

МИНОБРНАУКИ РОССИИ

ФГБОУ ВО

Саратовский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского

Институт искусств

**ОБРАЗ ХРИСТА В РУССКОМ ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ
XIX ВЕКА**

Учебное пособие

Рахимбаева Инга Эрленовна

Саратов 2019

Рахимбаева И.Э. Образ Христа в русском искусстве второй половины XIX века. Учебное пособие. Саратов, 2019. 61 с.

В пособии рассмотрено русское искусство XIX в., которое являясь временем небывалого культурного взлета, стало наиболее важным этапом в культурной жизни России. Именно в XIX в. происходит становление русской философской мысли, главным достижением которой стало оформление общенациональной русской идеи. И именно библейская тематика, образ Христа как никакие другие темы становятся отражением сложной психологической атмосферы того времени.

Пособие содержит материал по изучению образа Иисуса Христа в иконографии, рассматриваются особенности изображения евангельского сюжета в русском искусстве XVIII - XIX вв., представлен образ Иисуса Христа в творчестве И.Н. Крамского и Н.Н. Ге. Особое внимание уделяется сравнительному анализу образа Иисуса Христа в творчестве И.Н. Крамского и Н.Н. Ге.

Пособие предназначается для студентов гуманитарных вузов, преподавателей высших учебных заведений разного уровня.

Рекомендовано научно-методической комиссией Института искусств к размещению на сайте электронной библиотеки СГУ им. Н.Г. Чернышевского

Рецензенты:

доктор искусствоведения, профессор Демченко А.И.

© Рахимбаева И.Э. 2019

ВВЕДЕНИЕ

На протяжении многовековой истории христианской культуры отношение к библейским сюжетам и образам было неоднозначным. В то же время художественная и концептуальная значимость произведений на библейские и евангельские сюжеты в русском искусстве XIX в. является характерной особенностью русской художественной традиции.

XIX в. являясь временем небывалого культурного взлета, стал наиболее важным этапом в культурной жизни России. Именно в XIX в. происходит становление русской философской мысли, главным достижением которой стало оформление общенациональной русской идеи – с элементами мессианства, с верой в великое предназначение России. И библейская тематика, образ Христа как никакие другие темы становятся отражением сложной психологической атмосферы того времени.

Искусство-проповедь, искусство – размышление – так понимали свои задачи выдающиеся русские живописцы того времени. Добро и зло, верность и предательство – эти извечные нравственные темы легли в основу творчества многих русских художников.

Один из самых распространенных в мировом искусстве библейских сюжетов, предвещающий страстный финал новозаветных повествований и воспроизводящийся известен обычно под названиями «Моление о чаше», «Христос в Гефсиманском саду», «Борение Иисуса в Гефсимании».

Тема Гефсиманского моления в русском искусстве XIX в. встречается часто. А.А. Иванов начал работу над библейскими эскизами во второй половине 40-ых годов в серии эскизов так же был сюжет Гефсиманского моления. В 1874 г., находясь в Париже, обратился к этому сюжету и И. Е. Репин. Самыми большими по размерам среди завершенных композиций стали картины «В Гефсиманском саду» В. Г. Перова (1878) и Н. Н. Ге (первый вариант — 1869, второй вариант — 1871). У Н.Н. Ге обращение к этой теме явилось прологом интенсивных исканий 1890-х гг., когда он напишет «Выход Христа с учениками с Тайной вечери в Гефсиманский сад» (1889) и близкую по драматизму картину «Совесть. Иуда» (1891), когда создаст несколько крупноформатных рисунков-эскизов углем, названными «В Гефсиманском саду». В 1901 г. пишет «Гефсиманскую ночь» мастер лунного света А. И. Куинджи. Перечисленного вполне достаточно, чтобы убедиться в распространенности данного сюжета.

При рассмотрении религиозных тем в искусстве русских художников XIX в. акцентируются, как правило, нравственно-гуманистические стороны их содержания в контексте собственно религиозной проблематики.

В изобразительном искусстве второй половины XIX века остановимся на творчестве нескольких художников. Это Николай Николаевич Ге (1831-1894), Иван Николаевич Крамской (1837-1887), Василий Дмитриевич Polenov (1844-1927) и Илья Ефимович Репин (1844-1930). Хотя все они связали свой жизненный путь с передвижниками в разное время, их сближает

одна общая черта: духовные искания и обращение в своем творчестве к библейским сюжетам, в особенности к личности Иисуса Христа.

Исследователями творчества этих великих русских художников особенно выделяются произведения, схожие по своему основному замыслу. Речь идет о попытке осмысления личности Иисуса Христа через прямое обращение к тексту Евангелия. Это мы видим в картине Крамского «Христос в пустыне», в знаковом произведении Василия Polenova «Христос и грешница», в центральной картине из страстного цикла Николая Ге «Голгофа» и академической работы Ильи Репина «Воскрешение дочери Иаира».

Евангелие на протяжении столетий оставалось основным и привлекательным источником для сюжетов многих художников во всем мире.

Раздел 1. Образ Иисуса Христа в иконографии

Как известно из Библии, Ветхий Завет строго запрещал всякое изображение Бога (Исход 20: 4-5). [9]. Тем не менее, в ветхозаветные времена евреи знали материальные святыни и священные изображения: Ковчег Завета украшали изображения двух ангелов — сделанных из золота Херувимов. В Библии есть описание первого храма посвященного Единому Богу — скинии: все материалы, из которых он и ковчег должны быть сделаны, их цвет, все детали в мельчайших подробностях оговорены Господом на горе Синай (Исход 25:10-21). [Там же].

