

МАРИНА ПЕТРОВА

“ЕДИНСТВЕННЫЙ ГЛАЗ НА МАКУШКЕ, КОТОРЫЙ ПОСТОЯННО УСТРЕМЛЁН В НЕБО, ГДЕ ЖИВЁТ БОГ”

Рождение профессионального светского искусства в России связано с созданием в 1757 г. Академии художеств. Вступившая на престол в 1762 г. Екатерина II уже через два года взяла Академию под своё крыло, прекрасно зная, что искусство может стать хорошим проводником важных государственных идей и в жизнь, и в общественное сознание. Живя уже много лет в православной стране, Императрица не забыла включить в программу обучения Закон Божий. При этом сама Государыня не была настолько набожной, но это была традиция, которую даже она не могла нарушить.

Откровенно заинтересованное отношение Екатерины II к Академии способствовало также пробуждению общественного интереса к ней. На страницах журналов, на заседаниях созданного при Академии общественного комитета “Вольных общников” разворачивались порой острейшие дискуссии о целях и задачах отечественного искусства, путях его развития, о назначении художника, идеях и задачах его творчества.

Характерно, что уже изначально все сходились на признании за искусством воспитательной функции. Эта точка зрения сама по себе далеко не нова. Ею определялась служебная функция искусства ещё в средневековой Руси.

Несмотря на всю остроту дискуссии, первым пунктом Программы была записана идея, предложенная Сумароковым, который на первое место ставил идею патриотизма. И поэтому задача искусства определялась сама собой: отражение истории народа, его славного, героического прошлого. Патриотическая идея, считал Сумароков, способствует, прежде всего, воспитанию любви к Отечеству и готовности отдать за него жизнь.

Многие, соглашаясь с этим требованием, тем не менее считали самой главной задачей государства воспитание человека нового типа: образованного, законопослушного с развитым сознанием общественного долга. Немало голосов раздавалось также в пользу откровенной, изобличительной критики пороков и прославления добродетели.

Тогда же, пожалуй, впервые прозвучали слова о том, что искусство должно принадлежать всему народу. Тем самым элита, просвещённые круги не только не выделялись в особую касту, но воспринимались как часть этого народа. И, следовательно, сам народ, независимо от социального положения, рассматривался как единое целое. Выдвинутый тезис имел принципиальное значение для русского общества, раскол которого, в связи с влиянием Запада, начался ещё в XVII в.

Вот почему при таком разногласии значимо было единое понимание предназначения художников как наставников и воспитателей своих сограждан. Отсюда мысль об особой ответственности художника не только за выбор темы или сюжета, но, прежде всего, за самую идею и её воплощение. Выдвигая этот постулат, русская эстетическая мысль предполагала не столько равенство, сколько художественное соответствие формы содержанию, сохраняя за последним всё же приоритетное положение.

Достаточно остро встал вопрос об отношении к европейскому историческому наследию. Речь не шла о полном отрыве от него. Напротив! Но как быть: подражать ему или, опираясь на него, искать свой путь в искусстве? Полностью следовать живописной стилистике знаменитых классиков, повторять уже пройденное или, опираясь на достижения прошлого, развивать свой метод, свою собственную стилистику, свой художественный язык, совершенствовать свою живописную манеру?

При всём разнообразии суждений, мер и предложений, в этих жарких спорах тем не менее звучала главная, объединяющая всех мысль: дабы найденная художественная форма была адекватной той высоте идей и идеалов, которые проповедует искусство, наставляя и воспитывая народ.

А это породило ещё один, крайне важный вопрос. Что важнее: полное самовыражение, независимо от того, понимают тебя или нет? Или в условиях эпохи Просвещения, главная цель которой – гуманизация, то есть расцерковление общественного сознания, самым важным для искусства, для самого художника оказывается проповедь как никогда актуальных, насущных идей о христианских добродетелях. Самое время напомнить обществу о его “крещении и правоверии”.

