

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2020.70.12.015

Личностно-эмотивный тип религиозной живописи: на примере второй половины XIX века

Игумен Тихон (Меркушев Альберт Николаевич)

МРО Приход храма святой Екатерины села Кичма
Советского района Вятской Епархии Московского Патриархата,
613375, Российская Федерация, Кировская область,
Советский район, Кичма, ул Кирова, 1;
Аспирант,
Общecerковная аспирантура и докторантура
им. святых равноапостольных Кирилла и Мефодия,
115035, Российская Федерация, Москва, ул. Пятницкая, 4/2–5;
e-mail: vanzinovo@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена русской религиозной живописи второй половины XIX века, ее христианским интенциям. Ценности русской культуры, сложившиеся под влиянием христианства не потеряли своей актуальности в творчестве русских художников, в том числе и Передвижники. В их картинах на религиозную тематику, несмотря на демократический характер их творчества, нашли отражение поиск нравственного идеала, справедливости и человеческого достоинства. Для многих художников – передвижников таким идеалом стала личность Иисуса Христа. Ему были посвящены «программные» произведения: И.Н. Крамского, Н.Н. Ге, В.Г. Перова и др.

В работе показано, что переосмысление личности Иисуса Христа, Его человеческие качества и нравственность определялись передвижниками как единственная сила, способная изменить человека и общество. В статье предлагается ввести в культурологический понятийный аппарат следующие термины: личностно-эмотивная живопись, Христос – «Главный миф» русской религиозной живописи. Это необходимо для более точного обозначения наследия передвижников на религиозные темы.

Для цитирования в научных исследованиях

Меркушев А.Н. Личностно-эмотивный тип религиозной живописи: на примере второй половины XIX века // Культура и цивилизация. 2020. Том 10. № 3А. С. 122-134. DOI: 10.34670/AR.2020.70.12.015

Ключевые слова

Религиозная живопись, художники-передвижники, главный миф, мировоззренческая, нравственно-этическая составляющая Русской живописи.

Введение

По мнению автора, существенным ограничением художественной критики в исследовании наследия передвижников, не только в советскую эпоху, но и в период существования «Товарищества» (1871-1923), а также и в постсоветское время, явилось недостаточное внимание и оценка христианских интенций, изначальных духовно-нравственных основ русской культуры (живописи в особенности). В большинстве работ, посвященных передвижникам, религиозная и церковная составляющая не упоминается или о ней говорится лишь как дополнительной к прочим, на взгляд исследователей, доминирующих и основных, таких, как социальная и демократическая.

Современники не всегда могли объективно оценить значимость тех или иных работ художников и того, что отдельные инициативы постепенно образуют единую тенденцию, которую в ретроспективе теперь можем видеть мы. В советский период, по причине господства в общественной жизни идеалов социализма и коммунизма, а в искусстве – метода соцреализма, о религиозное содержание не находило свою оценку. В постсоветское время, к сожалению, по инерции за передвижниками закрепляется «слава» бунтарей, бичевателей «церковных пороков» и антиклерикалов.

Основная часть

Безусловно, полотна на темы социального характера, затрагивающие жизненно-важные проблемы современной им жизни, в особенности бесправие и бедность народа, занимают большое место в творчестве художников-передвижников. И многие исследователи видят в них не просто комментарии к политическим заявлениям «борцов» за народное счастье, а воспринимают их как своеобразное «культурно-мотивационное» обоснование деятельности Товарищества, направленной на радикальные изменения в стране. Но, если мы рассмотрим творчество самых известных из них, мы убедимся, что этот взгляд ангажированный и довольно поверхностный.

Картины В.Г. Перова «Крестный сельский ход на Пасху (1861), «Чаепитие в Мытищах» (1862), «Тройка», (1866) И.Е. Репина «Бурлаки на Волге» (1865), «Не ждали» (1884-1888), «Арест пропагандиста» (1892) и других художников обычно приводят в пример критической позиции передвижников. И это создает об их авторах, и передвижниках в целом, мнение, что они были чужды религиозных чувств, а сюжеты, избираемые ими для своих картин, имели целью критику церковной жизни, пережитков крепостничества и социального неравенства. И эта критика во второй половине XIX века поддерживалась большей частью просвещенного российского общества, включая студенческую и разночинскую прослойку.

Действительно, такие настроения в российском обществе того времени были широко распространены. Иерархический характер церкви, поддержка ее со стороны государства, большинством жителей Российской Империи воспринималось как слияние светской и церковной власти. В оценке церковной жизни не всегда учитывалась просветительская роль и государственно-образующее значение Церкви, превалировала критика нравственного облика ее представителей: духовенства и мирян. Недостатки церковнослужителей не могли остаться незамеченными не только политически настроенными представителями российского общества, но также и русскими художниками.

Обращение к темам из церковной жизни с ее обычаями (крестные ходы, монастырские

трапезы, посещение кладбищ и т.д.) скорее были закономерностью, чем исключением. Для российского общества темы повседневности с присущими им «проклятыми вопросами» (по выражению Достоевского) часто имели ярко выраженный церковный акцент.

