

## Солнечная сила Царизма

### *Заметки о стиле художественных работ Великой Княгини Ольги Александровны*



Портр. кн. Ольги Александровны. 1910. РТДМФ.  
Ф. 21. Оп. 1. Л. 49. З. 17

Мне доводилось в силу общественных поручений в Благотворительном фонде имени Великой Княгини просматривать многочисленные отклики в прессе и интернете о творчестве Августейшей художницы. Надо сказать, что мне не попадалось отзывов с резкой критикой или пренебрежительными оценками, хотя примеры анализа, в том числе и с определением некоторых недостатков в отдельных работах художницы были. Индивидуальное творчество в изобразительном искусстве может кому-то нравиться, а кому-то нет. Время, в которое мы живем, вовсе исключает цензуру. Если

бы кто-то искренне хотел выразить свое отрицательное отношение, обязательно высказал бы его. Так, например, в каталоге первой выставки 2002 года, которая проходила в Школе акварели Сергея Андрияки, известный искусствовед Владимир Погодин постарался всесторонне рассмотреть достоинства творчества Великой Княгини и в том числе некоторые недостатки отдельных Ея работ, отнюдь не унижая свой профессионализм комплиментарностью.

Однако общественное мнение формируется не только публикациями, но и устными суждениями, в которые иной недоброжелатель может вложить столько яду, что его не выдержит никакая публикация. И этот яд распространяется в определенных кругах и порой перевешивает ту силу добра, которые люди выразили публично, печатно, искренне.

Именно так было в начале XX века. На празднование 300-летия Дома Романовых Государь и Царская Семья получали десятки тысяч адресов и телеграмм с выражением верноподданнических чувств и свидетельств преданности Престолу от представителей всех сословий и конфессий России, ото всех общественных организаций и различных корпораций. И в то же время в великосветских салонах и на университетских посиделках порой те же люди, которые уже подписали верноподданнические адреса, охотно измышляли или повторяли с чужих уст ядовитые гадости о Царской Семье, очевидную чистоту подменяли грязной клеветой. В психологической, информационной войне очень

часто белое становится черным, умное – глупым, красивое – безобразным...

На рецензию можно откликнуться ответным анализом. Со сказанным исподтишка спорить труднее. И все же попробую. Я не являюсь профессиональным рецензентом, специализирующимся на изобразительном искусстве. Хотя сравнительно недавно сдавал зачеты и писал рефераты по истории искусств. Да и сызмальства родители прививали вкус: таскали по сотням музеев и выставок, заставляли читать умные искусствоведческие книжки и не просто рассматривать "картинки" в альбомах, а читать в них предисловия и комментарии. Поэтому меня совсем не пугает вроде бы далекое для меня направление. Отнюдь не боги пишут рецензии о художественных выставках...

-II-

За пять лет, прошедших с первой выставки в государственной Школе акварели Сергея Андрияки, мне довелось услышать впрямую или в пересказе, скажем, два-три крайне пренебрежительных отклика о достоинствах творчества Августейшей художницы. Их смысл сводился к тому, что это "примитивное, любительское рукоделие, что сейчас просто модно устраивать выставки разных знаменитостей".

Начну с последнего тезиса. Господа снобы забыли, что мода организовывать презентации "графики" и "живописи" разного рода непрофессиональных в этом роде деятельности знаменитостей – кино - и рок-звезд, политиков, Нобелевских лауреатов от физики, принцев, режиссеров, музыкантов, генералов, спортсменов – на профессиональных выставочных площадках и в музеях изобразительных искусств появилась на Западе не раньше конца семидесятых годов прошлого века. Эта "мода" очевидным образом связана вообще законами PR'a – политического или от шоу-бизнеса. В такой PR тогда активно включились ведущие галереи и знаменитые музеи. "Опускание" общественного вкуса вообще одна из глобальных тенденций, проводимых менеджерами современной мировой потребительской культуры. Вслед за Западом и у нас в девяностые годы подхватили таковой почин.

В юности я был восторге от фильмов Фредерико Феллини. Да и сейчас отношусь с искренним уважением к наследию выдающегося кино-мастера. Но когда несколько месяцев назад его рабочие наброски, раскадровки и просто шаржевые зарисовки появились в выставочном зале музея, где хранятся труды величайших гениев мировой живописи и графики, я испытал глубокое чувство стыда... Господа, вам, что – площадей Дома Кино или Киноцентра мало?!

