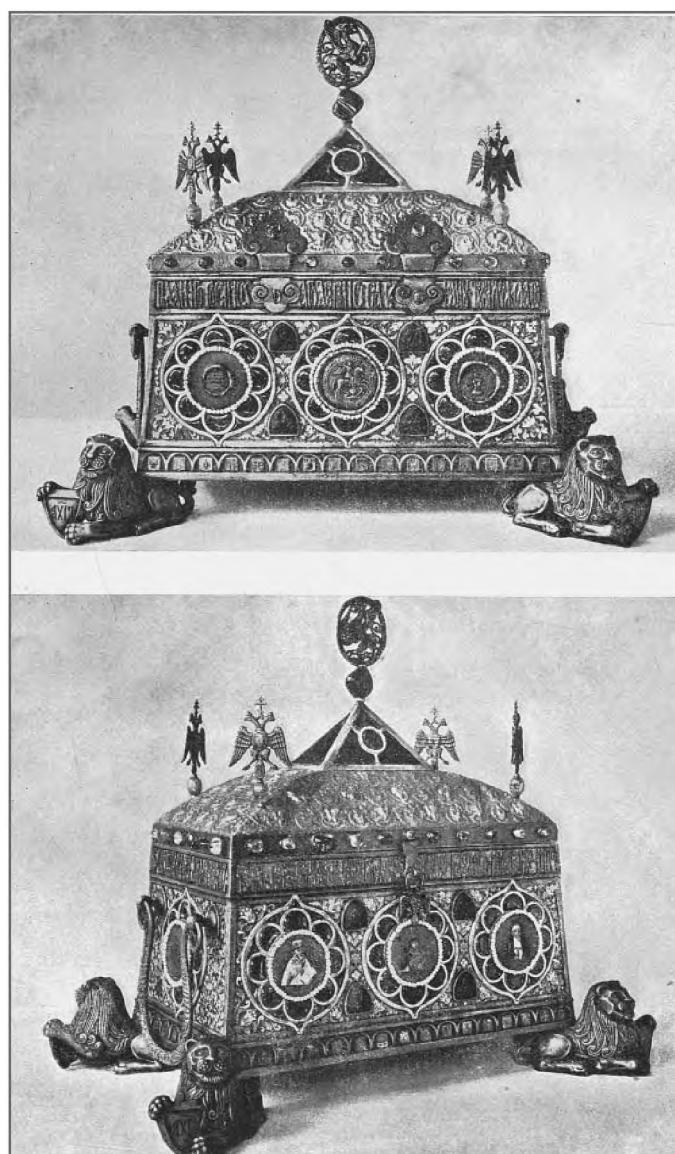
³⁴ В. М. Борин, В. А. Косяков, Г. А. Косяков, В. А. Покровский // Светильник. 1913. № 1. С. 47.

³⁵ Религиозное искусство.

неповторимой творческой личности и манеры художника.

В зависимости от назначения создаваемого им предмета Вашков обращался к разным источникам, что не исключало уже отмечавшегося предпочтения, отдаваемого им двум основным источникам — раннехристианскому искусству и русскому искусству XVI в. В его творчестве удивительным образом соединяются повторяемость приемов с неповторимостью каждого отдельного произведения, в том числе многократное использование любимых мотивов в виде крестов разной формы, раннехристианских символов Христа в виде рыбы, агнца, пальмовой ветви, голубя, а также неистощимая изобретательность в создании никогда не повторяющихся композиций, где эти мотивы присутствуют. В бесчисленных окладах икон, складнях, триптихах, хоругвях, церковных облачениях, напрестольных, наперстных, нательных крестах неизменно присутствует богатое и смелое использование разнородной техники, соединение разнохарактерных изображений. В окладах икон и киотах Вацков часто использовал басменные тонко орнаментированные поля, поля, выполненные в технике перегородчатой многоцветной эмали, орнаментированную чеканку. Он любил и неоднократно использовал плавно расширяющиеся кверху навершия икон и киотов с клеймами из многоцветной финифти и украшения рам икон накладками и накладными рамами из бронзы. Но богатая рама никогда не соперничает с главным, — с самой иконой, по характеру она уподобляется наличнику. Часто прибегал Вацков и к резьбе, используя разные техники резьбы по дереву — глухую объемную или углубленную с мотивами в виде крупных растительных завитков или простых геометрических рисунков.

