

МАРИНА ПЕТРОВА

## ОТКРЫВАЯ ЗАНОВО...



О творчестве Александра Андреевича Иванова написано, без преувеличения, целые тома, в которых – вот уже сколько времени! – бытует мнение о незавершенности его знаменитой картины “ЯВЛЕНИЕ ХРИСТА НАРОДУ”. Признаться, и я много лет назад, работая над статьей “Великая драма Александра Иванова”, также находилась под влиянием этой мысли. Несколько позже, благодаря более тесному знакомству с педагогической системой воспитания и обучения в Императорской Академии художеств, начиная с самых первых лет её существования, погружению в изучение творчества крупнейших исторических живописцев XVIII–XIX веков, всё более выявлялись не только определённые связи

и линии развития отечественной исторической живописи как таковой, но прежде всего её духовные основы. В духовном ракурсе некогда очевидное и абсолютно понятное начинает восприниматься иначе, а значит, переосмысливаться, переоцениваться. И потому вполне естественно стремление вновь вернуться к Иванову и его картине, в которой религиозное начало пронизывает всё, и вне его не существует ничего. Отсюда же и закравшееся сомнение в правомерности идеи о незавершённости великого творения мастера.

При этом никто не объяснил, почему картина осталась незаконченной, и со всеми ли доводами, подтверждающими данный факт, можно согласиться.

Обычно в доказательство приводятся два, казалось бы, очевидных факта. Прежде всего это цветовое несоответствие в левой части картины белой набедренной повязки на старце и ее красного отражения в реке, в которой он стоит, опираясь на посох, уже совершив крещенское омовение. Второй признак, на котором строится вышеозначенное заключение, – отсутствие воздушности на дальних планах. При этом в собрании Третьяковской галереи есть масса пейзажных эскизов, этюдов к картине, свидетельствующих о высоком мастерстве художника в воссоздании именно световоздушной среды. Кстати сказать, ее отсутствие, например в иконе, Иванов, проживший полжизни в Италии как пенсионер Академии художеств, считал огромным недостатком наших иконописцев. Потому полагал необходимым свести их с “опытным русским художником”<sup>1</sup>, то есть профессионалом, для “усвоения себе, – писал он, – и большего вкуса, и основательного рисунка, и верности **воздушной и линейной перспективы**”<sup>2</sup>. Таким образом, возможные сомнения в том, что он не владел ею, отпадают сами собой. Но тогда получается, что двадцати пяти лет, потраченных на одну картину, ему не хватило, чтобы всё привести в соответствие и со своим мастерством, и с правдой жизни.

При этом хорошо известно, что Иванов не отвлекался, как ему многие советовали, на создание небольших полотен, чтобы ими зарабатывать себе на хлеб. “Я бы мог очень скоро работать, – писал он в 1844 году своему близкому другу и наставнику Н. В. Гоголю, – если бы имел единственною целью

деньги. Признаюсь, я не вижу в остальной моей жизни ничего лучше настоящего моего положения”<sup>23</sup>.

Особенно укрепилась мысль о незавершенности картины в боготорческие времена, когда из общественного сознания вытравливались сами понятия о духовности, о вере, о Боге. Так возник разрыв преемственности русской академической и советской художественной школы.



Воспитанники Императорской Академии художеств с самого начала в своих произведениях, независимо от избранного сюжета, свидетельствовали прежде всего о духовных ценностях, что и определило своеобразие свободных художеств в России. Поскольку из советского искусства практически полностью ушли и церковная тематика, и сама религиозная идея, то вместе с ними ушло и обязательное в прежние времена знание христианской символики. Она заглохла, а вместе с ней исчез и тот особый язык образов и ассоциаций, на котором художник излагал свои религиозные мысли, чувства и убеждения.

Вместе с тем советское искусствознание, склонное к глубокому анализу, широкому охвату всех сторон творчества того или иного мастера, но идеологически вымуштрованное, соприкасаясь с произведениями на религиозный сюжет, реагировало на них довольно своеобразно. Произведение оценивалось исключительно с позиций русской реалистической школы. В связи со сложившимися представлениями о жизненной правде в искусстве белое не может давать красное отражение в воде, а воздух, присутствующий на переднем плане, не может отсутствовать на дальнем. А поскольку мы имеем дело с выдающимся произведением русского искусства, то, с реалистической точки зрения, все эти отклонения от жизненной нормы могут свидетельствовать только лишь об одном: о незаконченности картины. Других объяснений не было и не могло быть. Сейчас, когда церковь активно присутствует в нашей повседневной жизни, возвращая нам утраченную духовную память, когда оказывается наконец переводимым язык христианской символики, начинаешь по-новому воспринимать, точнее, открывать наше искусство. Иными словами, пришло время незашоренными глазами посмотреть на картину и ее “незавершенность”.

