

С. Г. Безуглова

Русское церковное шитье и текстиль в период Александровского ампир

В статье рассмотрены основные этапы развития русского церковного текстиля и шитья первой трети XIX в. Ставится проблема влияния светского стиля ампир на церковное тканое убранство и облачения. Художественный анализ проводился на примере конкретных памятников церковного искусства.

Ключевые слова: ампир, облачения, золотное шитье, церковный текстиль, церковное искусство

Svetlana G. Bezuglova

Russian Church embroidery and textiles in period of Alexander's Empire style

In this article the main stages of development of Russian ecclesiastical textiles and sewing in the first third of the 19th century are considered. The problem of the influence of the secular empire style woven on church decoration and vestments is discussed. Art analysis was conducted on the example of specific monuments of Church art.

Keywords: empire, vestments, goldwork embroidery, ecclesiastical textiles, Church art

Эпоха правления Александра I отмечена завершающим этапом развития русского классицизма, начавшимся еще во второй половине XVIII в. Немногим позднее классицизм уступает натиску ампир. Как это ни странно, но вершину своего развития этот стиль получил после 1812 г. Исторический парадокс заключался в том, что национальная гордость русского народа вылилась в формы, близкие наполеоновскому ампиру побежденной Франции¹. Ампир по-разному был воспринят в двух странах: во Франции как прославление Наполеоновской империи, в России – подъем национального самосознания.

Новые веяния эпохи отразились в прикладном искусстве, в частности и в текстиле. В узорах декоративных тканей стали использовать те же мотивы, которые применялись зодчими для украшения интерьера в целом². Из-за расчленения общества процесс художественного освоения текстиля происходил неравномерно. Высшее сословие ориентировалось на моду Западной Европы. Элитарным мерилом художественного вкуса на тот момент была признана Франция. В мещанскую и крестьянскую среду светский стиль также проникал, но он неизбежно трансформировался в формы, близкие народному пониманию.

Весь этот процесс не обошел стороной церковное шитье и текстиль. Данный вид искусства воспринимал стили как высшего общества, так и не был чужд народным традициям. Предварительно можно указать, что у церковного текстиля в столичных мастерских упор делался на доминирующий стиль эпохи, на периферии больше применялся опыт народного искусства.

Основная задача данной статьи – исследовать вопрос о влиянии светского стиля ампир

на церковный текстиль на примере конкретных памятников. В прикладном искусстве специфика технологии диктует особенности стадийного развития, иногда не совпадающие с развитием стиля больших видов искусства (архитектуры, живописи, скульптуры)³. В связи с чем можно условно поставить временной промежуток влияния стиля ампир на церковное шитье и текстиль с 1800-х гг. и до конца 1820-х гг. В настоящее время в научный оборот введено небольшое количество предметов рассматриваемого периода. Вероятно, это связано с коротким периодом господства стиля ампир. Часть материала была отобрана из фонда «Ткани» Государственного музея истории религии (ГМИР) и из опубликованных каталогов музейных собраний за последние несколько лет. Также почерпнута весьма ценная информация из статистических источников, монографического труда А. П. Аплаксина «Казанский собор в 1811–1911 в Санкт-Петербурге» и периодических изданий дореволюционного периода.

Александровское время ознаменовалось не только военными достижениями, но и подъемом промышленности в России, в частности развитием текстильного производства. Согласно отчету министра внутренних дел за 1804 г., одних лишь шелковых заведений насчитывалось 328⁴. После наполеоновских потрясений страна понесла немалые экономические потери. Так в 1812 г. после пожара число мануфактур в Москве сократилось до 105⁵. Однако в довольно короткие сроки удалось устранить все последствия нанесенного ущерба. Преодоление материальных трудностей не решало проблемы художественных поисков. Все более и более в обществе начинает зреть мысль о необходимости утверждения

своего самобытного пути развития в искусстве. Приведем небольшую цитату, наиболее, на наш взгляд, верно характеризующую умонастроения современников: «Орнаментных живописцев у нас нет, и мы принуждены переписывать узоры иностранные; от чего и происходит, что те, которые во Франции уже устарели и брошены, у нас только начинают входить в моду»⁶. В этом высказывании довольно четко обозначено неприятие засилья иностранной моды. Постепенно начинает налаживаться процесс профессионального обучения мастеров прикладному искусству. Вот некоторые данные из очерка истории мануфактур в России: «Школа для рисования, под покровительством графа Строганова, учреждена в Москве в 1825 г. на 80 воспитанников <...>. Заведение сие примером своим поощрило и др. Князь Львов учредил при Кремлевском арсенале подобное училище на 80 воспитанников»⁷. Прикладное искусство первой четверти XIX в. достигает высокого расцвета и в нем также начинают звучать национальные мотивы⁸. Но все же стоит подчеркнуть, что по-настоящему действительные успехи в «поиске самобытного пути развития» были достигнуты лишь во второй половине XIX в.