Примечательно, что первыми преподавателями в Академии были известные у себя на Родине иностранные художники. Тем не менее академисты выбирали для своих работ и даже дипломных большей частью не мифологические сюжеты и не события из европейской истории. Они избирали темы из русских летописей, из “Истории России” М. В. Ломоносова, из произведений М. М. Хераскова, Я. Б. Княжнина и др. Молодые выпускники Академии и стали открывателями национальной темы в русском искусстве, пробуждая историческую память народа и, прежде всего, его элиты. Именно эти молодые художники, и первый среди них А. Лосенко, стали создателями традиции обращения к историческому прошлому России. Но в своих произведениях, не отходя от исторической правды, главным для них была проповедь христианской любви, христианского братолюбия, идеи духовности как начала начал русской государственности, торжества духовных сил над страстями человека и т. д. Таким образом, с самого начала выявлялась религиозная природа русского светского искусства, формировалась его стержневая – духовно-нравственная основа. Так восстанавливалась порушенная Петром I духовная связь времён.

Так уже с самого начала закладывались основополагающие традиции русского искусства. И главная среди них – проповедь христианских ценностей.

Много позже А. Г. Венецианов, будучи человеком верующим, как, впрочем, и все русские художники, подвергнет сомнению сами идеи Просвещения. “Чёрта ли в том Просвещении, – говорил он, – если в нём нет веры” [1]. Венецианов – первый художник, героями портретов которого стали простые крестьяне. В своих крестьянских образах он подмечал не только характер, скромность, застенчивость и простоту. Он первым стал писать о крестьянском труде. Он первым воспел русскую природу такой, какая она есть: в её естественной простоте и скромности, с её ширью и открытостью небу. Именно он, не проучившийся в Академии художеств ни одного дня, обогатит отечественное искусство принципиально новым качеством – духовной созерцательностью. Качества, основанного на самой природе русского национального сознания, окормляемого верой. Это особое состояние души, которая верой возносится к небесам. И уже оттуда, из небесной выси, духовными очами художник созерцает окружающий мир, открывая красоту Божьего творения. Уже будучи академиком, Венецианов напишет: “Художник объемлет красоту и научается выражать страсти не органическим чувством зрения, но чувством высшим, Духовным, тем чувством, на которое природа так щедро бывает...” [2].

Венецианов первый, кто сумел выявить и отобразить в этих образах важную особенность, природу русского национального сознания – его созерцательность. Вообще созерцательность есть обозрение окружающего мира без всякого активного вмешательства в него. Для русского сознания, сформированного церковью, это имело не просто важное, а принципиальное значение, определившее отношения русского народа с миром, и восприятие его как совершенное творение Божие. Именно этим отличается природа русского национального сознания от рационального сознания европейцев. Поэтому для них главным становится вопрос КАК, то есть форма. В то время, как для русского художника таким всеопределяющим вопросом оказывается вопрос ПРО ЧТО. Имеется в виду не сюжетная, событийная сторона темы, а её осмысление религиозным сознанием, прочтение сквозь призму христианских ценностей. Венецианов – не открыватель, а продолжатель этой традиции, исторически сложившейся сразу в отечественном профессиональном искусстве. Но он дал импульс к развитию этой традиции, обогатив её принципиально новым явлением – духовной созерцательностью. Впоследствии многие художники и, прежде всего, пейзажисты, будут пытаться подняться на эту художественную высоту, но оказалось, что только одного мастерства, даже необычайно яркого, талантливого, мало. Очень важно, чем живёт художник, чем наполнена его душа, его мысли, что проповедует он своим искусством.

