

«ТВОРЧЕСКАЯ» ИКОНОПИСЬ ЮЛИИ РЕЙТЛИНГЕР

Русское студенческое христианское движение (РСХД) сыграло значительную роль в сохранении и, главное, в развитии русской духовной культуры в изгнании, одним из ценнейших достижений которой является церковное искусство. Русским иконописцам-эмигрантам уже на протяжении длительного времени уделяется должное внимание, вышел ряд исследований и о мастерах, и о памятниках, опубликованы многие работы и документы, при этом собирательный этап еще далек до своего завершения.

Иконописцев русского зарубежья условно можно разделить на три группы. Первая представляет собой обученных в России мастеров, часто старообрядцев, а также их многочисленных учеников-эмигрантов. Вторая группа авторов состоит из продолжателей традиций В. В. Васнецова, М. В. Нестерова, Н. К. Рериха, творцов широкого профиля, сторонников воссоздания старины, народного и древнерусского искусства, для которых «духовный идеал сводился, в конце концов, к прекрасному звучанию линий и красок»¹. Третья группа малочисленна, она возникла в лоне РСХД и под прямым воздействием идей С. Булгакова, путь этого искусства был сложен и тернист, его удалось пройти одиночкам, созданное ими стало явлением в русской религиозной культуре. В нашем докладе мы попытаемся охарактеризовать возникшую в рамках движения совершенно новую и оригинальную духовно-живописную традицию.

Чехословацкие годы Юлии Рейтлингер известны менее, чем молодость художницы, проведенная в России, зрелость, прожитая в эмиграции во Франции и последний период, прожитый сестрой Иоанной в Ташкенте. Пражское и чехословацкое время в подавляющем большинстве работ об иконописице фигурируют как остановка на пути во Францию и как более длительная остановка на пути домой². Стоит отметить,

¹ Маковский С. Дмитрий Стеллецкий (1875 – 1946). На Парнасе Серебряного века. Мюнхен, 1962. Цит. по: *Свято-Сергиевское подворье в Париже. К 75-летию со дня основания*. СПб., 1999. С. 105.

² О первом и втором чехословацких периодах подробнее см.: Янчаркова Ю. «Именно в этой точке карты земной ...» Пражские годы сестры Иоанны // *Вестник РХД*. 186, II. 2003. С. 95-113; Она же. «Надо все пройти, чтобы лететь в вечность на белых крыльях». Чехословацкие годы сестры Иоанны Рейтлингер //

что общее время ее пребывания в Чехословакии составляет 13 лет, этот период, а точнее два периода, длительностью 3 и 10 лет каждый, являются переломными моментами в ее жизни и в творчестве.

Первый пражский период начался в июне 1922 года, когда Ю. Рейтлингер стала студенткой Карлова университета в Праге. В нем она проучилась 5 семестров и именно тогда оформились ее интересы. Это произошло под влиянием о. Сергия Булгакова, прибывшего в Прагу 11 мая 1923 г. С ним Юлия познакомилась в Крыму, в Олеизе. Их переписка 1922 года говорит о доверительных и высокодуховных отношениях, полных взаимного уважения.

С 1924 года Ю. Рейтлингер, оставив университет, продолжила обучение в пражской Академии Художеств, где занималась в мастерской известного чешского художника Я. Обровского. Иконы Юлии Рейтлингер этого времени в самой Чехии, к сожалению, пока не обнаружены. По письменным свидетельствам очевидно то, что главным изобразительным инструментом художницы являлся цвет. Колористическое дарование Юлии Рейтлингер проявилось уже в то время и насыщенная цветовая гармония, передававшая глубочайшие сакральные переживания автора, находила отзыв в душе Сергия Булгакова, наделенного даром «эстетической восприимчивости и мифопоэтического воображения»³. В апреле 1924 о. Сергей писал: «Моя радость – икона – у меня в комнате, и лазурь богородичная поет у меня в душе, застилает вокруг и омывает сердце... Но уже начинается предчувствие трепки, к<ото>рая не может не последовать, если иконы эти есть, действительно, то движение по пути творчества, каковым я его ощущаю. <...>». Вопросам формы, а точнее ее каноничности о. Сергей, активно участвуя в создании «богословия иконы», важного значения не придавал. Он и тогда, и позднее открыто писал и говорил о своей некомпетентности в этом, а также о вторичности и «мимолетности» данного вопроса.