С 1800-х гг. и вплоть до 1830-х гг. начинается процесс выделения производства церковного текстиля в самостоятельную отрасль. Еще рано говорить об использовании комплексных ризниц, поскольку настоящая стандартизация церковной утвари и одежды священства началась в середине XIX в.⁹ В начале столетия церковное шитье и текстиль, вышедшие из столичных мастерских, отражали в себе преимущественно стиль эпохи. Исследовательница золотных тканей Е. В. Полякова пишет: «Золотные ткани этого времени по-прежнему являлись в основной своей массе универсальными, орнаментальный декор позволял использовать их одинаково как для светского, так и для церковного обихода»¹⁰.

В небольшом количестве, но все же существовали ткани, специально изготовленные для церкви. К этой редчайшей группе относятся вклады в храмы. В 1801 г. будущий император Александр I пожаловал к коронационной службе в Успенский собор Кремля ризницу из золото-серебряной парчи с орнаментом в виде равноконечных крестов, расположенных в шахматном порядке¹¹. Этот пример приведен в качестве исключения и, безусловно, не мог носить повсеместного характера. Необходимо отметить одну немаловажную особенность – мануфактурные церковные ткани изготавливались весьма в ограниченном объеме. Вновь обратимся к исследованиям Е. В. Поляковой, описывающей положение дел следующим образом: «Литератур-

ные и материальные свидетельства указывают на то, что среди прочего разнообразия парчового товара, производимого фабриками, выделяется небольшая группа материй специально предназначенных для церкви, орнаментальный декор которых содержал христианскую символику. В основном это были кресчатые ткани, когда по золотому, серебряному или цветному полю исполнялся орнамент крестами, или этот мотив вводился в основную композиционную схему, но, как правило, на второстепенных ролях»¹². По всей видимости, процесс выделения церковного текстиля в самостоятельную отрасль происходил медленнее. Даже к началу 1830-х гг. вызвали восхищение облачения, выполненные цельнотканым способом, что очевидно из следующей записи: «Купец Поляков представил священническую ризу богатой парчи, сотканную без швов, всю цельною, ценою в 1300 р.»¹³. В связи с немногочисленностью предметов этого периода трудно сослаться на какие-то конкретные примеры, помимо письменных источников. Большая же часть сохранившихся облачений и предметов убранства храмов изготовлена из светского текстиля. Под накладными крестами и кустодиями виден фон, состоящий из букетов цветов, перевязанных ленточкой¹⁴, или волнистых цветочных гирлянд¹⁵. Безусловно, этот декоративный орнамент еще восходит к рококо XVIII столетия, но при этом уже намечается симметричная композиция классицизма. По всей видимости, небольшое временное господство стиля ампира не успело отразиться в церковном ткачестве.

Исходя из наших наблюдений, можно выделить два значимых аспекта развития церковного текстиля и шитья первой четверти XIX в.

Первый аспект связан с давней традицией жалования на нужды церкви светского текстиля. Зачастую новые облачения для священнослужителей перешивались из дамских платьев. Весьма показательным примером может служить комплект фелони¹⁶ и епитрахили¹⁷ из Государственного Эрмитажа (ГЭ). Как указано в каталоге, на подкладке имеется надпись: «Из подвенечного платья Государыни Императрицы Александры Федоровны пожертвовано в 1842 г. января 12 дня». Напомним, что церемония бракосочетания Николая I и Александры Федоровны состоялась в 1817 г. Именно этим годом можно датировать платье. По белому фону проходят волнистые линии декора золотного шитья, состоящие из крупных пальметок, колосьев, букетов цветов и листьев. Исследователь Т. М. Соколова при описании характерных черт ампира подчеркнула, что употребление излюбленного сочетания белого с золотом несет в себе еще

и противопоставление этих двух цветов¹⁸. Эти слова особенно наглядно подтверждаются данным образцом. Цветовым контрастом подчеркивается строго выверенное строение рисунка. Элементы шитья, плотно подогнанные друг к другу, и обилие золота придают предмету не просто торжественный, а помпезный вид. При этом остается немало белого пространства, незаполненного шитьем. Так виден еще один контраст гладкой фактуры фона и массивности золотного декора, что весьма характерно для ампира.