Другой массив окладов и киотов, блюд и подсвечников основывается на использовании прямо противоположного приема — простые гладкие поверхности, простые обрамления, скромный орнамент. Художник избегает жестких форм. Прямыми углами он предпочитал скошенные или скругленные — прием, создающий впечатление целостной, архаичной, лаконичной формы. Многие из созданных по его проектам дарохранительниц и киотов из-за придания им пирамидальных форм



Серебряный ларец для хранения върноподднической грамоты
Российского Дворянства

и воссоздания подобий церковных главок напоминают многоглавые и пятишатровые церкви.

При проектировании шейных, наперстных, нательных, выносных крестов Вацков часто использовал в качестве образцов древнейшие их разновидности из эпохи раннего христианства, а также многообразные по форме, назначению и материалу древнерусские кресты. Столы же неистощима фантазия автора как проектировщика лампад. Он, без преувеличения могущий быть причисленным к пионерам — открывателям раннехристианского и византийского искусства, он ввел в употребление лампады и паникадила, восходящие к формам глиняных светильников первых веков христианства, а также ранневизан-

тийских и новгородских паникадил — хоросов. Вашков широко и изобретательно включал древневизантийские и древнехристианские символы в лампады и паникадила, ткани, ритуальную утварь и мебель.

Выполненные художником проекты иконостасов возрождали тип невысокой раннехристианской алтарной преграды. Композиция предметов, спроектированных для созданного им одним из последних ансамблей церковной утвари для храма Дворцового госпиталя в Царском Селе (он был выполнен художником за месяц до кончины), опирается на древнехристианские образцы.

Замечательны ткани, созданные по эскизам Вашкова, и одеяния, сшитые из этих тканей. В них прослеживается ориентация на те же образцы, присутствуют те же приемы, которые используются в церковной живописи и архитектуре. Наряду с относительно традиционными мотивами, восходящими к травному орнаменту рукописей и орнаментальным узорам серебряных изделий, по его проектам создаются ткани тоже с орнаментальным рисунком коврового типа, где художник отталкивается от народной набойки или через ее особенности переосмысливает традиционные мотивы в виде репья. В подобных рисунках отчетливо выражено ритмическое начало.

Особенно ярко новаторство и связь с новейшими художественными исканиями обнаруживается в созданных художником рисунках тканей двух типов — там, где источником узора служат древнехристианские символы, а также ткани с рисунком, воссоздающим кресчатые ризы святителей на иконах.

Ткани, созданные по рисункам Вашкова, характеризуются яркой декоративностью, создаваемой

подчеркнутой ритмичностью крупного рисунка, декоративностью цвета и насыщенностью цветовой гаммы. Появляются цвета символизма, в частности чрезвычайно популярны и любими Вашковым лиловые ткани. С другой стороны, нельзя не заметить его возвращения к русским национальным цветам, например, возрождение популярности красного, всегда бывшего в русской традиции синонимом красивого (красная девица — устойчивый эпитет русских народных сказок и песен), красные фоны распространены в иконах новгородской школы. Второй, наиболее часто употребляемый художником в созданных по его рисунку церковных тканях цвет — золотой, цвет Божественной благодати и солнца, цвет фонов древних мозаик и окладов русских икон.

Особо следует подчеркнуть неожиданную красоту, выразительность и энергичную, подчеркнутую ритмичность рисунка тканей, созданных Вашковым в подражание крестчатым ризам, мотиву, заимствованному из древнерусских икон и фресок. Экспрессивные ритмизованные узоры обнаженностью и чистотой формы, значительностью вкладываемого в них содержания невольно вызывают сравнение с более поздними произведениями супрематизма, с исканиями авангардистов. Они показывают, насколько широкими были эти искания, насколько глубоки их содержательные корни и насколько доступен пониманию благодаря использованию общезначимых символов выражаемый этими изделиями и рисунками смысл.

У Сергея Ивановича Вашкова была короткая, но очень яркая творческая жизнь. Обзор неорусского стиля в модерне будет неполным без упоминания его имени.

