

Душевное дело Александра Иванова

А. Д. Охоцимский

«Восхваляю славу Господню искусством моим»¹

Религиозно-философским взглядам художника-мыслителя Александра Иванова посвящена обширная литература. Первый шаг в описании «душевного дела» художника еще при его жизни был совершен Н. В. Гоголем, посвятившим Иванову целую главу своей книги «Выбранные места из переписки с друзьями». Выведенный Гоголем Иванов воплощает идеал христианского служения. Работая над гигантским полотном «Явление Мессии»², он «умер для всего в мире» и «ведет жизнь истинно монашескую, корпя день и ночь над своей работой и молясь ежеминутно». Однако этот самоотверженный труд во исполнение «воли того, кто повыше человека» все же недостаточен. Оказывается, «... пока в самом художнике не произошло истинное обращение ко Христу, не изобразить ему того на полотне».

Над этой фразой стоит задуматься. Чего еще не хватает почти идеальному Иванову? Если он верующий и служит Богу, какого еще обращения можно желать? Фраза об «истинном обращении» уже верующего христианина звучит странно. Такая формулировка нетипична для православного лексикона. К этой странности мы вернемся позже, а сейчас обратим внимание на существо мысли Гоголя, который констатирует недостаточную веру Иванова. Этот упрек не является риторической фигурой, но имеет прямые и резкие параллели в письмах. В чем же загадка веры Иванова, который «молится ежеминутно» и «знает Библию от слова до слова»³ и все же «далеко не христианин?»⁴

После смерти художника, сразу стали появляться суждения о его религиозности. Большинство современников не сомневалось, что его кистью руководил «светлый луч веры»⁵, и что он поставил свое творчество на службу «святыне мысли духовной»⁶. Как ни странно, Иванов оказался своим и в революционно-демократическом лагере, где его ценили как открывателя «идейного реализма» и предтечу передвижников. Напоминали, что в последний год жизни он встречался с А. И. Герценом и Н. Г. Чернышевским,

¹ Иванов, Законы художникам русским [Зуммер, 1925, с. 94]

² Закончив Академию Художеств, А. А. Иванов (1806-1858) был в 1830 г. отправлен в Рим на 4 года за счет Общества Поощрения Художников. Задумав большую картину «Явление Мессии», он должен был представить двухфигурное полотно «Явление Христа Магдалине» в качестве испытания. Получив одобрение своих планов и продление пенсионера, он работал над «Явлением Мессии» около 25 лет, выполнив множество этюдов, а также отдельных иллюстраций к Библии (т. наз. «библейских эскизов»), объединенных в систему стенописи задуманного им «храма Иванова».

³Выражение И. С. Тургенева [Тургенев, 1861, с. 76].

⁴Цитата из письма Гоголя Иванову в письме последнего Гоголю, апрель 1844 г. [Боткин, с. 165].

⁵Выражение А. Н. Мокрицкого [Мокрицкий, с. 6].

⁶ А. С. Хомяков. *Художественные требования русского духа. Картина Иванова // Русская беседа, 1858*

которым признавался, что теряет прежнюю веру. Его религиозность предлагали считать как бы юношеским предрассудком, из которого он постепенно вырос. Но каким образом этот «кризис веры», понятый в обычном смысле как ослабление веры, мог привести к взрыву свободного вдохновения библейских эскизов? Этот хорошо известный парадокс ивановской биографии свидетельствует о трудности понимания его религиозного чувства, которое противится упрощенным толкованиям.

Интерес к Иванову оживился в эпоху Серебряного века. Одни считали, что он выразил русское национальное понимание Христа⁷. Некоторые даже видели в его жизни *житие*⁸. Другие обсуждали влияние на него критического богословия Давида Штрауса, который доказывал мифологическую природу евангельских рассказов. В. М. Зуммер доказал, что композиционная система библейских эскизов полностью соответствовала логике анализа евангельского материала в книге Штрауса «Жизнь Иисуса». Получалось, что Иванов иллюстрировал не столько Библию, сколько книгу Штрауса⁹. Похоже, этот вывод не вполне устраивал самого Зуммера, недоумевавшего, как «мертвое слово Штраусовской книги претворилось в трепетную лучащуюся плоть композиций Иванова»¹⁰.

Зуммер также описал характерные черты религиозности Иванова и реконструировал его своеобразную эсхатологию¹¹. Второе Пришествие виделось тому, как приход хриstopодобного русского царя, который поведет человечество в Золотой век. При этом царя будут вдохновлять исторические живописцы, жрецы христианского искусства. Сам «Александр Иванов, опытнейший русский живописец»¹², был призван играть видную роль в этой теократически-эстетической утопии. Выводы Зуммера многим показались слишком резкими. Вокруг них разгорелись споры, прерванные революцией и гражданской войной.

В советский период религиозность Иванова отошла на задний план. Если у Зуммера Иванов предстал вольнодумцем, ищущим истинный смысл православия, то в известной монографии М. М. Алленова 1980 г. мы видим его как философа-гуманиста, для которого христианские образы были лишь языком выражения общечеловеческих идей. Акцент в изучении духовного мира Иванова из религиозной сферы переместился в философию. Детально изучали влияние на него «безбожного шеллингианства»¹³. Традиционное определение основного жанра Иванова как исторического стало пониматься как антитеза религиозному¹⁴. Христианство Иванова сводили к нравственному учению в духе

⁷ Бенуа, с. 159; Романов, с. 50

⁸ Философов, с.227

⁹ Зуммер, 1915; Зуммер, 1918

¹⁰ Зуммер, 1918, с. 46

¹¹ Зуммер, 1929

¹² Выражение самого Иванова [Зуммер, 1918, с.5]

¹³ Алпатов, 1956; Бернштейн, 1957; Поликарпов, 1974; Алленов, 1980

¹⁴ Алленов, 1997, с.4

толстовства. Главной в его творчестве оказалась тема «человек в меняющемся мире»¹⁵, близкая по духу как советскому обществу, так и россиянам периода перестройки.

В последнее время, в связи с возрождением православия, намечается осторожная тенденция к «религиозной реабилитации» Иванова. Так, в биографическом романе Л. В. Анисова, он представлен как христианский художник, сохранивший веру в трудный «век, что религию Иисуса хотят атаковать со всех сторон»¹⁶. А. М. Копировский пришел к выводу о независимости собственной веры Иванова от «умствований» Штрауса: Иванов взял из книги Штрауса лишь структуру композиций для своего «храма», но источником вдохновения была его собственная вера¹⁷. Такой подход к интерпретации библейских эскизов был намечен еще Н. Машковцевым, оппонентом Зуммера [Машковцев, с.39]. На этом пути приходится приписывать Иванову известную «раздвоенность», внутреннюю конфликтность личности, в целом не свойственную ни ему, ни людям его эпохи. В данной работе будет показано, что мифологическое богословие Штрауса не только органично интегрировалось в систему взглядов Иванова, но и прямо способствовало вдохновению библейских эскизов.

Очевидно, что различия в характеристике религиозности Иванова, а также тенденция к её односторонней трактовке, связаны с мировоззренческими позициями самих авторов. Но дело не только в этом. Сам предмет исследования более сложен, чем кажется на первый взгляд. Он сложен не в столько в силу необычности взглядов самого Иванова, сколько потому, что религиозная атмосфера первой половины XIX века во многом уникальна и неочевидна с современных позиций. Сам дух православного богословия и стиль духовной жизни того времени отличались от современных стандартов. Вместо упрощенных противопоставлений «вера-неверие» или «религия-атеизм», исследователь той эпохи имеет дело со сложным спектром религиозных воззрений, в котором совмещались оттенки, в наше время несочетаемые. Мы увидим, что взгляды Иванова, рассмотренные в контексте эпохи, не кажутся такими уж диссидентскими.

Другая трудность состоит в необходимости рассматривать «душевное дело» Иванова в динамике, т.е. как процесс, а не как состояние. Хотя вряд ли кто из исследователей Иванова стал бы оспаривать данный тезис, эволюция его религиозных взглядов до сих не была предметом систематического анализа. В данной работе мы попытаемся сделать шаг в этом направлении и выделим три периода, которые, огрубленно, можно связать с «Явлением Спасителя Марии Магдалине после Воскресения» (которое заканчивает первый период), с «Явлением Мессии» и с библейскими эскизами.

«Явление Спасителя Магдалине» – это первое самостоятельно задуманное и законченное произведение Иванова. Оно завершает ученический период его творчества и начинает

¹⁵ Алленов, 1997, с. 8

¹⁶ Из «Мыслей при чтении Библии» [Зуммер, 1918, с. 18]

¹⁷ Копировский

период мастерства. «Магдалина» была восторженно принята как в Риме, так и в России. Она принесла ему не только звание академика, но и тот кредит доверия в обществе, который помог ему трудиться еще 20 лет над большой картиной. С этой поры его знали как автора «Магдалины» и терпеливо ждали следующего шедевра, вокруг которого создалась атмосфера преувеличенных ожиданий.

Между тем, отечественное «иванововедение» уделило этому важному произведению минимум внимания. За «Магдалиной» закрепился эпитет «переходной» картины, и её оценивают вскользь, придавая большее значение этюдам и незаконченным произведениям¹⁸. Почему? По крайней мере одна из причин в том, что содержание и настроение этой картины существенно религиозно, и её трудно вогнать в рамки секулярных интерпретаций. Воскресший Христос, представленный с присущей Иванову убедительной материальностью, – это центральный образ христианства как такового, несводимый ни к аллегории, ни к нравственному учению, ни к легенде. Мы увидим, что именно так эта картина была понята современниками: как утверждение христианской веры средствами классической живописи.