Второй аспект больше применим к золотному шитью, чем к текстилю. Еще раз подчеркнем, что тенденция внедрения стиля в церковное тканое убранство была свойственна все же столичным мастерским.

Редкий пример комплекта ризницы начала XIX в. относится к Казанскому собору. В опубликованной дореволюционной монографии А. П. Аплаксина «Казанский собор в 1811–1911 в Санкт-Петербурге» имеются черно-белые изображения стихаря и фелони¹⁹. Как пишет автор, «Александровское облачение сработано из темно-красного бархата, впадающего в каштановый оттенок»²⁰. На данных предметах четко прослеживается все тот же контраст пустого пространства (бархат) и массивности золотного шитья. Шитье выполнено по оплечьям, краям рукавов и подолу. Встречаются элементы, типичные для ампира: аканты, обрамленные ионическими завитками, стилизованные лавровые венки и пальметты. При этом шитье на подоле и на краях рукавов расположено в виде горизонтальных полос, явно имеющих отсылку к архитектурным фризам Казанского собора. На оплечьях шитье выполнено по высокой карте, элементы декора в несколько раз увеличены. Общая композиция из крупных розеток с закругленными лавровыми листьями придерживается симметричной строгости. Создается общий эффект геометрической жесткости. Накладные крест и кустодия выполнены достаточно стандартно для облачений. Эти символы христианства не подверглись внешним видоизменениям под натиском ведущего стиля. На данном конкретном примере прикладное искусство гармонично соотносено с архитектурными элементами. Величие эпохи Александровского ампира в полной мере было отражено в рассматриваемых памятниках.

Далеко не все облачения сохранились в первоначальном виде. Так в собрании ГМИР имеется фелонь²¹, датированная началом XX в., оплечье которого декорировано более ранним шитьем. Об этом можно судить по синему бархату, отличающемуся по цветовому тону от стана фелони. Плотное и массивное шитье с крупными антики-

зирующими мотивами не оставляет сомнений в принадлежности этого шитья стилю ампира. Здесь наблюдается сходство стиля и элементов декора с облачениями из Казанского собора. При этом имеется центральный мотив в виде вертикального стебля, от которого отходят все те же розетки с закругленными лавровыми листьями. Наличие мелких растительных деталей несколько смягчает эту жесткую структуру построения.

Воздух²² из коллекции Мордовского республиканского объединенного краеведческого музея им. И. Д. Воронина (МРОКМ) также можно соотносить с эпохой ампира. Экспонат малинового цвета. В центре, согласно канону, располагается крест. Элементы декора по углам в виде бантов и идущий по кайме меандр явно соотносятся со светской традицией. Композиция, из-за введения ампирных элементов, приобретает торжественный вид. Вероятно, на основе данных фактов исследователь Д. В. Фролов и предполагает, что экспонат был выполнен в одной из столичных мастерских²³.

К вышесказанному следует добавить, что в поздний период происходили повторные обращения к ампиру. Эта цикличность заимствования художественных элементов может вводить специалистов в заблуждение при атрибуции памятников. В качестве примера можно привести фелонь²⁴ из коллекции ГМИР. На оплечье золотными нитями вышито «Сим Побеждай 1812». Первоначально в документах именно эта дата была обозначена годом создания предмета. К тому же художественное исполнение фелони имело отсылку к традиции декорирования предметов первой трети XIX в. Излюбленный контраст ярко-красного бархата (стан) с золотным шитьем (оплечье) в виде дубовых и акантовых веточек с розетками в кресте не противоречил характеру ампира. Именно композиция шитья, а главная манера исполнения декоративных элементов говорят о более поздней датировке. В золотном шитье этого экспоната отсутствует монументальность, напротив, растительные мотивы при зрительном восприятии кажутся плоскостными, лишенными объема. В достаточно лаконичной манере исполнения шитья отсутствуют монументальность и помпезность. К этому добавим, что подобное облачение не могло быть выполнено в 1812 г. именно по причине войны. Нашествие Наполеона захватило губернии с наиболее развитой текстильной промышленностью и повело к уничтожению целых ее отраслей²⁵. Таким образом, фелонь является мемориальной и изготовлена в 1912 г.

На примере исследуемого предмета важно подчеркнуть, что вторая волна ампира не ставила своей целью возрождение форм стиля на-

чала XIX столетия. По большому счету, за основу брались лишь внешние элементы, которые выполнялись в смягченной стилизации основных элементов ампира.