Россия, как известно, богата художниками разных национальностей. Некоторые из них принимали Православие и считали себя русскими, другие хранили верность своей нации и своей религии. Но все они жили в русском мире, возрастали талантом своим на русской почве, на русской культуре и посвятили служение искусства своему Отечеству – России. И уже неважно, что, например, Карл Брюллов был немец и лютеранин. Но он родился в России, мальчишкой пережил войну 1812 г., а позже, уже учась в Академии художеств, в классе “Исторического рода живописи”, педагоги помогали не только развитию его таланта, становлению личности, но и развивали его историческое мышление. Всё это спустя годы раскроется великим откровением в его знаменитой картине “Последний день Помпеи”. Поскольку Брюллов учился в классе “Исторического рода живописи”, где наряду с собственно исторической преподавалась ещё и религиозная живопись, то все студенты этого класса обязаны были знать язык христианской символики. На этом языке и творит художник столь важный в картине образ. Он влагает в руки священника всего два предмета, но очень многозначных для богослужения. А начинается оно всегда с каждения как символа Святого Духа, объединяющего всех прихожан вокруг священства, которое само ведомо Христом. А потир – чаша, из которой прихожане причащаются. И в момент причастия вершится таинство церковное, поскольку каждый уже индивидуально соединяется с Богом не только духовно, но и телесно. А в результате все прихожане, причастившиеся из одной чаши, по сути, становятся братьями и сёстрами во Христе.

При таком выявлении символики каждого предмета, отобранного Брюлловым, начинает раскрываться смысл креста на груди священника, свидетельствующего не только о его принадлежности к христианской Церкви. Ещё Апостол Павел говорил: “А мы проповедуем Христа распятого” (1 Кор., I, 23), поскольку, взойдя на крест, безгрешный Господь взял с собой все наши грехи и распял на кресте “похоть плоти, похоть очей и гордость житейскую”. Тем самым он очистил, исцелил нас. Почему крест Христов и называют источником нашего спасения.

Соединяя воедино глубочайший смысл символики и церковных предметов, и самого креста, Брюллов впервые не только в русском, но и мировом искусстве создаёт собирательный образ Церкви Христовой.

Более того, именно Брюллов в своём полотне проведёт евангельскую мысль об идее спасения. Разворачивая в сторону священника группу бегущих, спасающихся людей на первом плане, художник тем самым выявляет в самой идее спасения не только её жизненную, событийную суть, но и раскрывает её духовный и даже нравственный смысл.

Именно Брюллов “в свой жестокий век” восславит Любовь – Великую стихию любви, готовую принести себя в жертву ради спасения дорогих людей: жену и маленьких детей, немощного, обезноженного отца, единственного сына, только что обрётённую жену и т. д. И всё это будет впервые и не только в русском, но и мировом искусстве. И далеко не случайно на приёме художника

в Академии после его возвращения в Россию его бывший педагог, мэтр исторической живописи А. Е. Егоров со слезами на глазах и трепетом в голосе произнесёт: “Ты кистью Бога хвалишь, Карл Павлыч” [3].

Но традиция не есть нечто однозначное и застывшее. Как явление она развивается во времени и пространстве. В частности, национальная тема, поднятая в XVIII в. и осмысленная с христианских позиций, в последующем оказалась способной раскрыть заложенный в ней потенциал: евангельскую глубину мысли, отобразить во времени границу между прошлым и будущим, воспеть любовь – эту наипервейшую заповедь Христову.

Мы уже говорили о том, что с самого начала историческая живопись была соединена с религиозной в едином классе “Исторический род живописи”. И не случайно. Сама религиозная живопись была воспринята русскими художниками в том виде, в котором она существовала в Европе ещё в XVI веке. Именно тогда как результат гуманистического мировоззрения Священное Писание было объявлено историческим источником. И если раньше художники, обращаясь к библейским темам, пытались в силу своей культуры, веры, а главное – воцерковленности раскрыть, хоть и безуспешно, божественный смысл избранного сюжета, то теперь ситуация меняется. Широкий доступ к священным книгам позволил художнику использовать избранный им фрагмент в своих целях. Он наполнял его своими собственными идеями и представлениями, утверждая свои мировоззренческие взгляды и установки.