Начнем с самого яркого ее “признака” — красного отражения в реке белой набедренной повязки старца. Неотвратимым доказательством здесь всегда служил сохранившийся этюд этого старца, где он изображен с красной повязкой. Переписав ее в картине на белую, художник “не успел” внести коррективы в живопись воды и привести всё в порядок, соответствующий реальности... При этом из подобной аргументации полностью исключались два, может быть, самых важных обстоятельства: религиозность Иванова и, как я уже отметила, обязательное тогда для всех исторических живописцев, коим и был Иванов, знание христианской символики цвета. Между тем именно эти два фактора сыграли свою решающую роль. Правда жизни уступила место правде художественной, в основе которой в данном случае — богословское толкование самого крещения, как явления сакрального. Потому Иванов и говорит об этом не впрямую, не в формах конкретно-жизнейских, но языком церковных символов.

Одно из многочисленных значений красного — страсть, то есть огонь, пожирающий нашу душу и наш разум. Поэтому сохранение красного в живописи реки вполне осознанно, как образное свидетельство всей той нравственной скверны, что носит в себе человек. Вот почему Иванов не смутил возникший колористический казус, так как благодаря ему неожиданно раскрылся сакральный смысл таинства крещения. В эту воду, грязную от “похоти плоти, похоти очей и гордости житейской” (1 Ин., II, 16), и должен был войти Христос,

чтобы очистить, освятить ее Собою, взяв на Себя “грехи мира”. И потому не может на старце, прошедшем крещение через покаяние, быть прежней — красной — повязки. Логика религиозного мышления художника, вопреки жизненной реальности, оправдала это кажущееся вопиющим несоответствие цветов. Иванов совершенно сознательно переписывает красную повязку на белую — как символ очищения, духовного обновления человека. Равно как и всех тех, кто, уже пройдя очистительную купель, принял крещение, смысл с себя “бремя тяжкое, греховное”. Тем самым, выявляя конечную цель, Иванов воссоздаёт собирательный, обобщённый прообраз нового человека, сделав зримыми слова апостола Павла: “Древнее прошло, теперь всё новое” (2 Кор., V, 17).

Следуя духу Евангелия, Иванов стремится раскрыть промыслительность деяния Иоанна Предтечи: “Приуготовить народ к принятию Мессии, а наконец, и лично представить Его народу”<sup>4</sup>. Так формулировал сам автор тему своей картины. И потому из всех собравшихся здесь людей именно Иоанн первым видит Христа и, в отличие от всех остальных, уже знает, что это Бог. Символ этого знания — крест в его руке.

За этот крест Иванову здорово доставалось от своих современников, да и критиков более поздних времен. Ведь крест — атрибут новозаветный. При чём тут Иоанн Предтеча? Правда, еще начиная с XVII века, некоторые иконописцы стали допускать определенную вольность в иконографии Иоанна, изображая его даже в Деисусе с крестом, в чем и проявлялось нараставшее в то время влияние европейской религиозной живописи. Не ограниченная церковным каноном, она начала притягивать к себе русских изографов своей свободой творчества, свидетельствуя о зарождавшейся, точно так же, как и двумя веками ранее на Западе, тенденции к возникновению светского искусства. В европейской религиозной живописи Иоанн действительно нередко изображался с крестом, но в виде посоха. Потому в более поздние времена и не вызывало никаких возражений подобное заимствование в работах Боровиковского, его современника Егорова и др. В данном же случае у Иванова крест ни по форме, ни по размерам не имеет ничего общего с посохом. Отсюда и резкая критика. Между тем художник сознательно вложил крест в руки именно Иоанна. И здесь очень важно само положение креста, которым он не указывает на идущего Христа, а, чуть склоненным, как бы встречает Его. В этом и заключена глобальная по масштабу мысль Иванова: Христос идет к людям, неся им спасение, а человечество встречает Его крестом. И оно всегда встречает Его крестом! На протяжении вот уже двух тысячелетий, независимо от исторического времени, национальной и территориальной принадлежности, всякий раз, потакая собственным страстям (которые всегда с нами!), в этот самый момент каждый из нас и кричит: “Распни Его! Распни!” И далеко не случайно этой мыслью, исполненной богословской глубины, Иванов наделяет не кого-нибудь, а именно Иоанна Крестителя, как последнее провидение последнего ветхозаветного пророка.