В явном противоречии с попытками представить Иванова как малорелигиозного философа-гуманиста, он неоднократно обращался к образу воскресшего Христа. В 1845 г., он несколько месяцев с энтузиазмом трудился над эскизом огромной запрестольной фрески «Воскресения», предполагаемого центрального образа московского Храма Христа Спасителя. Позже воскресший Иисус неоднократно встретится в библейских эскизах. Заметим также простой факт, что «Явление Мессии» и «Магдалина» образуют смысловой диптих: в первом «явлении» Христос впервые появляется в качестве посланника Бога, во втором – он «возвращается к Отцу своему». Две картины, вместе взятые, обрамляют Его земную миссию¹⁹. Подобной же парой являются в воззрениях Иванова два богоизбранных народа: начинающий – иудеи и завершающий – русские. Такая «классическая» законченность характерна для Иванова, стремившегося в своем творчестве и мышлении к гармонии и равновесию. К каждой «альфе» должна была найтись «омега».

Сюжет «Магдалины» имеет богатую историю в западном искусстве под названием *poli me tangere* («не касайся меня»)²⁰. Поэтому композиция и иконология картины Иванова могут быть соотнесены с предшествовавшими образцами. К этому мы и перейдем.

¹⁸Так, в последней книге М. М. Алленова ей уделено всего несколько строк [Алленов, 1997, с.32].

¹⁹Если к двум «Явлениям» добавить фреску «Воскресения» и поставить её в центр, получится вполне осмысленный триптих.

²⁰Baert, 2011.

Noli me tangere Александра Иванова

Этот эпизод Евангелия от Иоанна (Ин. 20:1-18) насыщен эмоциями, заряжен глубоким смыслом и окутан аурой богословской загадки. На третий день после распятия Мария приходит рано утром в сад ко гробу и видит, что он пуст. Она зовет Петра и другого ученика. Они осматривают пустой гроб и уходят. Мария остается и плачет. Обернувшись, она видит воскресшего Иисуса, но думает, что это садовник. Иисус обращается к ней, и Мария, узнав Его, тянется к Нему: “Учитель!”. “Не прикасайся ко мне, – отвечает Иисус, – ибо я еще не восшел к Отцу Моему. Иди к братьям Моим и скажи им: восхожу к Отцу Моему и Отцу вашему, и к Богу Моему и Богу вашему.” Реплика Иисуса “не прикасайся ко мне” удивляет. Ведь пройдет немного времени, и Он сам захочет, чтобы к Нему прикоснулся апостол Фома. Обращение в форме запрета для Иисуса необычно. Эту загадочную реплику и требуется изобразить. Руки Марии, остановившиеся в её стремлении к Учителю, отступающий от неё Иисус и силовое поле их общения через взгляд формируют уникальное иконоическое пространство данного сюжета (Figure 1).

Популярность *noli me tangere* на Западе связана с тем значением, которое приобрела Мария Магдалина в контексте формирования женской религиозности. Католическая традиция соединила в Марии Магдалине три евангельских персонажа: во-первых, Марии Магдалины из нашего сюжета (Ин. 20:1-18); во-вторых, безымянной грешницы, омывшей Его ноги слезами (Лк. 7:36-50); в-третьих, Марии, сестры Лазаря (Ин. 11, 12). Этот образ вырос во второй по значению женский персонаж Евангелия и выразил архетип обращенной грешницы, христианской новой Евы²¹.

Основной иконографический тип *noli me tangere* представляет коленопреклоненную Марию, тянущуюся к Иисусу, тело которого изгибается, уклоняясь от прикосновения. Их руки почти касаются. Их ладони находятся на вертикальной линии, разделяющей две фигуры. Эта центральная ось композиции обычно подчеркивается деревом и стоящим на земле сосудом с благовониями. Первое изображение такого рода датируется X веком, и его основные черты остаются неизменными вплоть до полотен Корреджио и Тициана (Figure 2). В центре внимания – диалог двух фигур, почти эротическая диалектика их взаимного притяжения-отталкивания. Так как Мария Магдалина мыслится новой Евой, то сад, в котором происходит действие, становится образом рая, естественным местом её свидания с новым Адамом – Иисусом. Ошибку Марии, принявшей Иисуса за садовника, восприняли как намек. Возник популярный в западной традиции образ Христа-садовника.

Картина А. А. Иванова принадлежит иной, более редкой модификации (Figure 3). Иисус не уворачивается от Марии в кокетливом танце, а решительно уходит навстречу своему предназначению, отдавая ей свой последний приказ. Сад затемнен и не похож на райский.

²¹ Baert, 2011, с. 22-29

Иисус изображен совсем не в духе ренессансных мастеров: его фигура скульптурна и имеет обобщенные черты. Свет искусственно драматизирован: ярко освещенный Иисус изображен на темном фоне²². Что же побудило молодого художника так сильно отклониться от авторитетов, которым он должен был подражать? Какие богословские идеи и иконографические образцы лежали в основе замысла Иванова?

Сразу бросается в глаза, что Иванов пренебрег образом Христа-садовника – рядом с Иисусом нет никаких инструментов. Потому ли, что этот образ чужд православной традиции? Может быть и так²³, но думается, что Иванов следовал прямому прочтению евангельского текста. Мария ошиблась просто потому, что было еще темно (Ин. 20:1). Работая над «Магдалиной», Иванов не мог не задумываться над темами Пролога Евангелия от Иоанна, главного источника будущей большой картины. Ярко освещенный Иисус на фоне полутемного²⁴ сада – это ключевой образ Пролога, т.е. Свет, который «не объяла» тьма (Ин. 1:5). Поэтому сад и не похож на райский – он является частью и образом этой самой тьмы. Диалектика Пролога выражена фигурой Иисуса, гордо выступающего на фоне темного сада: тьма отторгает, но не побеждает Свет²⁵. Если в ренессансной трактовке сюжета рай уже обретен, а воскресший Иисус даже собирается возделывать его в качестве садовника, то здесь мы видим Божественную драму расставания Бога с земным миром. Иисус уходит, а Мария остается исполнять Его последнюю волю в темном мире, отвергнувшем Спасителя.

Иконография *poli me tangere* с решительно уходящим Иисусом была известна Иванову. В 1834 г. он копировал в Падуе фреску Джотто (Figure 3)²⁶, которая имеет много общих черт с его картиной. У Джотто Иисус в белых одеждах также резко выделяется на ночном фоне. Сада почти нет, садовых инструментов тоже. Однако общее впечатление от фрески иное. Иисус у Джотто похож скорее на беглеца, покидающего свою тюрьму под покровом ночи, чем на повелителя вселенной, посетившего земной мир на пути из подземного царства в высшие сферы своего Бытия. Иванов мог видеть и фреску Пуччио ди Симоне во Флоренции, написанную под влиянием Джотто. Полотно ивановского кумира Овербека также могло служить источником вдохновения (Figure 4). Здесь действие происходит при свете нового дня. Иисус скорее благословляет Марию, чем приказывает. Расположение гроба относительно фигур и лежащего камня похоже на картину Иванова²⁷.

²² Темный фон «Магдалины» имеет прямые аналоги как в предшествующем творчестве Иванова («Иосиф, толкующий сны»), так и в раннем периоде творчества его старшего коллеги Карла Брюллова («Нарцисс»).

²³ Отец Иванова признавал, что изображение Христа садовником «несоответственно понятию нашему о Спасителе», но рекомендовал положить рядом «лопату, грабли или лейку» [Новицкий, с. 79].

²⁴ Именно полу-темного, см. ниже. Фон картины в её теперешнем состоянии темнее оригинала.

²⁵ Глагол «не объять» можно понять как «не принять» и как «не победить». Греческий глагол «каталамбанейн» в оригинале Пролога (Ин. 1) также двузначен.

²⁶ Машковцев, с.5

²⁷ Камень на картине вначале располагался на удалении от гроба, как у Овербека, а потом Иванов приблизил его по совету отца.

Литография «Магдалины» 1860-х годов (Figure 5) показывает значительно менее затемненные «околичности», чем современная картина. Хорошо видны очертания гроба и архитектура входа. Еще в 1907 г. картина казалась Н. Романову заполненной «предрасветным туманом»²⁸. Это позволяет предположить, что картина потемнела и первоначально она передавала образ раннего утра, который, судя по письмам, и искал Иванов. Он писал отцу, что стремился «избежать черноты» и передать «утреннюю глуботу»²⁹. Если наша гипотеза верна, то настроение первоначальной картины светилось тихой пасхальной радостью, сблизившей её с полотном Овербека и понятной без слов каждому верующему.

Если композиция картины Иванова в целом традиционна, то образы Марии и Иисуса вполне оригинальны. Джотто и Пуччио изображали Марию кающейся грешницей с элементами аскетизма. Другие представляли её «Христовой невестой», страстно влекомой к жениху в соответствии с поэтикой «Песни песней». Ивановская Мария совсем другая. Это обычная земная девушка, избранная Богом для служения. В её лице прочитывается осознание судьбоносности происходящего и начало веры – мотив, объединяющий оба «Явления». В её позе видно не столько покаяние, сколько готовность к действию. Из такой Марии могла бы получиться скорее Флоренс Найтингейл, чем Мария Египетская.