Церковь в жизни российского общества, учитывая ее тысячелетнюю историю, играла огромную роль. Она занимала важное юридическое положение в государстве, формировала базовые нравственные ценности для народа и формировала определенное этико-философское пространство для развития христианской мысли второй половины XIX века и рубежа веков.

Процесс секуляризации, начавшийся с Реформации в Германии в 1517 году, и охвативший почти всю Европу в Новое время, затронул и Россию. Но здесь была своя специфика: даже упразднение патриаршества Петром I и последующая «секуляризация церковных земель» при Екатерине II в 1764 году не разрушили веками складывавшегося единства государства, общества и Церкви. Вытеснение Церкви с ее духовными императивами на периферию общественной жизни и культуры произошло лишь после 1917 года, когда государство радикально отрезало Церковь от общества.

В XIX веке государственно-церковные отношения, напротив, старательно укреплялись сверху, о чем свидетельствует известная доктрина С.С.Уварова «самодержавие, православие, народность». Но и снизу, в народной массе православие оставалось той средой, в которой человек рождался, жил и умирал, что формировало его менталитет. Христианское мировоззрение и религиозные аспекты, ставшие для русской культуры базовыми с момента принятия христианства, находили место в сознании и этико-философских интенциях русского мыслящего человека. Во второй половине XIX – начале XX веков христианская мысль в России развивалась весьма интенсивно. Алексей Хомяков (1804-1860), Владимир Соловьев (1853-1900), Николай Федоров (1829-1903), Сергей Булгаков (1871-1944), Дмитрий Мережковский (1865-1941), Павел Флоренский (1882-1937) и многие другие русские общественные и религиозные мыслители свои философские системы выстраивали, исходя из вероучительных истин православия и христианского наследия в целом.

Так, Хомяков предлагал для создания нового российского общества использовать опыт Православной церкви, структурно-образующим началом которой являлась христианская община и идея соборности. В учении о богочеловечестве Соловьева Церковь мыслилась вселенским общечеловеческим организмом. Вопросы веры интересовали и русских писателей – Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого и др. Не исключением были и художники-передвижники.

Демократизация общества и преодоление крепостничества во внешних формах общественной и государственной жизни, перемена в сознании людей, направленная на высвобождение в народе подавленных крепостным правом способностей к самосознанию и самореализации является определяющим в оценке общественной и культурной жизни России второй половины XIX века. Параллельно с этими изменениями в России этого времени происходили процессы религиозно-богоискательского характера, что для русской культуры становилось смыслообразующим фактором ее подъема. Русская живопись и творчество передвижников находились в общем потоке этих процессов: и демократических, и нравственно-духовных, имеющих связь с христианством и традициями русской Православной Церкви.

В советский и постсоветский период «вынесение» всего, что имело отношение к Православной Церкви, за рамки общественной жизни, диктовалось государственной идеологией, направленной на антицерковную пропаганду и соответствующее этому нерелигиозное воспитание молодежи. И в сознании большинства народа возникало понимание, что православный мир ограничен исключительно территорией храмов, монастырей и личным

религиозным опытом верующих.

То же можно сказать и в отношении церковно-храмового искусства и религиозной живописи. Христианские сюжеты выносились за рамки культуры как таковой. Они не были включены в единое пространство русского искусства, как это было в период его расцвета (XIX начала XX веков). И потому зритель, начала XXI века, а порой и исследователи, «а priori» рассматривают полотна передвижников на темы Евангелия или христианской истории как некое исключение из правил, отделяя их от общекультурных традиций.

Восстановление в российском историческом сознании целостности русской культуры, внутри которой церковная, христианская тематика находится в неразрывности и единстве с просветительскими и демократическими процессами, представляет для нас принципиальное значение. Без этого невозможно ни постижение отечественной истории, ни определение национального кода и самоидентификации, ни видения путей развития русского общества в будущем.

Для того, чтобы понять место и значение религиозных сюжетов, которые играют, на наш взгляд, важную роль в искусстве передвижников, следует русскую христианскую живопись разделить на три вида: храмовая (икона, фреска), академическая, лично-эмотивная.

Первый вид включает средневековое искусство – русскую храмовую живопись, заимствованную от Византии. Это наследие огромно и составляет подлинное духовное и художественное сокровище России. Вторым был воспринят из европейской традиции, начиная от Рафаэля и Микеланджело до Академии XVIII-XIX вв. К нему относится и христианская живопись русских художников: Антона Лосенко (1737-1773), Федора Бруни (1799-1875), Василия Шебуева (1777-1855), Карла Брюллова (1799-1852), Алексея Маркова (1802-1878) и др. Но в рамках Академии часто религиозные сюжеты рассматривались как исторические или мифологические, наряду с античными мифами или сюжетами из древней истории. Влияние Академии в XIX веке распространяется и на церковное искусство. В академической манере над росписью храмов работали и некоторые художники передвижники: И.Н. Крамской (1837-1887), В.Д. Поленов (1844-1927), В.М. Васнецов (1848-1926), И.Е. Репин (1844-1930), М.В. Нестеров (1862-1942), А.И. Корзухин (1835-1894) и многие другие из числа основателей Товарищества, получившие всероссийскую славу, а также художники младшего поколения, возможно, не такие известные как их старшие товарищи, но в своем творчестве уделявшие религиозной тематике и росписи храмов не менее значимое место.