Наследие Юлии Рейтлингер часто ставится как бы в творческую зависимость от о. Сергия. Художница, однако, проходила свой собственный путь, в том числе и в искусстве. Она получала образование, в России училась в Рисовальной школе Общества поощрения художеств, в Праге – в Академии художеств. Уже в первых пражских иконах вопрос изобразительного канона стоял, он не мог не возникнуть,

Вестник РХД. 189, I. 2005. С. 85-106; Она же. К вопросу о рождении «творческой иконописи» (на примере чехословацких работ Ю. Рейтлингер) // *Вестник РХД*. 191, II. 2006. С. 285-294.

³ Роднянская И. Б. С. Н. Булгаков – отец Сергей: стиль мысли и формы мысли / Булгаков С. Н.: *Религиозно-философский путь. Материалы и исследования*. М., 2003. С. 31.

поскольку плоды ее труда для многих с понятием «икона» не идентифицировались. Поиски молодой иконописицы направились в начале 1920-х годов в область вновь открываемого тогда древнерусского и византийского искусства. В Праге Юлия Рейтлингер начала изучать иконографию в семинаре Н. П. Кондакова, знакомиться и с техникой иконописи, в этом ей помогал в Праге сокурсник по академии, К. Катков, прошедший старообрядческую школу.

Ю. Рейтлингер в конце 1924 года последовала за о. Сергием во Францию. Местом, где сложилось ее творческое лицо стал Париж. Это время не входит в тематические рамки нашей статьи, необходимо, однако, обозначить два главных для последующего повествования момента – сложение ее стиля и то, что этому предшествовало.

В Париже Ю. Рейтлингер общалась, кроме о. Сергия, с Е. Скобцовой, активно ищущей в лоне религиозной жизни новых путей. Она, во многом ставшая примером для Ю. Рейтлингер, писала: «Наша церковь никогда не была так свободна, такая свобода, что голова кружится. Наша миссия показать, что свободная церковь может творить чудеса»⁴. Ю. Рейтлингер вторила ей: «Так все теперь и видится: радость, красота, музыка Царствия... Не ухождение от радости и красоты в темную келью, в серую скуку – а нахождение жемчужины истинной Красоты и Радости <...> Это свобода <...>»⁵. В Париже она продолжила учебу в мастерской М. Дени – создателя и теоретика группы «Наби», где смыслом работы было «восстановить традиции средневекового религиозного искусства»⁶.

О. Сергей, мать Мария, РСХД, Сергиевское подворье, мастерская М. Дени – все вместе создало в Париже условия для возникновения среды, способствующей началу развития нового явления в русской духовной культуре, в недрах всходила новая свободная, творческая и дерзновенная иконописная традиция и все участники ощущали миссийность своего дела.

Уже в самом начале 1930-х годов мы можем говорить о сложении собственного стиля мастера. «Икона должна <...> как бы из хаоса выявлять образ, воплощать его», – отмечала Ю. Рейтлингер⁷. Крупным достижением на этом пути стали росписи в Медонской церкви. Вся глубина религиозного переживания художницы воплотилась в неожиданном и сильном звучании линий, форм и цветов. В. В. Вейдле отмечал:

⁴ Мочульский К. В. Монахиня Мария (Скобцова) // *Третий час*. (Нью-Йорк). 1946.

⁵ Сестра И. Рейтлингер. Дневник духовный // *Вестник РХД*. 186, 2. 2003. С. 79.

⁶ Рейтлингер Ю. Последние воспоминания. Публикация Н. Портновой // *Вестник РХД*. 170. 1994. С. 104.