Основной моделью Иисуса была статуя, шедевр Торвальдсена, соседа и советчика Иванова (Figure 6). Иисус Торвальдсена получил широкую известность на Западе, многократно копировался, и его влияние сказывается по сей день. В частности, он стал эмблемой Церкви Святых последних дней – мормонов, и его копии украшают основные мормонские центры. Это общепризнанный образ Богочеловека, сочетающий христианский и классический идеалы. Именно так и был воспринят ивановский Иисус современниками. Посетивший студию Иванова Тимофеев писал: «Это – Бог! – величие, кротость, уверенность, благодать, святость, могущество!»³⁰ По мнению отца Иванова, обычно строгого в оценках, голова Спасителя «представляет самое удовлетворительное изображение Того, в Кого мы, христиане, веруем – Богочеловека»³¹. В рецензиях поражались подлинности облика «Божественного страдальца»³². Писали, что «Спаситель дышит небом»³³ и находили в его чертах «неземное благородство»³⁴. Император был также доволен «выражением божественности в фигуре Спасителя»³⁵.

Русскую публику той эпохи упрекают в недостатке эстетического воспитания, но ей нельзя отказать в религиозной чувствительности, с которой картина Иванова оказалась в

²⁸ Романов, с. 15

²⁹ Боткин, с.48

³⁰ Русские художники в Риме // Библиотека для чтения, 1836 [Новицкий, с. 81-82].

³¹ Новицкий, с.83.

³² «Художественная газета», декабрь 1836, №9-10, с.147 [Собко, с. 43]

³³ Из «Северной пчелы», №228, с. 912 [Собко, с. 41]

³⁴ Отзыв Сеньковского в «Библиотеке для чтения», т. 18, VI, с.57-58 [Собко, с. 41].

³⁵ Новицкий, с. 86.

полном согласии. Отчет Общества Поощрения Художников выразил общее настроение, сообщая, что «всякий из нас с чувством благоговения и умиления останавливался перед ликом Спасителя»³⁶. Общество изъявляло Иванову удовлетворенность тем, что «избрало в вас человека и с дарованиями, и с душою. Кто так чувствует и так выражает чувства, как вы, тот может стремиться и достигнуть к совершенству.³⁷» Не удивительно ли, что качество душевной выразительности приписывалось картине, которую искусствоведы следующих поколений упрекнули в холодности? Действительно, согласно авторитетному мнению А. Н. Бенуа, Иисус «засушен», и от всей картины веет «ледяным холодом»³⁸. В. В. Стасов полагал, что «Христос ординарен и неудачен»³⁹. Впрочем, религиозный Н. Романов и в 1907 г. видел «в светлой фигуре Христа ... что-то чистое и неземное»⁴⁰. Не свидетельствует ли всё это о важности особого внимания к «религиозной эстетике», т.е. к восприятию религиозного искусства теми верующими, ради которых это искусство создается?

Что же известно нам о духовной жизни художника, создавшего столь резонансный образ «Того, в Кого мы, христиане, веруем»? Ниже, мы обсудим его религиозность и её связь с духом православия той эпохи. Затем попытаемся реконструировать её эволюцию.

Основные аспекты религиозности Иванова

Иванов явно и определенно верил в Промысел Бога, «Духа Истины», управляющего человеческой судьбой и задающего нравственные принципы. Жизненные неудачи он интерпретировал как «богооставленность»⁴¹. «Безбожник» для него – ругательное слово. Он верил, что избран Богом для миссии исторического живописца⁴². Он также верил, что русские предназначены быть «последним народом» и вести утомленную Европу в христианский золотой век, предварительно научившись от неё всему необходимому. В качестве живописца, он был призван просвещать общество в данный, переходный к золотому веку период, а также воспламенять и «восхищать дух Государя, от довольства и восторга которого непосредственно зависит благоденствие всего отечества, и даже человечества»⁴³. Чувство избранничества укрепилось после посещения его студии Императором в 1845 г. Этот визит оставил глубокий след: «Как молния блещет и видима

³⁶ Собко, с. 42.

³⁷ Новицкий, с. 86;

³⁸ Бенуа, с.160

³⁹ Собко, с. 216

⁴⁰ Романов, с. 15

⁴¹ Зуммер, 1928, с. 4.

⁴² «Всякая моя глубоко обдуманная мысль и дельная мысль по искусству ли или по нравственности доказывает мне, что произошел я от премудрости Божией» (Мысли при чтении Библии, цит. по [Зуммер, 1918, с.4]).

⁴³ Мысли при чтении Библии. Цит. по [Зуммер, 1929, с.400].

бывает в небе от одного конца до другого, так будет явление Царя в духе Истины. Это я испытал во время посещения моей студии»⁴⁴.

Интерес к Библии у Иванова представляется постоянной осью, вокруг которой вращаются его остальные взгляды и настроения. Этот интерес не может быть сведен к поиску материалов для живописи. Это – преданность верующего. Он верит в божественность Библии и в её центральный характер в духовной жизни человечества. Почти все его чтение так или иначе связано или с толкованием Библии, или с её историческим контекстом. Он изучает одну за другой книги Ветхого Завета, которые выписывает из Парижа во французском переводе. Однажды ему посчастливилось найти у знакомого «самиздатовский» русский перевод Павского – сокровище, которое ему не дают с собой; он приходит к этому человеку, чтобы читать у него дома⁴⁵. То новое искусство, о котором он часто говорил в конце жизни – это библейские эскизы, выполненные по «новейшим философическим воззрениям», но решавшие ту же задачу, с которой не справилось «Явление Мессии»: создать живописный эквивалент Евангелия для просвещения народа.

Иисус был центром его восприятия Библии, веры и жизни вообще. Иванов не был склонен к созерцательному мистицизму, так что Иисус входил в его жизнь в основном осознанно – через чтение и размышления. Это присутствие Спасителя в его уме и сердце было настолько стабильно и постоянно, что неверующим он кажется мистиком⁴⁶. Во время революции 1848 г. в его записях появляется Антихрист⁴⁷. Иванов воспринимает и революцию, и свое творчество как акты апокалипсической драмы.

Иванов часто пишет о молитвах, но понять, как именно он молится, не так легко. Он никогда не упоминает православных молитвенных правил или канонов, молитв во время служб или перед иконами, молитв Богородице, святым или даже Иисусу. Молитвенных образов он, по-видимому, не держал. Немногие молитвы, запечатленные в его записях, имеют протестантский оттенок. Он молился «Господу» своими словами о подкреплении сил⁴⁸, о вразумлении, о конкретных нуждах, в связи с чтением Писания⁴⁹, а также «повергал себя ниц» в раскаянии⁵⁰. Кроме того, по его мнению, «только тогда вполне

⁴⁴ Зуммер, 1918, с. 11.

⁴⁵ Павский переводил прямо с иврита [Машковцев, с. 17]. Церковь в то время не одобряла такой подход, хотя позже в Синодальном Переводе использовался этот же принцип.

⁴⁶ Отзыв А. И. Герцена

⁴⁷ По словам И. С. Тургенева «о 1848 годе Иванов говорил не иначе как с содроганием» [Зуммер, 1918, с. 13].

⁴⁸ О, Господи, подай мне сил отстоять мое уединение и в посте и в молитве блюсти душу мою в неизвестности. Да сохранит оно меня до самой смерти земной в мире и безмятежности [Зуммер, 1929, с. 394]

⁴⁹ Научи, подкрепи меня прочесть откровения Твои и пути, изложенные в Библии ... [Зуммер, 1929, с. 396]

⁵⁰ Собко, с. 98, 99; Зуммер, 1929, с. 396.

счастлив человек, когда молится Богу делами своими»⁵¹. Пример дела-молитвы – религиозная живопись, как у Овербека, который «молится, молится в своих картинах!»⁵²

Принадлежность к православию для Иванова аксиоматична. О православии он пишет «мы», «наше» и стыдится русских, перешедших в католичество. Однако, он почти никогда не упоминает православные службы, таинства, причастие или исповедь и относится к духовенству с оттенком превосходства. У него проскальзывают ремарки, по которым можно понять, что он видел в православной обрядности «символы», форму, которая скрывала подлинную, духовную суть христианства. К примеру: «Мы, не достигшие вполне мысли Христовой, ... полагаем, что наши беспрестанные преступления могут выкупиться соблюдением обрядов, символически Его славящих».⁵³ В качестве альтернативы обрядоверию, он хотел бы просветить народ путем иллюстрирования Библии: «Православие все еще не может выбраться из наводнения европейских потоков тем более, что русский художник его еще не согрел в душе и не успел еще поставить на общее зрелище так, что оно кажется только одной формой безо всякой внутренней силы»⁵⁴.

Его альтруизм окрашен сердечным теплом и искренним чувством к «моим братьям русским художникам»⁵⁵, которых он, впрочем, резко осуждает, если их поведение не согласуется с высокой миссией живописца. При сопоставлении беспутства коллег с собственной добродетелью, он не чужд самовосхваления⁵⁶. Он совсем не смиренно ведет себя со своим начальником Килем, отказываясь допустить его в студию. Его реакция на этот конфликт характерна: проявляя «странное ребячество в мыслях»⁵⁷, он сочиняет фантастический проект реорганизации управления русскими художниками в Риме, предлагая убраться Киля и поставить на основные посты своих друзей Н. В. Гоголя и Ф. В. Чижова. Это нелепое прожектерство провоцирует поток более или менее дружелюбной критики. Пристыженный, он признается в своей «неопытности в обращении с людьми», которая «срамит его на каждом шагу», и сокрушается: «Богу угодно, чтобы страданиями обретал я опытность»⁵⁸. Мысли о пользе страдания ради познания жизненных истин для него очень характерны.