Но, несмотря на то, что религиозные сюжеты заполняли храмы, они порой были далеки от живого чувства веры и исполнены формально, даже без особой связи с литургией, совершающейся в храме, в лучшем случае их воспринимали как назидательные иллюстрации Священного Писания.

Особое место в храмовом искусстве второй половины XIX века занимает роспись Собора святого князя Владимира в Киеве, инициатором которой был А. В. Прахов (1846-1916), пригласивший В. Васнецова, М. Нестерова и других художников для ее исполнения.

Но если академическая живопись, беря начало в европейском искусстве, практически игнорировала древнерусское наследие, то насколько новая религиозная живопись, появившаяся во второй половине XIX века, разрывавшая связи с академизмом, была причастна к нему?

Русское церковное искусство своими духовными и культурными корнями уходит в искусство Византии. Обучение у греков и заимствование не только православной веры, но и живописной традиции стала национальным и культурообразующим фактором для Руси. Синтез эстетики и философии в храмовом искусстве Византии VI-XV вв. представляет собой слияние

наследия Античности и христианской религии, и этот синтез в определенной степени был воспринят древнерусскими мастерами.

Унаследовав от греков великую традицию церковного искусства, Русь создала свою самобытную культуру, основанную на глубоком понимании Православия, о чем свидетельствуют работы лучших мастеров – Андрея Рублева, Дионисия, Гурия Никитина и других. Для Древней Руси принятие христианства как мировоззрения оказало влияние на сложение форм государственного устройства, на народные традиции и определило ее последующую историю. Христианство как нравственно-этическая доминанта всегда оставалась в основе национального русского характера. По этой причине религиозная живопись, как было об этом уже сказано, не может восприниматься как периферийная или случайная тема для передвижников.

Исследователь русской и европейской живописи С.М. Даниэль в своем труде «Библейские сюжеты», вышедшем в 1994 году, анализирует произведения религиозной тематики в русском искусстве XIX века с их историческими и культурологическими реминисценциями и дает читателю постсоветского времени возможность по-новому посмотреть на русскую культуру. Автор обосновывает позицию непрерывности и последовательности в развитии русской живописи, где Библейские сюжеты, к которым обращались русские художники, свидетельствуют о христианской онтологии русской культуры.

Безусловно, неоспорим тот факт, что секуляризация в России, начавшаяся в первой половине XVIII века, коснулась не только общества, теряющего свою национально-духовную целостность, но и затронула сферу искусства. Наряду с церковным искусством появляется искусство светское, имеющее ярко выраженный идеалистический характер. Место канонов и стройной аксиологии занимает личностное, не всегда целостное восприятие истории, произвольное толкование сюжетов Священного Писания. Формируется понятие «станковая картина» – автономное авторское произведение, где художник самостоятелен в выборе художественного стиля, сюжета и его трактовки. В отличие от иконы, которая есть часть храмового пространства и литургии, картина «тяготеет к тому, чтобы стать самостоятельным текстом» [Даниэль, 1994, 7], но не в смысловых доминантах, связанных напрямую с каноническими текстами – Священным Писанием, а как свободное художественное высказывание. Религиозные сюжеты и их подтекст, включающий в себя два аспекта: Божественный и человеческий, при определенной степени авторской интерпретации в картине получают не только новую, в отличие от иконописного канона, форму, но и сами являются мотивационной составляющей для художника. Автор произведения на религиозную тему неизбежно обращается к тексту Священного Писания как к источнику. «Невозможно отрицать, – пишет С. Даниэль, – что множество живописных шедевров вдохновлено к жизни именно Словом» [Даниэль, 1994, 7]. Но на этом очень часто и заканчивается связь с традиционным церковным искусством, в котором есть свои каноны и традиции интерпретации образов.

Полярность «церковного» и «светского», «старого» и «нового», проявилась особенно заметно именно во второй половине XIX века, и «... не разрешилось безусловной победой одной ориентации, но вошло в плоть и кровь русской культуры» [Даниэль, 1994, 9]. И также в это время обострилось еще одна проблематика русской культуры: «свое» и «чужое», а для русской ментальности это выражалось в противостоянии двух аксиологий – Восточной и Западной.

Наступление светского начала пока не вытесняет христианства из жизни и менталитета русского человека, но ограничивает его границами храма. Православие сводится к церковным обрядам и народным обычаям, национальные традиции, в том числе и иконопись,

рассматриваются как история и этнография, а высоким и прогрессивным объявляется светская культура и как ее выражение – искусство Академии.