«Роспись, только что законченная ею в русской церкви в Медоне, должна рассматриваться как весьма важная ступень в деле обновления нашей религиозной живописи. Глядя на эти большие плоскости, смело-обобщенные линии, дневные, непритушенные краски, вспоминаешь Матисса (или все, что во французском искусстве прямо или косвенно исходит от него), но одновременно чувствуешь и глубокую, отнюдь не насильственную, а вполне органическую связь с духом и стилем древней нашей иконописи; связь, ничего не имеющую общего с мертвенным внешним подражанием; связь, объясняемую не натурой стилизатора, а родством вдохновения, дара и молитвенного чувства»⁸. Эти медонские находки носили принципиальный для всего будущего характер – художница создала ансамбль, активно взаимодействующий со зрителем. После окончания работ, в 1934 г. Юлия приняла монашеский постриг, стала сестрой Иоанной, в честь Иоанна Крестителя.

Духовная связь и сотворчество художницы и философа прервалось со смертью о. Сергия в 1944 году. Последний завет о. Сергия разрешил ее сомнения в вопросе вернуться ей или остаться. Слова: «Возвращайся на Родину, Юля, и носи свой крест. И, слышишь, Юля, с радостью носи!» стали точкой отсчета в ее длительной дороге домой. Миссия во Франции получила свое завершение.

В 1946 г. Юлия Николаевна Рейтлингер, совместно с сестрой Екатериной Николаевной Кист, проживавшей в Праге с мужем и сыном, начали заниматься формальными вопросами переселения. Нужно было ждать. В 1946 году Юлия курсировала между Парижем, Прагой и Лондоном. В Англии она расписывала церковь Братства свв. Албания и Сергия. В октябре 1947 года⁹, после завершения росписей, она переехала в Прагу, где сразу же нашла применение своим творческим силам. Необходимо отметить, что второй чехословацкий период (1946–1956) – время интенсивного труда и, одновременно, завершение расцвета мастера в области религиозного искусства. В новых условиях, предложенных послевоенной Чехословакией, ее творчество сильно эволюционировало, что говорит о сознательном поиске и новых находках, обретенных, причем, в противостоянии малорелигиозной, духовно небогатой среде.

⁷ Сестра И. Рейтлингер. Дневник духовный. С. 24.

⁸ Вейдле В. В. Роспись Медонской церкви // *Числа*. Кн. 7-8. 1933. С. 256.

⁹ Национальный архив ЧР, фонд РР, 1941-50, R 836/27, к. 5374.

В пражской анкете целью пребывания означено: «Работы для Экзархата Московской патриархии»¹⁰. Еще под впечатлением собственных живописных трудов в Англии, она включилась в работу по восстановлению чешской православной церкви свв. Кирилла и Мефодия, сильно пострадавшей в годы Второй мировой войны. В 1947-1948 годах она создала для его заалтарного пространства большую пятичастную композицию – трехчастный Деисус, дополненный по сторонам сценой «Распятия» и образом святого Прокопия Сазавского. Эти иконные изображения, написанные темперными красками на холсте, продолжают традиции парижского периода, черпая из последних богословских толкований о. Сергия на тему Апокалипсиса. Монументальная и невесомая фигура Христа парит над пространством храма, рядом с ней как две свечи возвышаются фигуры Богородицы и Иоанна Предтечи. Ю. Рейтлингер писала: «Икона представляет собой в себе законченный мир, несущий содержание, символом которого она и является»¹¹. Иконописица создала цельные образы. В них стремительность движения задается активным пятном и цветом. Более спокойная линия, очерчивающая фигуры и детали, останавливает порыв, наделяя его вневременным характером. Одежды Христа драпируются в сложные, часто нелогичные узоры складок, которые, словно паруса, наполненные воздухом, динамично несут неподвижную фигуру.

Роли Света иконописица, как известно, еще в 1920-е годы отводила важную роль. В 1930-е годы она «разносит» его по всей поверхности икон почти импрессионистическими свободными широкими мазками. В медонском ансамбле, например, главным источником Света становятся несколько энергетических сгустков, ярких, локальных – белых, красных, желтых – пятен. В пражском Деисусе, как и в Деисусе в Мелфилде, многочисленные пробела выполнены золотисто-охристым цветом, фон того же тона создает ощущение золотого сияния и особой высоты и торжественности момента.