В то время как для религиозно мыслящих русских художников, в отличие от их европейских коллег, сакральность темы оставалась традиционно непреложной и не зависела от их индивидуального понимания или видения. Но шли они к раскрытию тайной, божественной, то есть сакральной сути сюжета тем же путём, что и европейцы. Первый, кто понял всю несостоятельность этого пути, был А. П. Лосенко. И больше к религиозной живописи уже не обращался. Тем не менее ещё почти 100 лет художники продолжали создавать свои религиозные полотна, опираясь на мирские, земные мысли, чувства, состояния.

Эту традицию заземления, обмирщения религиозной живописи прервал Александр Иванов своей знаменитой картиной “Явление Христа народу” (1858). Художник не только не пытался давать толкование сцены Иоаннова крещения, но даже не ставил перед собой такой задачи. Блестящее, при этом обязательное знание христианской символики позволило художнику наполнить полотно религиозными мыслями, чувствами, переживаниями. Привнеси их в картину как откровение своей религиозной души.

Есть в этой композиции один персонаж в левом нижнем углу – старец, стоящий прямо в воде, в белой набедренной повязке, которая почему-то даёт красное отражение в воде. В экспозиции Третьяковской галереи есть первоначальный этюд, где на старце красная повязка. В сочетании с отражением этого ярко взятого красного цвета в воде, художник чисто колористически уравновешивает правый нижний угол, где активно присутствуют тёмно-коричневый, тёмно-красный, бордовый цвета. Но, сознавая необходимость композиционной ясности, Иванов тем не менее переписывает красную повязку на белую, оставляя красные разводы в воде нетронутыми. В своё время это объяснялось очень просто. Хотя художник работал над картиной почти 25 лет, но поменять красную повязку на белую, переписать отражение в воде не успел. Ему четверти века не хватило? А главное, оставался без ответа вопрос: а почему вдруг возникла такая необходимость? Ответ надо искать в самой вере художника, в блестящем знании языка христианской символики, где каждый цвет имеет несколько значений. Один из символов красного – страсть. А старец, покаявшийся, принявший крещенское омовение, в данный момент чист. Поэтому художник и пишет заново набедренную повязку белой краской как символом духовной чистоты человека. А красное отражение в воде становится символом той нравственной скверны, которую смыл с себя человек крещенским омовением.

Как видим, не сюжетная, не событийная сторона интересует художника. Он выстраивает свой ассоциативный ряд, наполненный откровениями, своего рода исповедью своей религиозной души.

Так впервые в русском искусстве зазвучала высокая исповедальная нота. И именно потому, что она не претендовала на интерпретацию и не определялась

ею, она была сразу же услышана и воспринята художниками, работавшими в самых разных жанрах.

Сам того не подозревая, Иванов открыл новое явление — исповедальность, создал, по сути, новую традицию, ставшую одной из фундаментальных опор русского искусства второй половины XIX века.

Хорошо известно, как начинал В. Г. Перов. С какой критикой он, двадцатилетний молодой человек, за душой которого — ни взглядов, ни принципов, ни тем более сложившегося мировоззрения, обрушивался на Церковь под действием веяний критического реализма. За свою программу “Проповедь на селе” он даже получил золотую медаль и в соответствии с Уставом Академии получил право на стажировку во Франции. Именно здесь начинающий художник пережил своего рода катарсис, нравственное преображение. Здесь, в Париже, язык, характеры, нравы, обычаи, традиции, сам образ жизни — всё чужое. Именно тогда он приходит к новому определению бытового жанра как “отображению характера и нравственного образа жизни народа” [4]. Он и в ранних своих работах никогда не был сторонним наблюдателем. Но теперь, по возвращении в Россию его интересует не житейский бытовизм, а состояние души человека, его самоощущение, его поведение в бедственных обстоятельствах судьбы. И впервые в русском искусстве рождается ещё одно новое качество — сострадание. Именно оно сближает героев картин Перова со зрителем, вызывая в душе сочувствие, сопереживание, сострадание. Начинает меняться и само искусство, становясь более человеческим, жизненно-правдивым, без той социальной остроты и направленности, к которой всё время призывал В. В. Стасов. В картинах Перова и горечь, и страдание, и даже трагедия поданы художником без крика, слёз и рыданий. Напротив, его герои страдают тихо, негромко. Смирненно.