Эталоном для художников академической школы была античность, обучение строилось по образцу Болонской академии XVI–XVII веков, метод которой состоял в том, что художник от рисования гипсов переходит к живой модели. Такой метод делал искусство довольно формальным, хотя, безусловно, были и исключения, ибо талант превосходит любую систему. Самый яркий тому пример – творчество Александра Андреевича Иванова, блестящего выученика Академии. Его картина «Явление Христа народу» (1837-1857) выходит за рамки академизма и являет собой пример большого искусства, которое буквально выстрадано автором. Художником двигало не просто желание написать картину на известную тему или показал свое мастерство, но высокая идея – «сущность всего Евангелия». Отношение А. Иванова к творчеству как к своеобразной «миссии» художника, жаждущего «чистой идеи об искусстве» [Даниэль, 1994, 17] созвучна времени в котором он жил: XIX век в России – это эпоха осмысления своей истории, не только постановка вопросов, но и попытка дать ответы на них. Наряду с тем, что Иванов стремился к археологической и библейско-исторической достоверности, его картина «построена и в содержательном и формальном отношении как своего рода бесконечно длящийся вопрос» [Даниэль, 1994, 16].

Библейские эскизы А.А. Иванова расширяют тему «Явления» как «сюжета всемирного» [Даниэль, 1994, 22] с присущим ему глубоким философско-историческим содержанием. Используя накопленный опыт исторического живописца и следуя своему вдохновению, служившему ему на протяжении 20-тилетнего периода написания картины, художник переходит к акварельным наброскам и эскизам. Иванов иллюстрирует Библейскую историю, опираясь на открытия в области естествознания (археологии) и истории. Руководством для А. Иванова стала книга Д.-Ф. Штрауса «Жизнь Иисуса» (1835-1836), в которой автор сделал попытку «восстановить образ «исторического» Иисуса в его человеческих чертах» [Даниэль, 1994, 24]. В Библейских эскизах проявился просветительский характер творчества Иванова. Он вдохновляется своей идеей «всемирного храма» и в тоже время возвращается к раннехристианской идее искусства как «Библии для неграмотных». Его эскизы воскрешают дух древней византийской традиции, приближаясь по концентрации смысла к иконе, при этом «находясь одновременно в принципиальном противоречии с академической церковной живописью» [Даниэль, 1994, 26].

Иванов своим монументальным полотном «Явление Христа народу» обобщает весь опыт академической школы в данном жанре и стоит на пороге «реальной» школы. Иванов стал предтечей целого направления в русской живописи, своеобразно разрабатывавшего религиозную тему.

Отмечая развитие реализма не только как художественного направления, но и как рабочего метода, в котором проявлялся и эмпиризм, и натурализм, Сергей Даниэль констатирует, что живопись на религиозные темы во второй половине XIX века «обрела новые воплощения, отмеченные специфическим приземлением жанра» [Даниэль, 1994, 27].

Произведения И.Н. Крамского, В.Г. Перова Н.Н. Ге, где в центре Христос или события, имеющие отношение к Его Личности, выходят за рамки академического искусства и эти произведения можно отнести к третьему виду христианской живописи – личностно-эмотивному. Он сформировался под воздействием демократических процессов в русской культуре и поисков национальных оснований искусства, освобождающегося от старой академической зависимости и, как следствие, утверждающего свободное, личностное

трактование религиозных сюжетов. Главным в произведениях этого типа становится создание ярких, запоминающихся образов с целью воздействовать на духовную сферу человека, его интеллект и чувства. Художник декларирует в своих произведениях определенные нравственные ценности, в основе которых лежит христианская этика, вольно или невольно соприкасаясь с духовной сферой, испытывает на себе влияние «темы» и, прежде всего, личности Христа. Это становилось одной из причин сильного воздействия картин Н.Ге, Н. Крамского, В. Перова на зрителей и тем успехом, которым они пользовались и даже той полемики, которая вокруг них возникала. Диалог с «трансцендентным» в рамках библейской темы для художника был необходим для совершенствования его личности и творческой мотивации. Эмотивная функция в произведениях такого типа, часто доминирует над сигнификативной, познавательной и воспитательной. Такие произведения, естественно, не предназначаются для храма, они отличаются от церковной живописи, бытовавшей прежде, будь то древнерусская иконописная традиция или академическая живопись. И вряд ли художники ставили цель создать нечто вроде «Библии для неграмотных». Тем не менее, для своего времени эти произведения играли колоссальную роль, раскрывая библейский текст не только как исторический или символический, но, прежде всего, как имеющий отношение к духовно-нравственной сфере человека современности с его проблемами и чаяниями.