⁵¹Мысли при чтении Библии. [Зуммер, 1929, с.394]

⁵²Обратим внимание на отличие молитв Овербека от молитв православных иконописцев. Овербек молится живописью (т.е. выражает свою личную молитву кистью), а иконописцы пишут с молитвой, т.е. просят Бога вести их кисть.

⁵³Запись на альбоме [Собко, с. 263, 264].

⁵⁴ Письмо Н. М. Языкову, декабрь 1846 [Зуммер, 1918, с. 8].

⁵⁵Он различал русских по крови от «приставных иностранцев», которые были его главными соперниками (Брюллов, Бруни, Моллер) и считал нужным помогать только первым [Зуммер, 1928, с.11]. В этом «расизме» можно увидеть отголосок его идей об аналогии русских с ветхозаветными иудеями, которые были богоизбранны именно по кровному родству.

⁵⁶В 1846 г. он пишет неизвестному о «безкорыстном самоотвержении ... души моей ...» [Собко, с. 77].

⁵⁷Выражение Гоголя из письма от 4.02.1847 [Собко, с. 82].

⁵⁸Письмо Ф. В. Чижову в начале 1848 г. [Собко, с. 79]

Выход из положения он видит в уединении и заключает: «Постараюсь, под защитой молчания, не тратить моих сил ни на что другое, как на мое дело в студии»⁵⁹. Он также нуждался в нем для длительного «настраивания» на предмет работы. В его обосновании необходимости уединения проглядывают идеи монашеского затворничества, сочетающиеся с далеко не монашеским мессианством: «прежде, чем не вызрел человек и не почувствовал сам в себе окончания, не должно ему выходить к людям, которые по слабости своей природы готовы загрузить избранного...»⁶⁰

Его лучшие черты – искренность, доброта, скромный образ жизни, самоотверженность в работе, перфекционизм, и даже его наивность и готовность учиться через страдание, составляют узнаваемый набор христианских качеств. Это не просто характер, а результат христианской духовной практики, «подражания Христу», направляющего человека на поиск равновесия между богоподобием и смирением. Впрочем, это равновесие могло быть легко нарушено в духовной атмосфере эпохи.

Русская религиозная атмосфера первой половины XIX века

Хорошо известно, что русская религиозная мысль, начиная с петровских времен, находилась под сильным западным влиянием. Сочетание преданности православию с западным пониманием христианства порождало своеобразные формы религиозной жизни и духовных состояний. Начало XIX века было отмечено преобладанием протестантского влияния, окрашенного пиетизмом и библейским богословием. Религиозность Иванова формировалась в этой своеобразной духовной атмосфере.

Официальная экклесиология определяла русскую церковь по-протестантски, как «собрание человек во Иисуса Христа верующих»⁶¹. Главой церкви провозглашался русский Царь. Религиозность становилась актом личной преданности Богу и Императору, как его наместнику на земле. Признавалась «равносвятость» трех основных ветвей христианства. Критиковать другие исповедания строго запрещалось. Этот экуменизм вырастал как из общего духа европеизации, так и из политической злобы дня. Духовное единство христианского мира было основой Священного Союза, политического объединения равно-священных христианских монархов во имя борьбы с безбожным республиканством. Царя уже видели в роли общехристианского Императора всея Европы.

В семинариях, в согласии с общим протестантским уклоном, ставили на первое место изучение Библии, отодвигая на задний план соборы, патристику и литургику. Богословие изучали по лютеранским учебникам. Рациональную школу интерпретации Библии предпочитали аллегорической, т.е. в тексте не искали скрытых смыслов, а видели

⁵⁹ Неотправленное письмо [Собко, с. 83].

⁶⁰ Из записной книжки [Собко, с. 69].

⁶¹ Из Катехизиса митр. Платона Московского [Флоровский, с. 149]

достоверное повествование, записанное очевидцами. Языком обучения была латынь. Продвинутые семинаристы изучали еще и немецкий, чтобы читать в оригинале новейшие труды. Перевод Библии на русский был запрещен, чтобы не допустить конкуренции сакральному церковнославянскому тексту⁶². Образованные миряне читали Евангелие по-французски.

Стиль личной религиозной жизни образованного общества тяготел к пиетизму. Пиетизм начался в XVII веке как диссидентское течение в лютеранстве. По мнению пиетистов, формальная воцерковленность и изучение догматов подменяли подлинную жизнь во Христе. Пиетисты пытались восстановить христианский идеал в личной духовной жизни. Жить по вере и с Иисусом в сердце казалось им важнее догматических и обрядовых различий. В течение следующего столетия пиетизм стал широким межконфессиональным движением, осознававшим себя как эзотерическая «внутренняя церковь»⁶³, высшая ступень по отношению к экзотерической, внешней. Из авторов этого направления в России был больше всех популярен Иоганн Арндт, которого ласково называли «Арндтушкой». Арндт призывал к уединенному «подражанию Христу» в духе Фомы Кемпийского и упрекал церкви в увлечении внешностью в ущерб жизни в «храмине сердца». Российские семинаристы получали в качестве выпускного подарка его книгу «Истинное христианство».

Эта тенденция к «истинному» или «внутреннему» христианству была чрезвычайно характерна для русского пиетизма начала XIX века. Как догматизм, так и обряды к «внутреннему христианству» не относились. Они принадлежали «внешней» церкви и не должны были мешать «истинным христианам» разных конфессий общаться на уровне постижения и воплощения в жизнь евангельских истин. Пиетизм поощрял религиозный индивидуализм и элитарные настроения. Православие виделось как обрядоверие, необходимое, чтобы вести неграмотный народ к божественному через «символы» и внешние формы, в то время как элита шла к тем же истинам прямым путем, пролежавшим в сфере чистого духа. В период голицынского «сугубого» министерства «внутреннее христианство» стало почти официальной идеологией, и его неприятие рассматривалось как противление видам правительства⁶⁴.

Важным понятием пиетизма было «второе обращение», т.е. переход от номинальной принадлежности церкви к восприятию христового учения всем сердцем и к настоящей жизни по вере. Именно к такому обращению призывал Иванова Н. В. Гоголь, разговаривая с ним, как опытный пиетист с начинающим. Влияние пиетизма легко усматривается как во взглядах Гоголя в период их близкой дружбы с Ивановым, так и в религиозности самого Иванова⁶⁵. Своим родоначальником пиетисты считали Фому Кемпийского, которого

⁶² Начатая работа по русскому переводу Библии, была остановлена в 1825 г. [Флоровский, с. 203]

⁶³ О концепции «внутренней церкви» см. [Лопухин].

⁶⁴ Флоровский, с. 177

⁶⁵ Флоровский, 331-344

Гоголь очень любил и рекомендовал всем своим друзьям, включая Иванова. Дух мечтательного отрешения от всего внешнего в христианстве странным образом порождает миллениаристские ожидания Царства Божия на земле. Ожидали, под разными названиями, христианский золотой век, преддверием которого виделся Священный Союз.

Фактическим кредо этого широкого движения, объединившим весь его спектр от консерваторов до вольнодумцев была евангельская мудрость: «Царство Божие внутри Вас есть» (Лк 17:21). В ивановском утопическом сообществе живописцев эту фразу повторяют как мантру профессора-художники перед посвящением нового мастера.⁶⁶ Эхо «внутреннего христианства» звучало и в последующую эпоху. Его влияние чувствуется у столь разных деятелей, как открытый антиклерикал Л. Н. Толстой, «христианский социалист» Ф. М. Достоевский⁶⁷ и его друг обер-прокурор Синода К. П. Победоносцев, подаривший нам прекрасный русский перевод «Подражания Христу» Фомы Кемпийского.

«Внутреннее христианство» не означало отрешенности от общественных задач. Напротив, пиетисты рассматривали служение людям и обществу как духовную миссию. Так, Н. В. Гоголь в своих «Избранные места ...» практически отождествлял христианское служение с государственной службой. Впрочем, Иванову и ему самому отводилась служба особого рода. Они оба считали себя Божьими избранными, предназначенными для художественно-просветительной миссии: нести народу евангельское учение средствами своего искусства. Эта высокая миссия почти пророческого уровня требовала полной самоотдачи, включая отказ от семейного счастья.

Настрой религиозной жизни Иванова был вполне в духе «внутреннего христианства». В его постоянных размышлениях о Библии чувствуется протестантская «sola scriptura». В межконфессиональных дискуссиях он видел лишь споры о формах богослужения, вполне в духе экуменизма эпохи.⁶⁸ Его программа духовно-нравственного просвещения народа по сути продолжает линию «сугубого министерства». Его замкнутость была смесью пиетистского индивидуализма с монашеским затвором. Дух элитарного, эзотеричного христианства избранных сочетался у него с романтическим идеалом героя-одиночки. Его странная эсхатология была плодом сочетания хилиазма с русским мессианством в духе Священного Союза. Его монархизм отражал саму его жизнь, столь сильно зависящую от милостей Самодержца и его семейства. Его повышенное внимание к Евангелию от Иоанна соответствовало последним открытиям немецкого богословия.⁶⁹ Религиозность Иванова в целом не была ни вольнодумством, ни неверием, но вполне вписывалась в широкий и неясно ограниченный спектр допустимых воззрений эпохи. Широта и неопределенность этого спектра создавали атмосферу духовного творчества, когда все мнения казались

⁶⁶ Неотправленное письмо К. Брюллову [Новицкий, с. 62]

⁶⁷ Старец Зосима почему-то никогда не говорит о Евхаристии ...