Сформулированное ещё в Париже новое определение бытового жанра как “отображение характера и нравственного образа жизни народа” воплотилось практически во всех произведениях мастера, начиная с самой первой картины, созданной им в год возвращения в Россию. И потому не удивительно, что именно Перов является автором психологического портрета. И даже поднимет этот жанр на высшую ступень, став создателем духовного портрета, в котором получит своё отображение духовная сущность человека, что, по словам Достоевского, и определяет “главную идею его лица”.

Новое качество, обогатившее Перовым русское искусство, также получит своё широкое распространение. Особенно в картинах о природе. Именно состояние души, а не только и даже не столько впечатление от увиденного будет определять образный строй этих картин. И хотя тогдашняя критика ещё продолжит с иронией говорить о пейзаже как о декорации, о фоне и т. д., тем не менее не стремление к самовыражению, не утверждение своих идеалов, а душевный настрой, состояние души, потянувшейся к храму, будут определять духовную полноту пейзажного образа. “Живопись есть немая, — писал Шишкин, — но вместе с тем тёплая, живая беседа души с природой и Богом” [5]. Именно такие произведения сыграли свою неопределимую роль в формировании пейзажа как самоценного, самодостаточного жанра.

В дальнейшем ведущие мастера: Суриков, Васнецов, Шишкин, Нестеров и др., опираясь на базовый характер сложившихся традиций, развивали их, несмотря на наступавшие тяжёлые времена, когда Церковь словами св. Феофана Затворника предупреждала: “... мы на пути к революции” [6].

В 1912 г. Суриков создаёт своё последнее крупное произведение “Посещение царевны женского монастыря”. За внешним, почти сказочным сюжетом, изложенным на языке христианской символики, возникает образ картины-пророчества, картины-завещания.

И всё же, противостоя этим смутным временам, художники продолжали сохранять стержневую — духовно-нравственную основу русского искусства как его программную установку, защищая его от “духовного декадентства” [7]. Раскрывается совершенно иная история традиции в русском искусстве. Это проповедь христианских ценностей, что и определяет духовно-нравственную основу отечественного искусства. Ничего другого сознание, сформированное Церковью, религиозная душа народа, воспринимającego мир как совершенное творение Божие, создать не могла. И не случайно в первых рядах оказались художники, которые несли в себе Дух веры, Любви, наполняли свои

произведения проповедью духовных добродетелей и считали, как писал В. Г. Перов, что “счастье имеет единственный глаз на макушке, который постоянно устремлён в Небо, где живёт Бог” [8].

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Венецианов А. Г. Статьи. Письма. Современники о художнике. М., 1980. С. 61.
2. Венецианов А. Г. в письмах художника и воспоминаниях современников. М.-Л., 1931. С. 210.
3. Мокрицкий А. Н. Воспоминания о К. П. Брюллове. “Отечественные записки”, 1855, № 12. С. 156.
4. Леонтьев К. Записки отшельника. М., 1992. С. 469.
5. Иван Иванович Шишкин. Переписка. Дневник. Современники о художнике / Сост., вступ. ст. и примеч. И. Н. Шуваловой / Л., 1984. С. 45.
6. Стасов В. В. Статьи и заметки, публиковавшиеся в газетах и не вошедшие в книжные издания / Акад. художеств СССР. Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразит. искусств. Т. 2. М., 1954. С. 193.
7. В. Васнецов, великий русский художник, его жизнь и деятельность. СПб, 1905. С. 4.
8. Перов В. Г. Новогодняя легенда о счастье. “Художественный журнал”, 1882, № 1. С. 22.