Яркий пример – «Тайная вечеря» (1863) Н.Н. Ге. С одной стороны, это своеобразное бытописание Библейского сюжета, а с другой – почти политический манифест. Современниками она была воспринята по-разному: М.Е. Салтыков-Щедрин, к примеру, отмечая доступность и простоту прочтения сюжета, одобряя автора, пишет: «без всяких преувеличений (автор) разъясняет мне, зрителю, смысл такого громадного явления...» и не заставляет «лазить на колокольню». [Салтыков-Щедрин, 1949, 346] Требование к художнику, у Михаила Евграфовича имеет прямое отношение к реализму – доступность художественного языка живописи, чтобы он «вводил бы в этот мир так же просто и естественно, как я вхожу в мою собственную квартиру» [Салтыков-Щедрин, 1949, 347]. Ф.М. Достоевский, напротив, был не согласен с подобной трактовкой, лишённой сакральности и привычных художественных метафор. Сюжет он прочитывает как бытовую сцену и пишет: «Как можно, чтобы из этой обыкновенной ссоры таких обыкновенных людей, как у Н. Ге, собравшихся поужинать, произошло нечто столь колоссальное?» [Вагнер, 1993, 346] По мнению автора, и то, и другое справедливо в отношении Ге, который хоть и основывался на библейском тексте, подходил к нему, исключительно опираясь на свой опыт и проецируя на современную ему ситуацию. Революционно настроенная молодежь в образе Христа находила сходство с жившим за границей А.И. Герценом, писателем, публицистом и философом. Н. Ге лично был с ним знаком и выполнил с Герцена замечательный портрет. Портрет, благодаря контрастирующему свету, действительно напоминал Христа из его картины.

Прочтение Евангельского текста с большей долей своего личного отношения ко Христу, независимого от традиционных толкований и сложившихся иконографических канонов и стереотипов восприятия, опора на свой собственный духовный опыт для новой русской религиозной живописи станет одним из главных подходов. Такой, можно сказать, индивидуалистический подход неизбежно рождал разные реакции, вызывая восторг одних и неприятие других.

Но если споры велись о своеобразии в картине Н.Н. Ге «Тайная Вечеря», то еще более острую реакцию вызвали произведения, написанные художником в 90-е годы. Их даже в большей степени можно отнести к личностно-эмотивному типу религиозной живописи. Это

картины Страстного цикла: «Голгофа» (1891), «Распятие» (1891), «Совість. Иуда» (1891), «Вестники Воскресения» (1891). Одной из первых после большого перерыва в работе художником была показана на очередной передвижной выставке картина «Христос перед Пилатом» («Что есть истина?») (1890). Она произвела сильное впечатление, но не была понята современниками. По мнению автора, не мог понять идею картины П.М. Третьяков, хотя и приобрел ее для своей галереи. Трудно согласиться с Вагнером, который считал, что даже такие глубокие в понимании человека с его духовными исканиями русские писатели, как Толстой и Лесков не могли объяснить смысл, заложенный в этом произведении Н. Ге. Вагнер пишет: «Л.Н. Толстой и Н.С. Лесков, видимо понимали, но свое понимание не сформулировали» [Вагнер, 1993, 44]. Л.Н. Толстой, считавший, что только Н.Ге мог приблизиться к достоверному и полному для современников образу Спасителя, не мог дать совет П.М. Третьякову приобрести эту картину для своих коллекций, не оценив вклад художника в раскрытие образа Христа. И, если Толстой и Лесков не оставили письменного свидетельства о внутренней сути картины Н.Ге «Что есть истина?», это еще не означает, что они не могли по-своему истолковать ее содержание. То, о чем не писали Толстой и Лесков, отражено в отзыве в американской прессе: «В чудных глазах Спасителя, сияющих лучом Всевышнего, каждый умеющий читать, прочтет ответ на вопрос гордого римлянина. Истина стоит перед ними и выказывается в свете Этих глаз...» [Вагнер, 1993, 44]

Эта картина по технике напоминала «Тайную Вечерю», но по силе впечатления, по своей внутренней экспрессии она ближе к «Страстному Циклу». В ней при помощи эффекта светового контраста показана внутренняя напряженность диалога между Прокуратором и Спасителем, скрытая за внешней статичностью персонажей динамика: Пилата, стоящего спиной к зрителю, освещенного солнцем, отбрасывающего глубокую тень, и Христа, оказавшегося в тени, но лицом к зрителю, с отблесками солнца на голове и хитоне.

Николай Ге – художник остро эмоциональный, стремящийся произвести впечатление на зрителя, потрясти его воображение. Для Ге было важно показать высшее напряжение человеческих сил, глубину душевного страдания Христа и всю низость и несправедливость мира, обрушившегося на него. От эмпиризма через натурализм его Страстной цикл достигает необычной экспрессивности, не встречающейся в русской религиозной живописи до него, да и после таких художников было мало.

И.Н. Крамской, один из инициаторов создания Товарищества передвижных выставок, его идеолог, прекрасный портретист, также не прошел мимо образа Христа в своем искании идеала. Художник, стремящийся к идеалу «личности в высшей степени цельной и последовательной» [Даниэль, 1994, 32] видел во Христе, прежде всего, человека, и его восприятие Христа носит личностно-биографический характер. Крамской, как и другие, без сомнения, для написания своей картины «Христос в пустыне» использовал текст Евангелие, которое он, глубоко понимал, так как именно он молодому Репину именно он рассказал об Иове для написания им конкурсной работы, то можем не сомневаться, что Крамской хорошо знал Библию. Атрибуты, используемые в библейских картинах («Христос в пустыне» и незаконченная картина «Хохот» (1870-1880), служат для художника всего лишь символом, обозначающим время земной жизни Христа, для него не важна археологически историческая точность, поэтому одежды персонажей, амуниция воинов, носят условный характер. Образ Христа в этих двух картинах, не теряя своей исторической, общечеловеческой значимости, также реален и актуален для времени, в котором живет Крамской. Точка отсчета познания Христа-человека – это личность самого художника. Духовные и душевные переживания художника становятся в центре интерпретации темы и