⁶⁸ В. П. Поликарпов писал о «раздогматизации» христианства Иванова и использовал для характеристики его веры термин «внутренняя церковь» [Поликарпов, с. 199].

⁶⁹ Евангелие от Иоанна в то время считали важнее и достовернее синоптических [Strauss, p. Xvi].

достойными рассмотрения, догмы теряли значение, а понятие «ересь» почти вышло из употребления.

Иванов так и остался человеком прежней, Александровой эпохи с её туманным, но искренним религиозным чувством, универсальным библейским христианством и тягой к немецкой учености. Возникающий в 40-е годы николаевский стиль формально более русского, но обездушенного «фрунтового» православия был ему чужд. Неслучайно, именно к этому периоду относятся его оценки русской церкви как «труппа»⁷⁰. Эта незаслуженно резкая характеристика звучала в разговорах людей его круга. Она встречается и в переписке В. А. Жуковского. Все дальше отходя от нового российского направления, римский затворник шел старой дорогой сочетания «религии сердца» с поисками научной истины у немцев. Это сочетание, уже бесполезное в плане умственном, оказалось плодотворным в плане художественном: оно породило пластическое богатство библейских эскизов.

Этапы духовного развития Иванова

В духовной жизни Иванова мы выделим три этапа, которые можно приблизительно разграничить так: (1) до начала работы над «Явлением Мессии» включительно, т.е. примерно до 1840 г; (2) основной период работы над «Явлением Мессии», 1840-е; (3) период библейских эскизов. Характеристические черты этапов не исключают друг друга: поздние этапы предчувствуются в ранних, а влияние ранних продолжается в поздних. Конечно, всякая схематизация упрощает, но в данном случае важно выявить общее направление духовной эволюции Иванова, приведшее к изменению характера его веры и к вдохновению библейских эскизов через восприятие идей Штрауса.

Этап 1. Поиски «теплой веры»

«Этим летом я отправляюсь в Ассизи, чтобы более углубиться в религиозный дух живописей XIV века»⁷¹

Иванов нашел формулу связи «душевного дела» христианского художника с его искусством в средневековой итальянской живописи, «где с теплой верой выражались художники своими чувствами»⁷². Идиома «теплой веры» связана с древним понятием об огне, как распределенном внутри человека элементе поддержания жизни, как физической, так и духовной. «Теплая вера» – это вера сердечная, органическая, увлекающая весь душевный состав. «Теплая вера» бытует на душевном уровне и не является мистическим

⁷⁰ Письмо О. А. Смирновой, февраль 1845 г. [Боткин, с. 178]

⁷¹ Письмо Обществу поощрения художников, март 1839 г. [Боткин, с.119].

⁷² Письмо в Общество Поощрения Художников 1837 г. [Собко, с. 45].

состоянием, как в исихазме. «Теплая вера» адогматична и, в соответствии с экуменическим духом эпохи, могла присутствовать и у католических живописцев.

В ивановской «теплой вере» чувствуется влияние «святого живописца» Овербека, который «не верит, чтобы без совершенной преданности религии и самой высокой набожности самого художника можно было успеть в таковых сюжетах»⁷³. В этой концепции можно также увидеть влияние шеллингианства Н. М. Рожалина, легко убедившего Иванова, что источник религиозного искусства должен находиться в душе и сердце художника⁷⁴. Однако, романтический призыв к творческой свободе вылился для Иванова в новое порабощение и источник стресса: приступая к религиозным сюжетам, он должен был призывать «теплую веру», без которой был не вправе братья за кисть. «Теплая вера» приобрела почти инструментальный характер, как палитра или краски, стала необходимым приложением к искусству – его единственной полностью органичной и всепоглощающей страсти.

В концепции «теплой веры» можно уловить и сигнал тревоги. Действительно, когда о «теплой вере» рассуждают, как о чем-то постороннем, не говорит ли это о её недостатке? Не способствовало ли призывание «теплой веры» по пиетистским рецептам развитию атмосферы беспокойства, все сильнее заполнявшей неуютное холостяцкое жилище Иванова⁷⁵? Стоит сопоставить литографию Иванова, съездившегося как бы в спазме, с автопортретом его «единственного наставника» Овербека (Figure 7). «Самая высокая набожность» «святого живописца» реализовалась в счастливой семейной жизни. Иванов же, заикнувшись было «старшему пиетисту» Гоголю о возможности женитьбы и личного счастья⁷⁶, получил от последнего суровый нагоняй. Пиетистский нравственный максимализм, дополненный православным покаянным настроением, не был уравновешен у него другими аспектами христианской духовной практики.

Этап 2. Как все было на самом деле?

«... не довольствуясь одной школой у новейшего художника, хотят живого воскресения древнего мира, со всеми доказательствами последних результатов учености»⁷⁷

Поиски рациональной основы «теплой веры» стимулировали Иванова к серьезному изучению библейского материала. Создание «Явления Мессии» (Figure 8) проходит под

⁷³ Письмо отцу, январь 1837 по поводу обсуждения замысла «Явления Мессии» с Овербеком [Собко, с. 37].

⁷⁴ Бернштейн, 1957; Поликарпов, 1974; Алленов, 1980. Алпатов, 1956, с.109 – 110.

⁷⁵ Начиная примерно с 1847 г. Иванов считал, что его хотят отравить соперники. Частые желудочные боли после еды он почему-то не рассматривал как болезнь.

⁷⁶ Он колебался, «в настоящую минуту, трудную для избранных, можно ли допустить их до земного блаженства?» и призывал свою избранницу (М. В. Апраксину) совладать с «возмущающими любовь пагубными страстями». Она также должна была готовиться «служить Богу и Отечеству», помогая ему переводами с немецкого и английского [Зуммер, 1918, с.6].

⁷⁷ Письмо брату, март 1857 г. [Собко, с.110]

знаком библейского документализма и борьбы за достоверность. Иванов ищет в окрестностях Рима «околичности», едет за «благородными еврейскими лицами» в Ливорно. Он стремится к исторической правде в одежде и бытовых деталях. Он увлекается библейской археологией и размышляет о Библии, как историк о своем источнике. Вопрос «как это было?» распространялся на всё Писание, стимулируя критический анализ и порождая вопросы об исторической достоверности.

Доминирующая в то время рациональная богословская школа (Эйхорн, Паулюс) рассматривала библейское повествование как документальное свидетельство. Чудеса объяснялись как редкие, но естественные события. Подлинность Библии была сохранена, но её душа – диалог с Богом – терялась. Видения и мистические откровения становились плодом воображения. Бог отдалялся от людей и приобретал деистический оттенок. Интерпретация чудес была искусственной и чуждой смыслу текста⁷⁸. Божественное, чудесное и поэтическое вытравливалось из Писания. Стиль этого сухого богословствования сказался в подчеркнутом реализме и в известной «засушенности» «Явления Мессии».

Работа Иванова над эскизом «Воскресения» в 1845 г. (Figure 9) относится к середине этого периода и многим исследователям показалась отступлением от основной, реалистической, линии развития его творчества⁷⁹. Однако это отступление было преддверием следующего этапа⁸⁰. Работая над эскизом, Иванов начинает по-новому ощущать соотношение искусства и веры. Он записывает идеи, напоминающие Ареопагитики: «Человек чувствует Божество бесконечное, самовластное и бестелесное. Но он не в силах его изобразить иначе, как приписав Ему свои человеческие высокие качества, составляя таким образом себе идеалы⁸¹». В духе «внутреннего христианства», его искусство апеллирует к самому «духу благодати и истины», возвышаясь над неразрешимыми человеческими спорами о Боге. Его образ Воскресения выражал суть Небесного Учения, оставляя внизу, на земле, «споры поклонников телесному Воскресению с поклонниками духовному»⁸². Он начинает понимать, что пластический образ может ближе передать суть духовной реальности, чем словесное описание и его истолкование. Его мысли перекликаются с типичной эзотерической идеей о примате образа-символа над явным учением⁸³. Это новое понимание религиозного искусства возобладает в период библейских эскизов. Его новый реализм станет также новой иконописью.

⁷⁸ Например, Эйхорн интерпретировал древо познания добра и зла как ядовитое растение [Strauss, p.66].

⁷⁹ Б. Бернштейн увидел в этом кратковременное влияние славянофилов [Бернштейн, 1959]

⁸⁰ Эволюцию вариантов эскиза «Воскресения», а также их связь с библейскими эскизами исследовал В. М. Зуммер (Зуммер, 1925), см. также [Степанова, Воскресение Христово видевшее ...]

⁸¹ Мысли при чтении Библии. Цит. по Зуммер, 1929, с.397.

⁸² Цит. по Зуммер, 1925, с. 89.

⁸³ Несмотря на отсутствие прямых связей духовной жизни Иванова с эзотерическими практиками, заметим известный параллелизм между нашей трехчастной схемой его духовного пути и тремя ступенями посвящения: инициация – осмысление – высшее постижение. Отметим также, что в некоторых мыслях Иванова улавливаются отзвуки масонских идей [Поликарпов, с.198-199].