«Распятие» и образ святого Прокопия Сазавского – многофигурные сцены, написанные в повествовательном ключе. Сцена из жизни чешского святого Прокопия наполнена любимыми Юлией Рейтлингер элементами сказочности, имеющими, однако иную, не стилизаторскую, а мифологическую и поэтическую природу. «А может быть, всякая радость есть символ не внешний, а онтологический – Радости. Т. е. “корнями уходит” в Радость»¹², – рассуждала она. Художница, восхищавшаяся детской книгой,

¹⁰ Там же.

¹¹ Сестра И. Рейтлингер. Дневник духовный. С. 26.

¹² Там же. С. 67.

издававшая сама «Листки для детского чтения», часто населяет изображение зверями и растениями, передавая «священный танец Радости» и гармонию Божественного мира. В пражской иконе из-за скалы выглядывает лисичка, холодную зелень травы украшают небольшие кусты, живописен ручеек с небесно-чистой голубой водой. Источниками Света являются не только размытые белилами с охрой основные цвета, но и любимые Ю. Рейтлингер огоньки – локальные пятна.

Если попытаться прокомментировать цель иконописицы – вернуть иконопись в лоно «большого искусства», то Ю. Рейтлингер действительно многого достигла на этом пути. Образы в Медоне, а позже и в Мелфилде, в Праге и в Медзилаборце внутренне очень значительны.

После завершения работ в Праге Ю. Рейтлингер в 1947 г. переехала в Словакию, где в маленьком, Богом забытом селении Медзилаборце, расположенном на границе с Польшей, архитектором А. Коломацким строился каменный собор¹³. Церковь была посвящена Всем святым в земле Русской просиявшим¹⁴ в память всех воинов, павших за освобождение ЧСР как в Первой, так и во Второй мировой войне. Тип храма-памятника был любим эмигрантами, внешний вид собора должен был соответствовать своей идее, т.е. быть монументом. Поэтому подкупольное пространство небольшого храма типа вписанного креста венчает восьмигранный шатер, возносящий к небу маленькую главу¹⁵. Над притвором церкви, в северо-западный и юго-западный углы основного объема сооружения, Коломацким вписаны две звонницы, завершенные главками и имеющие боковые лестницы. Вход в собор оформлен в виде приподнятого крыльчика с двускатным завершением крыши.

Внимание Ю. Рейтлингер всегда привлекала фреска, но возможность работать на стене была в ее практике скорее исключением. В Медзилаборце ее кисти предоставилось 1600 квадратных метров. Кроме фресок, художница создала 42 иконы для иконостаса (написаны масляными красками на холсте).

Условия, в которых возникали медзилаборецкие иконы и настенные росписи были исключительно сложными – по заказу прихожан иконописица должна была ориентироваться на понятную им католическую картину, которой всегда

¹³ О возведении храма см.: Янчаркова Ю. Архимандрит Андрей (Коломацкий): опыт православного строительства в Чехословакии // *Архитектурное наследие русского зарубежья: вторая половина XIX – первая половина XX в.* Сост. и отв. редактор С. С. Лешошко. СПб., 2008. С. 223-238.

¹⁴ Посвящение церкви Всем святым в земле Русской просиявших приводится в православном календаре. См: *Православный церковный календарь за 1950 г.* Прешов. С. 83. Во всех документах фигурирует сокращенное название «храм-памятник». Сегодня церковь освящена как храм Сошествия св. Духа.

противопоставляла свое творчество. Так, в рапорте, адресованном Владыке Елевферию, писалось: «В Лаборец прибыли иконы для иконостаса, но о них говорят, что иконы не разработаны и в таком виде их нельзя вставить в иконостас. Так, например, на иконе «Сошествие св. Духа» апостолы без глаз, как спящие, нет гармонии между иконами, Иоанн Креститель с крыльями, что у нас еще не видано¹⁶, неправильные надписи и т.д. Изъявлено желание, чтобы они были исправлены и разработаны, как полагается»¹⁷. Юлия Рейтлингер не могла игнорировать данное требование. Хотя она и досадовала на то, что приходилось приспособляться под вкусы населения, тем не менее работала с интересом, увлечением, а два последних года – бесплатно. Обратимся к тем местным традициям, из которых А. Коломацкому и Ю. Рейтлингер нужно было исходить.