придают образу индивидуалистические черты. «Сколько раз плакал я перед этой фигурой», – пишет Иван Николаевич, и, зная, что написание такой картины превышало его силы, он как человек с чуткой душой, сознающий, что в истории человечества нет личности, подобной Христу, заключает: «совершил, может быть, профанацию, но не мог не писать... Я могу сказать, что писал со слезами и кровью». [Даниэль, 1994, 32] Художник не допускает мысли, что его открытие Христа можно считать дополнением к тем произведениям, которые говорили о Нем (Иисусе Христе), включая Святое Писание и всю мировую художественную культуру. Его Христос – это мера самого художника: «Я написал своего собственного Христа, только мне принадлежащего, и насколько я, единица, представляю из себя того человека, настолько, стало быть, там и есть – ни больше, ни меньше». [Даниэль, 1994, 34] В этом высказывании очевиден позитивизм Крамского. Но очевидна и его честность.

Картины В.Г. Перова на церковную тематику – «Сельский крестный ход на Пасху» (1863), «Чаепитие в Мытищах» (1862) «Монастырская трапеза» (1865-1876), скорее, можно отнести к бытовому жанру, несмотря на то что художник изображает сцены из церковной жизни. В них показаны лишь некоторые стороны из жизни церкви, но они не раскрывают духовную составляющую выбранных сюжетов и их персонажей. Эти картины можно рассматривать как проявление гражданской позиции художника: не закрывать глаза на духовные проблемы в обществе. Здесь видна не столько критика, сколько боль за Церковь, которая была в России главным общественным институтом, ставила своей задачей нравственное, духовное воспитание народа, но во много не достигала ее.

Как правило, именно эти картины В.Г. Перова знает широкая публика. Но помимо бытового жанра у художника есть и другие картины, в которых он раскрывает собственно религиозные темы. В конце жизни Перов обращается к вере. Его картины «Христос в Гефсиманском саду» (1878), «Снятие с Креста» (1878) выполнены незадолго перед смертью художника, и они производят большое впечатление. Первая из них написана с нескрываемым глубоким чувством сопереживания Христу. И если ранее в бытовых сценах, которые отмечены «человеческой проникновенностью» [4с.10], художник сдерживает свои эмоции, ограничиваясь литературной повествовательностью, то здесь, изображая Христа, лежащего на земле и простирающего свои руки в молитве к Отцу Небесному: «...если возможно, да минует Меня чаша сия» (Матфей; 26.39), он выплескивает свои чувства. Созданный им образ потрясает зрителя своей глубиной и экспрессией.

В.Г. Перов в своих произведениях очень близок к Н.Н. Ге, и в отношении к страданиям Христа, и в поиске выразительных средств. Личностно воспринятый образ Христа, ярко и проникновенно воплотившийся в картинах этих художников, свидетельствует об их глубоких религиозных поисках. «Любовь ко Христу занимала все сознание Н.Н. Ге, стала его «Я»», – так о Ге писал Г.К. Вагнер в своей книге о русских художниках [Вагнер, 1993, 45]

На примере перечисленных полотен И.Н. Крамского, Н.Н. Ге и В.Г. Перова, хотя этим далеко не ограничен круг религиозной живописи передвижников, видно, что введение понятия *личностно-эмотивный тип религиозной живописи* вполне оправдано. Эти произведения имеют своей целью не пересказ Евангелия или создание церковно-литургического образа, а выражение сугубо личного понимания Христа, не только как главного библейского персонажа, но и «Героя» всей истории человечества.

Живя в переломную для русской культуры эпоху, художники видели во Христе личность, которая изменила весь ход истории. По словам русского литературоведа и философа М.М. Бахтина «мир после пришествия Христа стал уже не таким, каким он был до этого». [Махлин,

1990, 39]

При всей своей «эсхатологичности», раздвигающей границы земной жизни и проповедания жизни вечной, христианство, как никакая другая мировая религия находит воплощение и реализацию своих духовных начал в реальной жизни, влияет на душевный и духовный строй человека, формирует его этические идеалы. Христианская этика и сила, заложенная в ней, благодаря жизни и смерти Иисуса Христа и самой Его личности, внесла в мировую культуру один из главных ее компонентов: человечность и стремление к трансцендентному, т. е. истинному и Божественному. В европейской и русской культуре, если не брать во внимание ее современное состояние, что не входит в задачи нашего исследования, христианская аксиология занимает базовое положение. Особенно это заметно на примере русской культуры второй половины XIX века – ее литературе и живописи передвижников.

Выбор художниками-передвижниками Евангельских тем и особое внимание к личности Христа в той или иной степени продолжает традицию русского искусства следовать христианской аксиологии.