Исходя из его особой, божественной миссии, художник именно поэтому считает необходимым выделить Иоанна, показать, что это не простой, не обыкновенный человек, рождению которого, как известно, также предшествовало благовещение архангела Гавриила. Но ведь и Христос — не простой человек, и даже совсем не человек, а вочеловечившийся Бог. Поэтому Иванов не считает возможным равнять их между собою, а тем более с людьми, с их плотским, земным началом. Сложнейшую задачу мастер решает с помощью старого приема, известного еще со времен Проторенессанса. Сегодня он особенно широко применяется в кинематографе как “двойная экспозиция”, когда одно изображение накладывается на другое. Так возникает разница масштабов, так как изображение, данное в одной перспективе, естественно, не соответствует масштабам другой. Но Иванов строит композицию сразу в трех перспективах: в одной — Иоанн, в другой — сам Христос, в третьей — реалии жизни: и природа, и люди, и виднеющийся вдали Иерусалим. Представляя собой средоточие трех разных сред, пространство картины обретает некий символ, как точка схода разных миров: человечества, ветхозаветного пророчества и грядущего спасения. Последнее, — может быть, самое главное для Иванова. И он стремится не просто выделить Христа отдельной перспективой. Ему гораздо важнее другое.

Известно отношение мастера к голубому цвету, который он считал “мистическим”, что, действительно, соответствует одному из его значений – ипостаси Духа Святого, его дарам и благодати, льющейся с небес. В связи с этим голубые дали, выстроенные в той самой, третьей перспективе, что и фигура Мессии, символизируют собою совершенно иную – духовную среду, иное – надмирное пространство. И потому здесь не может и не должно быть никаких привычных природных или жизненных проявлений. Вопрос о воздушности снимается сам собой, поскольку художник творит не реальный мир, но образ горнего. Христос в синем плаще тонально собирает, фокусирует на себе и держит всю эту “мистическую голубизну”, из которой,



кажется, Сам только что вышел во плоти. Таким образом, Иванов впервые в русской религиозной живописи прикасается к самому сокровенному – к Божественной природе Христа и тем самым исповедуется в своей вере в Него как Богочеловека... Это имеет принципиальное значение, поскольку отобразить в станковой картине Божественность Христа, пусть даже опосредованное, через воплощение Его духовного ареала, как это сделал Иванов, не удавалось никому. Это тем более важно, что художники эпохи Возрождения, которым поклонялся и следовал Иванов, учился у них мастерству, утверждали в своих произведениях прямо противоположное. Он выстоял в соприкосновении с ними, но дрогнул, пережив в Европе революционные события 1848 года, а главное, подпав под сильное влияние книги Давида Штрауса “Жизнь Иисуса”, направленной на очеловечение Христа, то есть Его разобожествление. Увлечение книгой немецкого теолога не прошло для Иванова даром. В 1857 году, за год до смерти, он признавался Герцену: “Я утратил ту религиозную веру, которая мне облегчала работу, жизнь. Мир души расстроился. Сыщите мне выход, укажите идеалы”<sup>5</sup>. Столь драматические последствия жизни за границей, в отрыве от родной почвы, не замедлили сказаться и на работе над картиной. Воссоздав духовное пространство Христа, он хотел наполнить его образным воплощением Божественного, нетварного света, который Христос несет в мир. Заливкой светлой охры, подсвеченной легкой желтизной, свет, словно зарево, поднимается из-за гор. Но вместо небесного сияния или свечения – вялое, тусклое, местами даже плотное до глухоты письмо. Поставленную задачу, исполненную столь высоких помыслов, решить не удалось. Не потому, что не хватило времени или мастерства, а потому, что утрата веры лишила его самой возможности сотворчества с Богом, что



так ему “облегчало работу, жизнь”. Отступление от веры сомкнуло его духовные очи, взору которых открывались поистине заоблачные, горние выси, к которым устремлялся он сам и увлекал за собой своего зрителя.

Оставив картину, Иванов вскоре создал большую серию библейских эскизов. Но этот цикл, хотя и отмечен несомненными художественными достоинствами, не идет ни в какое сравнение с масштабом идей и образов его великого произведения.

Именно здесь впервые в отечественном искусстве творческий акт создания образа Бога рождался как исповедальное откровение мастера, явив собой принципиально новый способ не только художественного, но прежде всего духовного самовыражения. Однажды взятая высокая исповедальная нота, очень скоро подхваченная последующими поколениями художников, зазвучала не только в произведениях на религиозный сюжет, но и в “жанре”, “портрете”, собственно исторической живописи, в “пейзаже” и даже в “фольклоре”, то есть стала явлением всеобщим. В этом смысле переоценить значение Иванова и его картины трудно, поскольку именно с нее начинается новый этап и в развитии религиозной живописи как таковой, и в истории русского искусства в целом.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

1 Боткин М. Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка. СПб., 1880, с. 255.

2 Там же, с. 326.

3 Там же, с. 253.

4 Там же, с. 29.

5 Словарь русских художников. Под ред. Н. П. Собко. СПб., 1895, т. II, вып. 1, с. 106.

---

---

Редакция журнала «Наш современник» с глубоким прискорбием сообщает нашим читателям о смерти бывшей сотрудницы нашего журнала Изабеллы Петровны Соловьёвой. В начале девяностых годов, в тяжёлое для патриотической литературы время, Изабелла Петровна самоотверженно работала в «Нашем современном», руководя отделом критики.