А вот выставки художественных работ Великой Княгини Ольги Александровны проходили не только в дореволюционной России, но и в галереях Дании, Франции, Англии, Канады в 1920-50-е годы, когда моды "пиарить" знатных особ и деятелей таким образом не было и в помине. На поверку тезис оказывается ложным. Зачем он появился? Думаю, этот вопрос разжевывать не имеет смысла. Чтоб неповадно было в "демократической" стране разводить пропаганду Царизма!

### -III-



Вид на Ольгу Александровну на старинном  
постое «Шмидтман» (1911-1914). ГИФФ.  
Ф: 473, Об. 1, Д. 204, Л. 24С.19

Ее Императорское Высочество Великая Княгиня Ольга Александровна на протяжении многих лет брала профессиональные уроки у выдающихся российских художников К.В.Лемоха, В.Е.Маковского, Л.О.Премацци, К.Я.Крыжицкого, С.Ю.Жуковского и С.А.Виноградова. Под их руководством Она овладела как мастерством академического рисунка, так и многообразием живописных приемов. Уже упоминавшийся выше искусствовед Владимир Погодин особо подчеркнул: "В акварелях художницы запечатлелся драгоценный опыт живой и сохраненной традиции русской

многослойной акварельной живописи конца XIX века, почти полностью утраченный в последующую эпоху".

Одним из прикладных направлений творчества Великой Княгини дореволюционной поры было создание многих десятков миниатюр для почтовых открытых писем, большей частью на сюжеты Пасхи и Рождества Христова. Выходили эти открытки многотысячными тиражами. Надо сказать, что в то же время в жанре почтовой открытки выступали и такие выдающиеся художники, как И.Я.Билибин, А.М.Васнецов, Л.О.Пастернак, и на их фоне работы Августейшей художницы отнюдь не терялись. И пользовались они успехом вовсе не у "простонародья", а в кругах вполне образованного российского общества. Семейные архивы русских эмигрантов, коллекции филокартистов сохранили много образчиков *использованных* по назначению почтовых открыток работы Великой Княгини, наряду с почтовыми миниатюрами названных мастеров.

Профессионализм художника проявляется двояко. С одной стороны, это внешнее его признание окружающими в качестве профессионала. С другой же стороны, и этот фактор обязателен, это его

самоощущение в качестве профессионала, профессиональное самосознание.

Сама решимость художницы многократно, а не в качестве единичного опыта, применить свое искусство в прикладном жанре почтовой открытки указывает на Её профессионализм, на самосознание профессионального художника. Любителю, даже талантливому, просто в голову не придет рисовать почтовые открытки. Ценя свою "индивидуальность", он скорее будет в подобающих случаях дарить свои работы друзьям, но не станет пускаться в затратные "коммерческие" эксперименты, пусть и в благотворительных целях.

#### -IV-

Ряд живописных и графических работ Великой Княгини, относящихся как к дореволюционному периоду, так и к 1920-м или 1940-м годам наглядно свидетельствует, что Она в совершенстве владела техникой академического рисунка, приемами изображения перспективы, реалистической детализации. Это можно видеть и в раннем "Автопортрете", и в пейзаже "Фиорды" (1920), и в архитектурных загородных датских пейзажах, и в "Птичках на снегу" (1920-е), и в портрете Тихона Николаевича Куликовского-Романова 1940 года.

Почему же в иных работах разных лет проскальзывает нарочитая "лубочность"? Иной раз обнаруживает себя и как бы детская "неумелость" в изображении людей и предметов. Иногда прорисовка вовсе отсутствует, особенно в изображении цветов и цветущих деревьев. Вместо деталей – яркие многоцветные мазки, разбросанные почти с небрежностью, только эскизный намек на изображение клумбы или дерева, или овечьего стада на фоне каких-то развалин.

Вопрос о "примитиве" в искусстве реалистического направления последней трети XIX века и первой половины XX столетия на самом деле не так прост. Кризис реализма в изобразительном искусстве, начавшийся во второй половине XIX столетия имеет довольно сложную природу. Он коренится и в сфере духовной, и в психологических проблемах, и даже – в технологической сфере.

Духовные причины кризиса, безусловно, связаны с общим кризисом европейского Христианства. Утрата потребности в духовной выразительности повлекла за собой перемещение творческих задач в область сугубо эмоциональную, психологическую. Она привела к стремлению сосредоточиться на передаче переменчивых чувств, их нюансов. Это вело к смягчению и растворению образов. Впервые наиболее ярко и последовательно это проявилось у французских импрессионистов.

Техническим же конкурентом реалистической живописи стала бурно развивающаяся фотография. Развитие фото-технологий породило все жанры, присущие изобразительному искусству – сначала портрет, а затем пейзаж, натюрморт, сюжетные композиции, жанровые сцены. Появление же в начале XX века цветной фотографии породило идею, что вскоре необходимость в реалистической живописи отпадет полностью.