Этап 3. Миф и мечта

«... я пробую созидать новый путь моего искусства в эскизах»⁸⁴

В «Явлении Мессии» (Figure 8) Иванов первоначально хотел передать смысл всего Евангелия. Действительно, появление Христа среди людей и их реакция на Него – это и есть главный смысл Евангелия. Но картина не оправдала ожиданий. В попытке передать величие одного момента, ушла драма целого, потерялась трагедия Искупления⁸⁵. Не было ни волшебства Воплощения, ни потрясения Преображения, ни восторга исцелений, ни запредельности Воскресения. Все это просвечивало в замысле, но оказалось запрятано слишком глубоко. Погоня за реализмом в деталях усиливала убедительность только данного эпизода и удаляла картину от первоначальной высокой цели. Иванову стало ясно: создать «Евангелие в живописи» можно лишь путем иллюстрирования всех основных эпизодов в форме иконостаса нового типа. Так что мотивация библейских эскизов вытекала из старых задач. Новой была их атмосфера, вдохновленная изучением книги Давида Штрауса «Жизнь Иисуса». Каким же образом скептическое «мертвое слово» Штрауса, явно разрушавшее как «теплую веру», так и библейский документализм, могло стимулировать такой взрыв одухотворенного творчества? Попробуем разобраться.

Почти каждый биограф Иванова считает нужным лягнуть Штрауса за занудство и скуку. В самом деле, объемистый том Штрауса – это научный богословский трактат. Он скучен неспециалисту, как и большинство профессиональных научных трудов. Иванов был достаточно заинтересован и начитан в богословии, чтобы книга Штрауса не оттолкнула его своей сложностью. Но обсудить эту книгу ему было не с кем...

Другой типичный упрек Штраусу – скептицизм и разрушение веры – просто несправедлив. Во введении к своей книге, Штраус писал: «Сверхъестественное рождение Христа, его чудеса, его Воскресение и Вознесение остаются вечными истинами, независимо от сомнений в их исторической реальности»⁸⁶. Штраус писал свою книгу для коллег-богословов, «теплая вера» которых была давно разрушена деизмом рационалистической школы, выхолостившим из Библии почти все собственно религиозное содержание. Штраус не уничтожал веру, а стремился прекратить насилие над Библией и увидеть в ней то, что она есть – свод священных текстов, выражавших современную их авторам религиозную традицию. Подход Штрауса оживлял религиозное

⁸⁴ Письмо А. И. Герцену, август 1858 г. [Боткин, с. 290].

⁸⁵ См В. В. Стасов. 25 лет русского искусства, 1882, Вестник Европы, №11, с. 231-239 [Собко, с. 227].

⁸⁶ Во введении к первому изданию своей книги (т.е. тому, которое читал Иванов), Штраус писал: «Сверхъестественное рождение Христа, его чудеса, его Воскресение и Вознесение остаются вечными истинами, независимо от сомнений в их исторической реальности» [Strauss, p.xxx].

чувство, освобождая исходную идею текста и восстанавливая целостность восприятия Библии в её собственном свете⁸⁷.

Штраус понимал религию как утверждение истины в образной форме мифа⁸⁸. Его книга была сухой и научной, но она превращала Библию в сакральную поэму. Открывалась дверь в красочную реальность мифа, существующую отдельно от научно-рациональной картины мира. Войти в эту дверь могли те, кто был готов построить свой храм в сердце и воображении. Опыт внутреннего христианства в сочетании с развитым образным мышлением был идеальной стартовой площадкой для восприятия идей Штрауса.

Биографы Иванова подчеркивают его мечтательность, а также склонность к утопиям и к жизни в «параллельной реальности». Теперь эти качества соединились с религиозным чувством и заработали на благо его искусства. Его воображение вырвалось на свободу⁸⁹. Штраус объяснил Иванову, что «вначале был образ», а Библия – это лишь его словесное описание. Этот первичный образ он и стал рисовать. Новая иконопись схватывала миф в его полнокровной образной жизненности до его конвертации в вербальный эквивалент. Она не иллюстрировала описания чудес и видений, а изображала сами чудеса и видения в их перевозданном великолепии (Figure 10).

Признав, что Библия – это миф, он полюбил её за это еще больше. Из сухого трактата она превратилась в поэму, из набора знаний – в кладезь образов. Логика Штрауса придала архитектурность храма её линейному повествованию. Иванов заполнил этот храм своим воображением и покрыл его стены своими эскизами. Неосуществленная мечта о «теплой вере» превратилась в свободную веру-мечту⁹⁰. Шеллингианское требование творчества «из себя» обрело истинный смысл и реализовалось во всей полноте. Наконец-то он рисовал веру, настоящую веру праотцев, пророков и апостолов, ту веру, которой насыщена Библия.

Штраусу предъявляют еще один упрек: он проложил дорогу Ренану. Однако, подход Ренана совсем иной. На основе произвольных допущений, Ренан пытался вылущить из Евангелия приемлемое для материалиста историческое ядро, тогда как Штраус призывал верующее сознание воспринимать Библию как целостное свидетельство о полнокровной вере прошлого. Чтобы увидеть это различие, достаточно сопоставить библейские эскизы Иванова с палестинской серией В. Д. Поленова, созданной под влиянием Ренана.

Сами библейские эскизы лучше всего отвечают на вопрос о религиозном чувстве позднего Иванова. В них бьётся живой пульс быта ветхозаветных кочевников, библейские старцы ведут беседу на равных с бородатым Саваофом, машут крыльями колоссальные статные

⁸⁷ Strauss, с.56, 58.

⁸⁸ Strauss, с.80

⁸⁹Выражение М. В. Алпатова [Алпатов, 1956, т.2 с. 227].

⁹⁰ Как всякая мечта, эта вера имела интимно-личный характер и о ней нельзя было писать [Зуммер,1918,с.5]

ангелы, невещественный свет заполняет пространство. Земное соприкасается с чудесным. Миф становится реальностью, и его субстанция приобретает чувственную полноту и создает «живую, горячую эпопею»⁹¹.

Стоит поверить В. В. Стасову, который полагал, что Иванов «оставался религиозным и благочестивым даже в последние годы»⁹² и «...своей веры не терял... но шел вперед и забирал по дороге громадные новые задачи.»⁹³ Сами планы Иванова в последние месяцы жизни ясно свидетельствуют о том, что было для него главным. Он совсем не предполагал оставаться в Петербурге. Он рвался на Святую Землю и на Синай. Он планирует поездку на Афон. Потерявши веру, на Афон не едут ...

«... в пределах православного иконописания»

Можно ли рассматривать религиозные картины Иванова как иконы, если не по форме, то по сути? Сам Иванов был в этом вопросе не вполне последователен, то подчеркивая историзм своей картины и её отличие от «апотеозического» церковного стиля, то вообразив «Явление Мессии» висящим в московском Храме Христа Спасителя. Архимандрит Ф. Бухарев соглашался с тем, что картина Иванова могла бы быть туда помещена. Он даже полагал, что по глубине духовного содержания «Явление Мессии» находится в «пределах православного церковного иконописания»⁹⁴. Бухарев, очевидно, следовал расширенному пониманию иконы, не отделяя её от религиозной живописи.

В современных исследованиях икона обычно понимается как молитвенный образ и этим различается от нарративной религиозной картины⁹⁵. В верующем сознании, иконный образ – это окно в горний мир⁹⁶. В религиозной картине горний мир также может присутствовать рядом с земным. В этом случае граница между мирами проходит внутри картины, выделяя в ней сакральное, «иконическое» подпространство. Например, в ивановской «Магдалине» эта граница образована вертикалью, соединяющей руки Иисуса и Марии, и подчеркнута стволом кипариса. Сам смысл сюжета *poli me tangere* утверждает недостижимость сакрального, доступного лишь созерцанию.

В «Явлении Мессии» горнему миру принадлежит идущий к зрителю Христос, отделенный от толпы невидимой чертой. Построение пространства «Явлении Мессии» детально обсуждает М. М. Алленов: «Иванов отнес фигуру Христа в глубину, сделав его далеким и движущимся в отличие от застывших, словно прикованных к своим местам, зрителей.

⁹¹ В. В. Стасов. Русские иллюстрации к Библии и Евангелию. Северный Вестник, 1888 [Собко, 234]

⁹² В. В. Стасов. 25 лет русского искусства, 1882, Вестник Европы, №11, с. 231-239 [Собко, с. 228]

⁹³ В. В. Стасов. Воспоминания об Иванове, 1880 [Собко, с. 222]

⁹⁴ Ф. Бухарев. О картине Иванова «Явление Христа народу». СПб., 1859 [Новицкий, с. 229].

⁹⁵ А. М. Лидов. *Икона. Мир святых образов в Византии и Древней Руси*. М.: «Феория», 2014, гл. 1. Икона и иконическое, с. 9-93.

⁹⁶ О. П. Флоренский. *Иконогностас*.