С одной стороны, интерес художников-передвижников к Евангелию закономерен, особенно учитывая традиционно-религиозное воспитание, но с другой, если брать во внимание культурную и общественную сферу их деятельности, картины на религиозные темы не отвечают общим демократическим тенденциям передвижничества, по крайней мере, по мнению некоторых исследователей. В связи с этим возникает вопрос: почему для художников демократического направления, отошедших, в разной степени, от православия, не будучи людьми церковными в традиционном смысле, был так важен образ Иисуса Христа? На приведенных выше примерах образ был для них не случайным, что в своих произведениях они дали лаконичные, выразительные, личностно-мотивированные трактовки Евангельского текста. По мнению автора, данный вопрос лежит не только в области художественного восприятия реальности. Именно личность Иисуса Христа определяет выбор темы, ее художественное переосмысление для того, чтобы предоставить современникам возможность по-новому на нее посмотреть и оценить.

Личность Иисуса Христа, помимо того, что Он – Основатель мирового христианства и «краеугольный камень» (Мф.21.42) христианской аксиологии, в мировой культуре занимает едва ли не центральное место, являясь ее смысловой и нравственной доминантой. Является неоспоримым тот факт, что жизнь Христа и его учение выходят далеко за рамки религиозного культа. Христианство на протяжении всей истории для многих, и не только верующих, но и не исповедующих христианство, является культуро-образующим началом жизни как отдельной личности, так и целых обществ и народов.

И если рассматривать личность Христа как культурный феномен, это поможет ответить на вопрос, почему художники-передвижники, вопреки демократическим тенденциям и остро-социальной направленности искусства второй половины XIX века, остановились на образе Христа для выражения своих антропологических и этических понятий и представлений.

Чтобы ответить на поставленный вопрос, предлагается Христа как человека и историческую личность обозначить как «главный миф» русской религиозной живописи.

Артефакты религиозного содержания, а таковыми являются произведения художников-передвижников на темы из жизни Христа, по целому ряду признаков близки к картинам исторического, мифологического, сказочно-былинного жанров. Общими для них являются функции присущие этим жанрам живописи: сигнификативная, познавательная, воспитательная. Советская наука часто религиозную живопись (Библейские сюжеты) относил к мифологии, не

принимая во внимание историчность жизни Христа. Однако в отношении Христа можно говорить и о культурном мифе, то есть о личности, которая на протяжении веков формирует особое мифо-поэтическое и культурно-этическое представление о мире.

Новейший философский словарь дает такое определение мифа: миф — форма целостного массового переживания и истолкования действительности при помощи чувственно-наглядных образов, считающихся самостоятельными явлениями реальности.

Заключение

Миф как культурный феномен непосредственно связан и с внутренним миром человека. Лымарь, рассуждая об отношении К.Г. Юнга (1875-1961) к мифу пишет: «... Сам К.Г. Юнг считал, что мифология не создана для объяснения мира, а представляет собой выражение эмоциональных переживаний человеческой души...» [Лымарь, 2014, 70]. Никакая иная историческая личность, на протяжении уже более двух тысячелетий своей истории, не «переживалась» так как Личность Христа. Не исключением является и русская религиозная живопись от древнерусских фресок и до картин передвижников.

То, что чувства и эмоции человека для Юнга становятся мифообразующим началом, позволяет нам говорить о едином смысловом и аксиологическом поле научного и религиозного знания, общественной и культурной среды, где миф становится их общей сферой. Культурный феномен в парадигме социальной и культурной востребованности для нас также интересен тем, что он оказывает влияние на мировоззрение и поведение людей [Лымарь, 2014, 70]. Именно таким культурным феноменом и «главным мифом» Христос предстает в русской живописи XIX века, внешне, казалось бы, теряющей связь с традиционной православной культурой. Но для передвижников такое отношение к евангельским темам было вполне обоснованно благодаря высоте этического учения Христа и влияние Его Личности на человечество. Во Христе они видели тот пример служения и любви к людям, тот нравственный идеал, который может изменить общество. А все обстоятельства жизни тогдашней России требовали таких изменений.

Картины художников-передвижников на христианскую тематику были созданы не только исходя из их религиозных убеждений, которые были весьма разными у разных художников, а благодаря личностным, творческим интенциям, в которых Христос становится ярким нравственным примером, проецируемым на современность. Отсюда мы и делаем вывод, что такое отношение ко Христу и делает Его «главным мифом» русской живописи второй половины XIX века.

Передвижники, стремившиеся в своем искусстве к правде жизни, свою задачу понимавшие как просвещение народа и улучшение его жизни, видели во Христе высокий нравственный идеал, образ истинного человеческого достоинства и к тому же человека, страдающего за свои убеждения. Большинство из них не были глубоко религиозными людьми, были порой далеки от традиционной церковной культуры, зачастую их гражданская позиция была даже антиклерикальной, но личность Христа привлекала их как олицетворение духовной свободы и воплощение лучших человеческих качеств.

Библиография

1. Библия. – Изд. 3-е, - М.: Благо, 2013. – 912 с.
2. Вагнер, Г. К. В поисках истины [Текст] = In search of Truth : Религиозно-философские искания русских художников, середина XIX в / Вагнер Г. К. – Москва: Искусство, 1993. – 175 с.