В 16 столетии на территории Словакии, частично Польши и Украины вместо развернутого Деисусного ряда в иконостасах стали помещать ряд, состоящий из изображений 12 апостолов¹⁸. В 17 веке на смену популярного ранее изображения Спаса Нерукотворного, располагавшегося над Царскими вратами пришла икона «Тайная вечеря». В 17 в. число рядов иконостаса в Словакии доходит до четырех: пророческий ряд, под ним размещается ряд апостолов, далее – праздничный и местный ряды.

Согласно традиции, в верхнем ряду нашего иконостаса представлены поясные изображения пророков, некоторые из них держат в руках развернутые свитки с текстами своих пророчеств. Во втором сверху ряду располагаются иконы 12 апостолов в рост. Справа налево: Филип, Матфей, Марк, Иоанн, Андрей, Павел, Петр, Симон, Иаков, Фома, Варфоломей, Иуда. Оба ряда объединяет центральная большая икона Спасителя в образе Судии, восседающего на небесах, обе руки которого подняты в благословляющем жесте. К нему направлены жесты и взоры пророков и апостолов. Икона Спасителя завершена полукругом, что соответствует и всем остальным композициям.

¹⁵ Данный тип храма был наиболее удобен и с практическо-финансовой точки зрения, важной в то время. Он не требовал исключительно точных, до каждой детали, расчетов ни в проекте, ни в строительстве.

¹⁶ Речь идет о широко распространенном поздневизантийском типе изображения Иоанна Предтечи, носящем название Ангел пустыни. По словам Г. И. Вздорнова: «Его иконографические черты восходят к евангельскому изречению об Иоанне как о предшественнике Христа: «Я посылаю ангела моего перед лицом твоим, который приготовит путь твой пред тобою» (Матф., XI, 10; Марк, I, 2; Лука, VII, 27). В Евангелиях же цитируется текст проповеди в пустыне, когда Иоанн крестил народ иудейский, указал на будущее царство небесное и на необходимость покаяния для прощения грехов в ожидании Страшного суда.» См: Вздорнов Г. И. Икона «Иоанн Предтеча Ангел пустыни» – памятник круга Феофана Грека // *Памятники культуры. Новые открытия. 1975.* Москва, 1976. С. 171.

¹⁷ Архив православной церкви (Прешов), фонд ПЦ. Рапорт, адресованный Владыке Елевферию от 23.8.1949.

¹⁸ См., например: Grešlík V. *Ikony 18. Storočia na Východnom Slovensku.* Prešov, 2002.

Праздничный ряд содержит 10 маленьких, круглых икон: «Рождество Богоматери», «Введение во храм», «Рождество Христово», «Сретение», «Крещение», «Преображение», «Вход в Иерусалим», «Воскресение», «Вознесение», «Успение Богоматери». Сцены «Крещения» и «Преображения» разделяет расположенная над Царскими вратами композиция «Тайная вечеря».

Местный ряд иконостаса состоит из больших 6 икон. По сторонам от Царских врат традиционно располагаются иконы Богоматери и Христа. Богоматерь изображена сидящей на троне со стоящим, словно пытающимся сделать шаг в направлении к ней, младенцем. Этот иконографический тип относится к одному из вариантов «Богоматери Умиление», он наиболее подобен «Богоматери Толгской I» (ГТГ). Христос восседает на троне как Судия, левой рукой он поддерживает раскрытое Евангелие, правая поднята в благословляющем жесте. Левее от Богоматери, на вратах, расположена икона Архангела Михаила, изображенного в золотисто-охристом орнаментированном хитоне с широким оплечьем, белыми, спускающимися вниз, крыльями и держащего в левой руке алый огненный меч. Правее от иконы Спасителя, симметрично изображению Архангела Михаила, на двери в дьяконник находится упомянутая выше икона Иоанна Крестителя. Он изображен во власянице и грубом плаще, с крыльями и с развернутым длинным свитком в левой руке. В правой руке святого изображен крест. Крайняя слева – икона св. Николая, главного, после Богоматери ходатая и заступника за русских людей, справа – икона «Сошествия св. Духа на апостолов», программная для иконостаса.