Герои картины смотрят в ту даль, откуда является Христос, как в глубину, которую можно созерцать, но куда невозможно двинуться, войти, как если бы впереди было пространство не реальное, а изображенное на картине, которую они внимательно рассматривают.»⁹⁷ Здесь описано создание художником сакрального пространства, т.е. процесс иеротопического творчества⁹⁸. К этому можно добавить, что фигуры первого плана, изображенные в человеческий рост, продолжают толпу зрителей, обступивших картину. Ветхозаветные иудеи на картине и русские современники Иванова сливались в своей устремленности к Мессии, который, величаво спускаясь с облачной выси, повелевал обоим народам исполнить предназначенное.

Не удивительно, что фигура самого Спасителя при этом приобретала характер иконописного образа, что и отмечалось верующими современниками. А. Н. Мокрицкий писал: «... все в Нем изобличает божественное Его происхождение; все говорит, что человек Сей не от мира сего. Изображение Его в картине, как образ для нас, которому, удивляясь могуществу искусства, можем и молиться, так сильно говорит Он душе нашей»⁹⁹.

Зуммер детально исследовал иконописные черты библейских эскизов: стабильные позы, молитвенные жесты, принцип «малой глубины», развернутые уплощенные фигуры, а также смелое сочетание земного и сверхъестественного, близкое к «иконному простодушному созерцанию чуда»¹⁰⁰. Объединение сюжетов в структурированную стенопись по штраусовским рецептам составляло из них подобие многоярусного иконостаса. Зуммер полагал, что Иванов стремился к синтезу двух видов русского искусства: классической живописи и иконописи. В самом деле, в его утопии русские художники носят бороды и кафтаны, т.е. одеты как иконописцы. Характерно, что эта работа Зуммера появилась уже после знакомства художественного мира с древнерусскими иконами и появления группы «новых иконников»¹⁰¹ русского авангарда.

Оценивая воззрения Иванова по поводу «иконного рода», следует иметь в виду, что та древнерусская иконопись, которую мир вновь открыл в начале XX века, была ему неизвестна. В его время традиционные иконы писались по стандартным образцам и прорисьям. В Петербурге господствовал академический стиль храмовой росписи, который он характеризовал как «гниль нашего времени»¹⁰². Иванов не видел ни Рублева, ни киевских мозаик¹⁰³, ни московских и владимирских соборов. В своих поездках по Италии, он миновал Равенну. Византию он почти не знал, хотя зависимость итальянского

⁹⁷ Алленов, 1980, с. 188.

⁹⁸ Иеротопия – создание сакральных пространств, понимаемое как вид творчества [Лидов, 2009, с.11-38].

⁹⁹ Мокрицкий, с. 42.

¹⁰⁰ Зуммер, 1925, с.99.

¹⁰¹ Выражение М. В. Зуммера [Зуммер, 1925, с. 86].

¹⁰² Выражение Иванова из письма брату в марте 1858 г. [Собко, с. 109].

¹⁰³ Хотя и знал о них по восторженным отзывам Ф. В. Чигова.

средневекового искусства от Византии в то время была хорошо известна. Зная итальянское Треченто, он осознавал, что должен был иметь место период, когда православная иконопись была высоким творчеством, и искал следы этого периода.

Отторжение современной ему иконописной эстетики сочеталось у Иванова с искренним интересом и стремлением найти «корень иконной живописи русской». Он заказывает книги по русским древностям, а в 1846 г. задумывает поездку на «родину Кирилла и Мефодия» для знакомства с древней славянской архитектурой и живописью. Замышляя путешествие в Палестину, он также собирался посетить монастырь Св. Екатерины на Синае с его сокровищами. Он составил список афонских монастырей, в которых рассчитывал найти древние иконы. Он также интересовался живописью первых веков христианства и не пропускал открытий в римских катакомбах. Во время беседы с В. В. Стасовым он просил найти древние изображения Христа и удивил собеседника знанием христианского археологического материала.

Интерес Иванова к древней православной иконописи и к итальянскому средневековому искусству имел в сущности одну и ту же природу: в обоих случаях речь шла о живописи, движимой искренним религиозным чувством. В обоих случаях он стремился не к прямому подражанию, а к расширению кругозора и к вдохновляющей «наглядке». Если при работе над «Магдалиной» его интересовали фрески Джотто, то для эскиза Воскресения он просил копии древнерусских икон «Схождения во ад», хотя из его слов видно, что он не собирался им слепо подражать¹⁰⁴.

С точки зрения живописной техники, Иванов считал, как Византию, так и Треченто пройденным этапом и резко возражал против возникающего «псевдовизантийского» стиля, в котором он видел лишь мертвенное подражание форме. Оставаясь в целом на «рафаэлевских» позициях, он хотел впитать дух древних эпох, «когда религия еще не была трупом»¹⁰⁵. Если его знакомство с искусством древнего Египта, «воспитателя Моисея»¹⁰⁶, оказало такое влияние на библейские эскизы, можно предположить, что дальнейшее изучение византийских древностей могло бы также обогатить его труд по иллюстрированию Библии.

Христианские реликвии в живописи Иванова

Поклонение реликвиям – это особый аспект христианства, развившийся несколько в стороне от основных тенденций богословия и литургики¹⁰⁷. Изображение реликвий на

¹⁰⁴ Письмо Языкову, февраль 1845 г. [Собко, с. 70]. Об этом же он просил и брата.

¹⁰⁵ Письмо Языкову, февраль 1845 г. [Собко, с. 70].

¹⁰⁶ См. Машковцев, гл. VI, с. 18; о влиянии египетского искусства на библейские эскизы там же, гл. IX.

¹⁰⁷ См. *Восточно-христианские реликвии*. Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: «Прогресс-Традиция», 2003. Также *Реликвии в Византии и Древней Руси. Письменные источники*. Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: «Прогресс-Традиция», 2006.

иконах расширяло поле их влияния далеко за пределы их физического местонахождения. Присутствие реликвий на картинах Иванова подчеркивает их иконическое измерение.

Гроб Господень

В «Явлении Христа Магдалине» Иванов изобразил важнейший момент формирования христианской сакральности, в которой Гроб Господень играет столь центральную роль. Движение Христа вправо, за рамки картины и земного мира, оставляет за собой священную пустоту Гроба Господня. Эта основная святыня христианства выражает не только присутствие Богочеловека на Земле в прошлом, но и Его отсутствие в настоящем. Мистическое переживание встречи с Богом сочетается в христианстве с ощущением покинутости, одиночества и мира без Бога, с оплакиванием Его отсутствия. На картине Иванова мы видим начало этой драмы – Его уход. Архитектура Гроба на картине не связана с реальной реликвией Гроба Господня, которую Иванов так и не увидел.

Погребальные пелены (плащаница)

«Величавые складки белой плащаницы»¹⁰⁸, которой обернут воскресший Иисус, выписаны с подчеркнутой объемностью (Figure 6). Их выразительность была результатом длительных усилий художника. Мы видим здесь осознанное и впечатляющее изображение одной из основных реликвий христианства, «плащаницы, которой было тело Его повито при погребении»¹⁰⁹. Выбор Иванова нельзя назвать «историческим», так как, по евангельскому рассказу, пелены должны были остаться во гробе¹¹⁰. Однако, погребальные пелены на теле живого Иисуса подчеркивали реальность его смерти. Иванов сумел представить погребение и Воскресение одновременно, объединив их в величественном образе вечной жизни.

Посох-крест Иоанна Крестителя

Крест в левой руке Иоанна Крестителя многим казался нелепым анахронизмом. Однако это не просто крест, а посох Иоанна, имевший крестообразное навершие. Этим объясняется его необычная удлиненная форма. Реликвия посоха Иоанна хранилась в Константинополе в церкви Богоматери Фаросской и исчезла после разграбления города крестоносцами в 1204 г.¹¹¹ Естественно предположить, что именно эта реликвия вдохновила иконографический канон изображения Иоанна с посохом-крестом. Иванов

¹⁰⁸ [Н. Романов, с. 15; Зуммер, 1925, с. 91]

¹⁰⁹ Письмо А. И. Иванова сыну, октябрь 1836 [Новицкий, с. 86].

¹¹⁰ В акварельном эскизе этого же сюжета 1849 г. Иванов пойдет более традиционным путем: там Иисус одет в полноценное платье, а брошенные в беспорядке пелены видны через отворенную дверь гроба.

¹¹¹ А. М. Лидов, 2009, с. 75

вряд ли знал историю этой реликвии. Он руководствовался иконографическим стандартом, общепринятым как в итальянской живописи, так и в православной иконописи.

Посох-крест считается атрибутом Иоанна, но изображается не всегда. Так, в православной иконографии Крещения и в Деисусном чине Иоанн стоит без креста (т.к. он использует обе руки). На одиночных иконах Иоанн часто изображается с длинным крестом. В западной иконографии Иоанна крест фигурирует чаще. В качестве примера укажем на известную картину Вероккио-Леонардо «Крещение Иисуса». Можно предположить, что в своем использовании креста как атрибута Иоанна Иванов опирался именно на католические образцы. В дискуссиях вокруг креста Иоанна, отраженных в переписке Иванова, этот крест обсуждается в соответствии с его очевидным символическим значением. Однако сама возможность изображения Иоанна с удлинненным крестом была подсказана традиционной иконографией, и сам Иванов считал крест атрибутом, необходимым для идентификации. Он писал: «Иоанна я представляю с крестом, чтобы каждый вдруг понимал, что это Иоанн – ясность есть не последняя добродетель в живописном сочинении»¹¹².