3. Даниэль С.М. Библейские сюжеты – СПб.: Художник России. 1994. – 216 с.
4. Лянашин В.А. Василий Григорьевич Перов. – Л.: Художник РСФСР, 1987. – 248 ил.
5. Лымарь А.А. 75 Миф и мифологизация: история и проблемы концептуализации // Вестник Тюменского государственного университета. 2014, №10. Философия 68
6. Махлин В.Л. Михаил Бахтин: К философии поступка. М.: «Знание», 1990. 61 с.
7. Салтыков-Щедрин М.Е. Об искусстве, избранные статьи, рецензии и высказывания. – Государственное издательство «Искусство» Ленинград – Москва, 1949 – 397 с.
8. Кармин А.С., Новикова Е.С. Культурология. – СПб.: Питер, 2007. – 464 с.:ил.
9. Кравченко А.И. Культурология: Учебное пособие для вузов. Изд. 2-е доп. И испр. – М.: Академический проект, 2001.-496 с.
10. Крамской, И. Н. Крамской об искусстве [Текст]: сборник / И. Н. Крамской; сост., авт. вступ. ст. Т. М. Коваленская. – Изд. 2-е, доп. – Москва: Изобразит. искусство, 1988. – 171 с.
11. Культурология: учебн. пособие./Ю.Б. Пушкова и др. – М.:Экзамен.2005. – 384с.

Personal-emotional type of religious painting: on the example of the second half of the XIX century

Abbot Tikhon (Al'bert N. Merkushev)

MRO Parish of St. Catherine's Church Kichma village
Sovetsky district of the Vyatka Diocese of the Moscow Patriarchate,
613375, 1, Kirova st., Kichma, Sovetsky district, Kirov region, Russian Federation;
Graduate student,
Church-Wide Postgraduate and Doctoral Studies named
after Saints Cyril and Methodius Equal to the Apostles,
115035, 4/2–5, Pyatnitskaya st., Moscow, Russian Federation;
e-mail: vanzinovo@yandex.ru

Abstract

The article is devoted to Russian religious painting of the second half of the XIX century and its Christian intentions. The values of Russian culture, formed under the influence of Christianity, did not lose their relevance in the work of Russian artists, including the Itinerants. Despite the democratic nature of their works, the religious paintings of the Itinerants reflect the search for a moral ideal, justice and human dignity. Jesus Christ became such an ideal for many Itinerants. Artists Ivan N.Kramskoy, Nikolay N. Ge, Vassily G. Perov as well as many others dedicated their program works to Him.

The personality of Jesus Christ, His human qualities and high morality were considered by the Itinerants the only power that could change a man and society.

In the article it is proposed to introduce the following terms into the cultural conceptual apparatus: personal emotive painting, Jesus Christ as 'The Main Myth' of Russian religious painting. This is necessary to more fully assess the heritage of the Itinerants on religious topics.

For citation

Merkushev A.N. (2020) Lichnostno-emotivnyi tip religioznoi zhivopisi: na primere vtoroi poloviny XIX veka [Personal-emotional type of religious painting: on the example of the second half of the XIX century]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 10 (3A), pp. 122-134. DOI: 10.34670/AR.2020.70.12.015

Keywords

Religious painting, itinerants, the main myth, ideological and moral component of Russian painting.

References

1. The Bible. - 3rd ed., Moscow: Blago, 2013. - 912 p.
2. Wagner, G. K. in search of truth [Text] = in search of Truth : Religious and philosophical searches of Russian artists, mid-XIX century / Wagner, G. K.-Moscow: Art, 1993. – 175 p.
3. Daniel S. M. Bible stories-Saint Petersburg: Artist of Russia. 1994. - 216 p.
4. Lenyashin V. A. Vasily Grigoryevich Perov. - L.: Artist of the RSFSR, 1987. - 248 Il.
5. Lymar A. A. 75 Myth and mythologization: history and problems of conceptualization // Bulletin of the Tyumen state University. 2014, no. 10. Philosophy 68
6. Makhlin V. L. Mikhail Bakhtin: To the philosophy of action. M.: "Knowledge", 1990.61 p.
7. Saltykov-Shchedrin M. E. About art, selected articles, reviews and statements. - State publishing house " art " Leningrad-Moscow, 1949-397 p.
8. Karmin A. S., Novikova E. S. Culturology. - Saint Petersburg: Peter, 2007. - 464 p.: Il.
9. Kravchenko A. I. Kulturology: Textbook for universities. Ed. 2nd Supplement. And ISPR. - M.: Academic project, 2001. -496 p.
10. Kramskoy, I. N. Kramskoy about art [Text]: collection / I. N. Kramskoy; comp., auth. Intro. art. T. m. Kovalenskaya. - 2nd ed., add. - Moscow: Portrays. art, 1988. - 171 p.
11. Culturology: textbook. manual. / Yu. b. Pushkova et al. - M.: Exam. 2005. - 384c.