О фресках мы, к сожалению, знаем совсем немного. В конце 1990-х годов храм был «реставрирован». Иконостас был поновлен (золотые фоны, экспрессивно наложенные белила в некоторых сценах праздничного ряда). Фрески были переписаны, при создании новых настенных росписей, старая живопись была полностью уничтожена. Автор новодела Димитрос Леуссис в нескольких компартиментах сохранил тематически и композиционно предшествующие изображения, придав им новое звучание.

Обратимся к цветовому решению ансамбля, созданного Ю. Рейтлингер. Оно показывает нам творческий профиль художницы с новой, неожиданной стороны. Все иконы выполнены в теплой, звучной цветовой гамме, построенной на сочетании золотисто-охристых, бордовых, вишневых, ультрамариновых, серо-синих, нежно-голубых, холодных зеленоватых, стальных оттенков. В сценах праздничного ряда, наиболее динамичных, богато использованы белила. Если колорит икон более спокоен, то оформление стен являет нам богатую цветовую симфонию. Позволим себе высказать

предположение, что храм сиял свежими оттенками зеленых и голубых тонов, расцвеченные снежной белизной, с аккордами сочных бордовых, кобальтовых, охристых и желтых красок. Все звучало мажорно и радостно. Здесь мы можем вновь говорить об особенной светоносности образов, может быть подобной той, которую отмечал о. Сергей еще в раннем периоде творчества художницы.

В живописи по-новому трактуется объем, он осознается как трехмерный, строя его Ю. Рейтлингер, с помощью белил высвечивает определенные, наиболее приближенные к зрителю, части фигур и одеяний. Но передача трехмерности не доводится ею до своего завершения а звучит скорее как намек, поэтому объем абсолютно лишен тяжести. Фигуры легкие, как бы полые, их оболочка хрупка, они сохранили в себе характер символа и размеренно, ритмично движутся по кругу, или в направлении к центру.

Присутствуют и элементы сказочности, характерные для творчества автора. В большей мере они представлены в росписях стен, в иконах проявляются в мелких деталях праздников. Так фигура осла, например, в композиции «Вход в Иерусалим», продублирована маленькой фигуркой осленка, помещенной на первом плане, несущей в себе черты детской наивности.

В стенных росписях, о которых мы можем судить по малым крупницам, художница удачно совместила, с одной стороны, сцены, написанные ею по иллюстрациям из Библии, предложенной ей в качестве образца («Преображение», «Изгнание из рая», «Моление о чаше»), с собственными пейзажами, и с почти реалистическими композициями на исторические темы («Крещение Руси»). С другой, в систему росписей вошли прошлые находки иконописицы – канонические композиции «Оплакивание», «Успение», фризы святых и символические фигуры трубящих ангелов. Важнейшим элементом, с помощью которого Юлии Рейтлингер удалось связать все в единый комплекс, стал геометрический и растительный орнамент. Его богатыми переплетениями была расписана и светлая, теплого оттенка, стена иконостаса.

Т. о., в медзиладорецком храме иконописица создала, опираясь на традиции реалистические, символические и иконописные живой, активно обращенный к прихожанам православный интерьер. Безусловно, в реализации своего синтетического представления, Ю. Рейтлингер помогла школа, пройденная у М. Дени. Здесь ей пришлось впервые актуализировать вообще весь свой арсенал технических навыков, возможностей и умений. Уникальный ансамбль обязан своему возникновению таким важным качествам «творческой иконописи», как неконсервативность и фантазия.

Чехословацкие памятники говорят о живучести и силе того культурного явления, плодом которого стала традиция «творческой иконописи». Будучи русским, но возникшем на Западе, оно было адресовано не только русской диаспоре, а целому миру.