В этом кратком обзоре мы лишь бегло коснулись проблемы влияния стиля ампира на церковный текстиль. Впервые этот особый вид прикладного искусства, не уменьшив сакральной значимости, вобрал в себя еще и патриотические идеи своего времени путем приобщения к светскому стилю. Во многом эта новая тенденция и определила дальнейший путь развития церковного текстиля и шитья. Подводя итоги, еще раз отметим, что развитие данного прикладного искусства первой трети XIX в., как нам видится, шло по двум направлениям:

1) путем заимствования стиля ампира через светский костюм (переделка дамских платьев в облачения);

2) орнамент ампира как воплощение патриотических идей сознательно внедрялся в декоративное оформление облачений и предметов церковного убранства. Этот стиль больше проявился в церковном золотном шитье, чем в церковном текстиле.

Примечания

¹ Власов В. Г. Стили в искусстве. СПб.: Кольна, 1995. С. 480.

² Арсеньева Е. В. Художественное оформление русских текстильных изделий конца XVIII – начала XIX в. // Материалы по истории русской культуры конца XVIII – первой половины XIX в. М.: Совет. Россия, 1984. Вып. 58. С. 29.

³ Полякова Е. В. Русские золотные ткани XVIII – начала XX в.: к проблеме формирования национального стиля: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008. С. 46.

⁴ Пажитнов К. А. Очерки истории текстильной промышленности дореволюционной России: хлопчатобумажная, льно-пеньковая и шелковая промышленность, М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1958. С. 313.

⁵ Там же. С. 314.

⁶ Описание первой публичной выставки Российских мануфактурных изделий, бывшей в С. Петербурге 1829 г. СПб.: Тип. экспедиции заготовления гос. бумаг, 1829. С. 184.

⁷ Очерк истории мануфактур в России. СПб.: Тип. Н. Греча, 1833. С. 47–48.

⁸ Соколова Т. М. Орнамент – почерк эпохи. Л.: Аврора, 1972. С. 146.

⁹ Шубина Т. Г. Стандартизация церковной тканой утвари и облачений священства XX – начала XX в. // Тр. Гос. музея истории религии. СПб., 2005. Вып. 5. С. 46.

¹⁰ Полякова Е. В. Указ. соч. С. 67.

¹¹ Шубина Т. Г. Указ. соч. С. 48.

¹² Полякова Е. В. Указ. соч. С. 66.

¹³ Описание первой публичной выставки. С. 174.

¹⁴ В качестве примера приводится фелонь № А-727-IV, парча, галун, холст, дл. 142 см. Конец XVIII – начало XIX в. ГМИР.

¹⁵ В качестве примера приводится стихарь № А-1318-IV, парча, галун, сатин, дл. 150 см. Конец XVIII – начало XIX в. ГМИР.

¹⁶ Фелонь № ЭРТ-7838, шелк муар, металлическая нить, бить, канитель, галун, вышивка, дл. 140 см. Первая половина XIX в. ГЭ (При дворе российских императоров: костюм XVIII – начала XX в. в собрании Эрмитажа: каталог. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2014. Т. 1. С. 145).

¹⁷ Епитрахиль № ЭРТ-7862, шелк муар, металлическая нить, бить, канитель, галун, вышивка, 145 × 33 см. Первая половина XIX в. ГЭ (там же. С. 145).

¹⁸ Соколова Т. М. Указ. соч. С. 145.

¹⁹ Аплаксин А. П. Казанский собор 1811–1911 в Санкт-Петербурге: ист. исслед. о соборе и его описание. СПб.: Изд. на средства Казан. собора, 1911. Л. 68.

²⁰ Там же. Л. 80.

²¹ Фелонь № А-1025-IV, золотное накладное шитье оплечья начало XIX в. Бархат, галун, сатин, блестки. Выс. 144 см, 1906 г. ГМИР.

²² Воздух № КП-783, бархат, шелк, золотные нити, канитель, пайетки, бахромы, картон; шитье, вышивка, золотное шитье, 71 × 48 см, первая половина XIX в. МРОКМ (Фролов Д. В. Живопись иглой: церковное золотное шитье XVII–XX вв. в коллекции МРОКМ им. И. Д. Воронина. Саранск: Изд. К. Шапкарина, 2015. С. 18).

²³ Там же. С. 13.

²⁴ Фелонь № А-2699-IV, бархат, х/б ткань, галун, нить золотная, шнур золотный. Шитье золотное, шитье золотное накладное. Дл. 141 см. 1912 г. ГМИР.

²⁵ Туган-Барановский М. И. Русская фабрика в прошлом и настоящем: ист. развитие рус. фабрики в XIX в. URL: <http://statehistory.ru> (дата обращения: 29.06.2017).