В свете этого одни художники полностью ушли в поиск новых форм, противоположных и даже энергично противостоящих реализму (кубизм, футуризм, абстракционизм). Те же, кто оставался верен реалистическому взгляду, учитывая опыт "авангардистов", занялись поиском новых выразительных средств, которые позволяли бы избегать "фотографического" буквализма. При этом в художественных решениях они хотели быть адекватными действительности.

Такому процессу сопутствовал пуантилизм Альфреда Сислея и Поля Синьяка, нарочитый примитивизм Анри Руссо, модерн Мориса Дени. Аналогичные процессы происходили в русском изобразительном искусстве среди тех его представителей, которые не хотели покоряться граничащему с беспредметностью авангарду. Конечно, для таковых наиболее близки были идеи и приемы импрессионизма, впрочем, совершенно переосмысленные на русской почве. Вместе с тем возрос интерес и к древнерусской иконе и книжной миниатюре, к народному лубку.

-V-

Великая Княгиня Ольга Александровна, в силу своего характера и личного девиза "Быть, а не казаться", не предавалась безудержным исканиям изобразительных приемов и манер. Но все же Она была не чужда постоянному творческому поиску. Отнюдь не от неумения рисовать, но ради решения внутренних художественных потребностей, Она пробовала Себя и в упрощенной лубочной манере, причем не в какой-то один период, а в разные этапы творческого пути.

Можно было бы предположить, что влияние нордического модерна обнаруживает себя в Её пейзаже "Фиорды". Его мрачность напоминает и суровую музыку Нурдаля Грига, и фатализм драматургии Генрика Ибсена. Казалось бы, пребывание Великой Княгини Ольги Александровны на берегах Северного моря вполне могло внести мотивы романтического модернизма в Её творчество если не как регулярные, то хотя бы как эпизодические. Однако акварель "Фиорды" совершенно не характерна для Августейшей художницы. Более того – она исключительна для Неё.

Как мне рассказывала О.Н.Куликовская-Романова, этот мрачный пейзаж был написан как воспоминание о трагической кончине в 1911 году художника К.Я.Крыжицкого, который покончил собой из-за травли со стороны коллег. Скорбь о погибшей душе близкого человека выражена энергично, духовно определенно и безо всякого романтического очарования. Напротив, внешне красивый северный пейзаж вызывает у чуткого зрителя отталкивающую реакцию. Художница данным образом свидетельствует: не заглядывайте в бездны сатанинские!

Несколько трагичны осенние киевские пейзажи 1916 года. Казалось бы – приблизилась пора семейного счастья – брака с любимым человеком. Но яркие, огненные краски осени, не очень пасмурное небо, одинокая фигура сестры милосердия, задумчивая поза барышни в белом платье и безлюдный "Осенний ландшафт" пронизаны предчувствием вселенской катастрофы. Но и этот трагизм также не стал продолжающимся мотивом.

## -VI-

Совершенно иной видит Она задачу Своего творчества. Уже вовсю идет гражданская война. А по-детски радостные и изобразительно упрощенные сцены и пейзажи, написанные в станице Новоминской, вместе с поздним материнством порождают мощный источник света. Именно свет начинают излучать акварельные и живописные работы Великой Княгини, как духовное и мужественное восстание против трагизма эпохи, как призыв к духовному наследию Отца-Миротворца.

Символическое сопоставление солнечной силы – и энергий Царской Власти человечеству известно с незапамятных времен. Причем, строго различалась солнечная, необузданная стихия, бывшая предметом языческого поклонения, и животворящая сила Солнца как символа Единого для всего человечества Божества, Его немеркнущей славы. Святой Царь-Пророк Давид восклицал: *Господь Бог есть солнце и щит, Господь дает благодать и славу; ходящих в непорочности Он не лишает благ* (Пс. 83, 12). К плотским светилам Царь Давид взывал: *Хвалите Его, солнце и луна, хвалите Его, все звезды света* (Пс. 148, 3). Другой ветхозаветный Пророк – Малахия от лица Божия свидетельствует о светоносности Бога, Господь именуется Солнцем правды: *Для вас, благоговеющие перед именем Моим, взойдет Солнце правды и исцеление в лучах Его* (Мал. 4, 2).