Святое копьё

Копье воина, направленное в сторону Иисуса в «Явлении Мессии», наводит на мысль о Св. копьё, типичном атрибуте темы распятия. М. М. Алленов указывает, что направления копья воина и древка креста Иоанна сходятся над головой Иисуса, предвещая Его судьбу (Figure 8)¹¹³. К этому можно добавить, что именно этот мотив уже присутствовал в эскизе Воскресения (Figure 8). На эскизе и крест, и копьё держат ангелы.

Десница Иоанна Крестителя

Появившись в России в царствование Павла, десница Иоанна Крестителя стала основной реликвией Российской Империи и не могла остаться неизвестной Иванову. Если предположить, вслед за Л. В. Анисовым, что он её видел и ей поклонился¹¹⁴, неудивительно его желание увековечить десницу в большой картине. Не является ли указующая правая рука Иоанна с двумя невидимыми загнутыми пальцами сознательным изображением реликвии, в которой те же два пальца были утрачены (**Ошибка! Источник ссылки не найден.**)? Если это так, то десница Иоанна – палладиум Империи – придавала явлению Мессии дополнительное, чисто российское измерение. Если Иоанн на картине

¹¹² письмо отцу, июль 1836 г., [Боткин, с.92]

¹¹³ М.М. Алленов 2015

¹¹⁴ Десница хранилась в храме Нерукотворного образа при Зимнем дворце. Л. В. Анисов предполагает, что 17-летний Иванов, участвовавший в росписи домового церкви училища девочек-сирот 1812 г., мог бывать, вместе с другими художниками, в Зимнем Дворце по приглашению Императрицы Елизаветы Алексеевны. Императрица не только была учредительницей училища, но и курировала работы в церкви и даже сама написала икону Благовещения [Анисов, с. 39].

указывал на Иисуса, то его десница, хранившаяся во дворцовом храме Императора, указывала на Государя, который, по мысли Иванова, должен был стать новым Мессией, чтобы вести русский народ в его мировой миссии. Так не было ли «Явление Мессии» продолжением столь памятного для Иванова разговора с Царем в 1845 г? Не мыслил ли себя Иванов уже действующим лицом в своей теократически-эстетической утопии? Не был ли Царь, в его тайных мечтах, зрителем №1 его картины? Если тогда Царь одобрил его работу, то теперь Иванов, по праву живописца-наставника, десницей Иоанна показывал Царю Того, за Кем он должен был следовать дабы «устремить весь народ свой к тому Верховному Свету, к которому просится Россия¹¹⁵».

Литература

1. М. М. Алленов. *Александр Андреевич Иванов*. М.: «Изобразительное искусство», 1980.
2. М. М. Алленов. *Александр Иванов*. М.: Трилистник, 1997.
3. М. М. Алленов «*Явление Христа народу*» в 1858 году как символ и симптом исторического момента // Исторические исследования. Журнал Исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, 2015, №2, с. 230 – 245.
4. М. В. Алпатов. *Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество*. М.: «Искусство», 1956.
5. А. Андреева. *Эскизы А. А. Иванова из библейской истории*. // Мир искусства, 1901, №10, 233-245.
6. Л. М. Анисов. *Александр Иванов* (серия «Жизнь замечательных людей»). М.: «Молодая гвардия», 2004.
7. А. Н. Бенуа. *История русской живописи в XIX веке*. М., «Республика», 1999, с. 153-176.
8. Б. Бернштейн. *К вопросу о формировании эстетических взглядов Александра Иванова*// Искусство, 1957, №2, с. 39-43.
9. Б. Бернштейн. *А. Иванов и славянофильство*// Искусство, 1959, №3, с. 58-66.
10. *Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка*, издание М. П. Боткина, СПб, 1880.
11. А. Бакушинский. *А. Иванов и Пуссен*// Искусство, 1933, №5, с. 107-114.
12. Н. В. Гоголь. *Выбранные места из переписки с друзьями*.
13. Г. А. Загянская. *Пейзажи Александра Иванова. Проблема живописного метода художника*. М.: «Искусство», 1976
14. В. М. Зуммер. *Система библейских композиций А. А. Иванова*. Киев, 1915, с. 84-103.(Оттиск из журнала «Искусство», 1914, №7-12)

¹¹⁵ Выражение Н. В. Гоголя [Зуммер, 1918, с.9].

15. В. М. Зуммер. *О вере и храме Александра Иванова*. Киев, Издание журнала «Христианская мысль», 1918.
16. В. М. Зуммер. *Проблематика художественного стиля Ал. Иванова: стиль библейских эскизов*// Известия Азербайджанского государственного университета. Серия «Общественные науки», тт. 2-3, Баку, 1925, с. 84-103.
17. В. М. Зуммер. *Книга Боткина как материал для биографии Ал. Иванова* // Мистецтвознавство, т. 1, Харьков, 1928, с. 3-15.
18. В. М. Зуммер. *Эсхатология Ал. Иванова*. Харьков, 1929. Отдельный оттиск из «Ученых записок научно-исследовательской кафедры истории европейской культуры», с. 387-410.
19. *Александр Андреевич Иванов. Письма и записные книжки*// Мастера искусства об искусстве, т. 6, М.: «Искусство», 1969, с. 272-320.
20. *Письма А. И. Иванова к сыну*. Русский художественный архив, 1892.
21. А. М. Копировский. *Система монументальных росписей Александра Иванова («Библейские эскизы») – богословие внутри религиоведения* // Вестник РХГА, 2014, т. 15, вып. 2, с. 65-73.
22. А. М. Лидов. *Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре*, М.: «Феория», 2009.
23. И. В. Лопухин. *Некоторые черты о внутренней церкви*. СПб, 1789.
24. Н. Машковцев. *Творческий путь Александра Иванова*// Аполлон, 1916, №6-7, с. 1-39.
25. А. Н. Мокрицкий. *Явление Христа народу. Картина Иванова*. М., 1858.
26. А. Новицкий. *Опыт полной биографии А. А. Иванова*. М., 1895
27. В. П. Поликарпов. *Философские предпосылки творчества А. Иванова* // Советское искусствознание '74. М: «Советский художник», 1975, с. 177-199.
28. М. Ракова. *А. Иванов*. М.: «Искусство», 1960.
29. Н. Романов. *Александр Андреевич Иванов и значение его творчества*. М., 1907.
30. Н. Собко. *Иванов*//Словарь русских художников. СПб, 1895, с. 5-297.
31. С.С. Степанова. «*Воскресение Христова видевшие...*». *Эскизы Александра Иванова для храма Христа Спасителя* // интернет-ресурс <http://www.ippo.ru/ipporu/article/voskresenie-hristovo-videvshe-eskizy-aleksandra-iv-202856>
32. С.С.Степанова. *Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова. Личность и художественный процесс*. СПб., 2011
33. И. С. Тургенев. *Поездка в Альбано и Фраскати (воспоминания об А. А. Иванове)* // Век, 1861, № 15 (ПСС, М.: «Наука», 1982. Т. 11, с. 75-85)
34. Д. В. Философов. *Иванов и Васнецов в оценке Александра Бенуа*// Мир искусства, 1901, №10, 217-233.
35. Г. Флоровский. *Пути русского богословия*. М.: Институт русской цивилизации, 2009.

36. А. С. Хомяков. *Художественные требования русского духа. Картина Иванова // Русская беседа*, 1858.
37. В. Ваерт. *To touch with the gaze. 'Noli me tangere' and the iconic space*. Leuven, 2011, 112 p.
38. D. F. Strauss. *The life of Jesus critically examined*. 4th ed. London, 1902.



Figure 1. Явление Христа Марии Магдалине, 1835 г.



Figure 2 *Noli me tangere* Тициана (слева) и Корреджио (справа). Композиции обеих картин близки, хотя и зеркально симметричны. У Тициана Иисус держит мотыгу, хотя и одет в погребальные пелены. На полотне Корреджио лопата лежит сбоку.



Figure 3. *Noli me tangere* Джотто. Слева: фреска 1305 г. из капеллы Скровеньи, Падуя. Двухфигурную композицию *noli me tangere* дополняют два ангела, сидящие на гробе, и спящие стражи. Так же, как и у Иванова, сад изображен схематично, и фоном служит ночная тьма. Справа: фреска из Ассизи; здесь Иисус окружен сиянием.



Figure 4. И. Ф. Овербек. Пасхальное утро. 1818, Кюнстпалас, Дюссельдорф.



Figure 5. Явление Христа Магдалине. Литография В. Ф. Тимма. Из сравнения с современной репродукцией (Figure 1) явствует, что картина сильно потемнела. Эта литография была представлена на Лондонской Всемирной выставке; см. Художественный листок, №24, 1862, а также книгу Собко, с.39-41.



Figure 6. Слева – копия Иисуса Торвальдсена в мормонском центре в Солт-лейк-сити; её назовут самой совершенной статуей Христа в мире. Справа – фрагмент из картины Иванова.



Figure 7. Слева: литография с фото Иванова 1846 г. Справа: автопортрет с семьей И. Х. Овербека, 1820



Figure 8. Явление Мессии.



Figure 9. Воскресение. Эскиз запрестольного образа Храма Христа Спасителя



Figure 10. Один из библейских эскизов: Благовещение.



Figure 11. Слева: десница Иоанна Крестителя, указывающая на Спасителя на картине Иванова «Явление Мессии». Справа: реликвия десницы. На обеих отсутствуют мизинец и безымянный палец. Попробуйте сложить пальцы как показано слева. Это требует усилий и, очевидно, не является их естественным положением.