Сопоставление Бога и Солнца характерно и для Нового Завета, для Христианства: *Взял Иисус Петра, Иакова и Иоанна, брата его, и возвел их на гору высокую одних. И преобразился перед ними: и просияло лице Его, как солнце, одежды же Его сделались белыми, как свет* (Мф. 17, 1-2). *Он держал в деснице Своей семь звезд; и из уст*

*Его выходил острый с обеих сторон меч; и лице Его – как солнце сияющее в силе своей* (Откр. 1, 16). Связь Бога и солнца, солнечного света видна и в другой Евангельской заповеди: *Да будете сынами Отца вашего Небеснаго; ибо Он повелевает солнцу Своему восходить над злыми и добрыми и посылает дождь на праведных и неправедных* (Мф. 5, 45). Именно из этой заповеди родился литургический стих Святителя Василия Великого: *"Свет Христов просвещает всех!"*

О Божественном происхождении Царской Власти свидетельствовал Сам Господь и также связывал её с солнечными энергиями: *Однажды Я поклялся святостью Моею: солгу ли Давиду? Семя его пребудет вечно, и Престол его, как солнце предо Мною, во век будет тверд, как луна, и верный свидетель на Небесах* (Пс. 88, 36-38). О Жизни Вечной же Бог свидетельствует: *праведники воссияют, как солнце, в Царстве Отца их* (Мф. 13, 40-43).

Отсюда и монархическая максима XX столетия: "Царь – Солнце России, Россия – Владыка Вселенной". Не "Владычица", как, например, некогда называли Британию – "владычица морей", а в святительском, учительном, просветительском значении – "Владыка", то есть – Страна-Архипастырь, Страна-Просветитель для всего мира.

Такое светоносное понимание Бога, Его творения и самой человеческой жизни, земного и Небесного бытия было близко многим представителям Русского Царского Рода, представителям Русской Императорской Фамилии, Им был чужд языческий трагизм, хотя они вовсе не идеализировали действительность. Промыслительно, что в детстве и юности у будущей Святой Царицы-Мученицы Александры Феодоровны было прозвище "Sunny" – Солнышко. Для Русской Царицы было характерна привязанность к солярной символике, она неоднократно в Своих письмах, дневниках, и даже на стене Своей комнаты в Ипатьевском доме изображала так называемые "сувастику" и "свастику" – прямое и обратное изображение гамматического Креста, характерного для древнего Христианства.

А Святого Цесаревича-Мученика Алексея Николаевича в Семье звали "Солнечный Лучик". Когда у великой Княгини Ольги Александровны родился второй сын – Гурий, и он только-только начал ходить, его Мать и домашние звали "Солнышко на ножках".

Символика черно-золото-белого Имперского Знамени в срединной полосе отождествляет Царство и Солнце.

Вот эта солнечная природа, солнечное мироощущение в полной мере проявились в живописных работах Великой Княгини Ольги Александровны. В этом смысле все Её творчество – очень "Романовское", проникнуто символикой Царственного свечения. Кстати, неизменно солнечный характер имели и живописные опыты Её Отца – Императора Александра III Миротворца, и художественные работы Её Брата – Императора Николая II Александровича. Знаменательно, что, за редким исключением, в пейзажах и натюрмортах Великой Княгини нет изображений самого солнечного диска. Оно только символически угадывается в работах, где изображены храмы. Во-первых, это довоенный зимний пейзаж Феодоровского Государева собора в Царском Селе (видимо, 1913-1914 годы). Там солнечный диск отражается в золотом куполе храма. Во-вторых, также купольное отражение Солнца в работе 1920 года "Церковь, осень в деревне". И намек на заходящее Солнце среди деревьев виден в пейзаже 1950 года, исполненном масляными красками, "Сельский храм зимой". В этом же ряду надо отметить Её работу 1944 года "Наполеоновец в России", где плененный партизаном солдат смотрит на Запад, на закатное солнце. Но эта работа имеет скорее символическое значение, являет собой творческий вымысел. Она не отображает видение реального мира. И ещё в пейзаже "Закат" (около 1930 г.) солнечный отблеск виден только на облаках над лесом.

В большинстве же работ Великой Княгини, даже в тех, которые изображают слегка пасмурную погоду, утренние или вечерние сумерки, светом пронизаны сами предметы, а его источник находится в сердце Августейшей художницы. Исключением является интерьерная работа "Красный угол" (1940 г.), где иконы освещены светом лампы.

Солнечный свет в работах Великой Княгини Ольги Александровны это не только философия, признак Её православного монархического мировоззрения. Это именно творческое мироощущение, преломленное сквозь призму Её художественных талантов и Её жизненных страданий, утрат и лишений. Христианский солярный оптимизм Великой Княгини – энергичный вызов мраку и языческому трагизму, это Её личный подвиг на Христовом Царском Пути.

**Леонид Болотин**, журналист (Москва)

*19 Мая 2007 года по Р.Х., память Святого Праведного Иова  
Многострадального*

<http://www.rusk.ru>