Вочеловечение Сына Божьего Иисуса Христа сделало возможным изображение Бога. В Новом Завете в Евангелии от Иоанна сам Иисус Христос говорит своим ученикам, что все кто его видят, видят и Небесного Бога Отца: «Видевший Меня видел Отца; как же ты говоришь, покажи нам Отца?» (Иоанн.14:9). Слово «икона» в одном из мест Священной для христиан книги прямо относится к Иисусу Христу: в послании к христианам города Колоссы апостол Павел называет Иисуса Христа «образ (икона) Бога невидимого, рожденный прежде всякой твари» (Колоссянам. 1:15).

Следует сказать, что раннехристианское искусство (I-IV вв.) наряду с прямыми изображениями Иисуса Христа очень часто использовало язык символов. По словам Леонида Александровича Успенского, этот символизм и символические изображения объяснялись «необходимостью выразить средствами искусства истины, которые не подлежат прямому изображению» [45. С.36]. С другой стороны, это было необходимо, чтобы во время гонений от язычников в первые века христианства скрывать от них истины веры.

Среди священных изображений первых веков, находящихся в римских катакомбах, можно найти следующие символы, означающие или Иисуса Христа, или саму идею спасения, совершенного Христом: Агнец (жертвенный ягненок), якорь (образ надежды), птица феникс (умирающая и воскресающая птица), виноградная лоза (см. Евангелие от Иоанна 15:5 — там Иисус Христос называет себя лозою), символическое изображение рыбы (на др. греч. яз.: ИХФИС — буквы этого слова составляют начальные слова фразы: Иисус Христос, Божий Сын, Спаситель) [1. С.81].

Изображения Иисуса Христа в традиции Православной Церкви носят названия священных изображений или икон. Слово «икона» пришло к нам из греческого языка. В переводе греческое «эйкон» означает «образ», «портрет» [Успенский: 7]. С точки зрения Православной Церкви, икона — это «один из богословских языков, посредством которого Церковь несет Благою весть в мир, свидетельствует об истине, являет Христа и Его Церковь торжествующую — преображенное, обоженное человечество» [20. С.11]. Иконы никогда не рассматривались как обычные картины, они были святынями, их почитали, от них ожидали сверхъестественной помощи и чудес.

Икона пишется по особым правилам, которые являются обязательными для иконописца. Совокупность определенных правил и приемов иконописи, по которым строится изображение на иконной доске, «называется иконописным канон». В переводе с греческого языка слово «канон»

означает «правило» [1. С.28]. Свое выражение канон в иконописании нашел в так называемых иконописных подлинниках. «Иконописный подлинник — это свод конкретных правил и рекомендаций, научающий, как надо писать икону, причем главное внимание в нем уделено не теории, а практике» [1. С.29]. Именно поэтому в древней иконографии Иисуса Христа существовали определенные, так называемые канонические типы изображений.

В этом, наверное, одно из главных отличий иконы от живописного изображения. Икона — это всегда плод не только технического, но и духовного творчества иконописца, это откровение Божье, высказанное языком линий и красок. Мировоззрение иконописца это мировоззрение Церкви, поэтому в иконе нет ничего привнесенного извне, личного, эмоции в иконе не должны иметь места. По словам русского религиозного философа и богослова священника Павла Флоренского, «в канонических формах дышится легко: они отучают от случайного, мешающего в деле, движения» [47. С.461]. «В картине же ярко выражается индивидуальность автора, своеобразная живописная манера, специфические приемы композиции, характерное цветовое решение. ... Картина должна быть эмоциональна, т.к. искусство — это форма познания и отражения окружающего мира через чувства. Картина принадлежит миру душевному» [1. С.36]. По словам известного художника-иконописца Иулиании (Соколовой), икона, прежде всего «не есть некое самостоятельное искусство», «иконопись есть преимущественно искусство традиции» [22. С.41, 45]. Поэтому язык иконы использует определенные художественные приемы для выражения духовного опыта Церкви, который во все времена остается одним и тем же.

Духовный мир иконы изображает мир в иной перспективе, который не похож на наш земной. Это достигается через использование особых приемов, символики цвета, своеобразное распределение теней, линий разделки и т.п. [48. С.249-251]. Образ на иконе сводится к минимуму деталей материального мира, он несет на себе свет будущего преображения в Царстве Божьем. Один из таких приемов получил название «обратной перспективы». Если смотреть на икону с внешней стороны, то она представляет собой плоское изображение. В реалистической живописи мы наблюдаем правильную линейную перспективу, в иконе же изображение не удаляется от наблюдателя, а наоборот, как будто движется ему навстречу. В этом заключается суть обратной перспективы: «В иконе все линии сходятся к человеку, и он оказывается перед неведомой светлой бесконечностью» [5. С.27]. Обоснование такого на первый взгляд неправильного построения изображения основывается на богословских положениях, на вероучении Православной Церкви. Один из древних византийских авторов — святой Феодор Студит (759-826), писавший в защиту почитания икон, так объясняет иконописный образ Иисуса Христа. По его словам, «Христос не изображается «в подобии человека тленного, который проклят, но в подобии человека нетленного ... ибо Христос — не просто человек, но Бог, ставший человеком» [24. С.14].

История возникновения первых иконографических образов Иисуса Христа очень интересная. Считается, что первое изображение Иисуса Христа появилось еще при Его земной жизни. Древнее христианское предание говорит нам о том, что по просьбе тяжелого больного правителя города Эдесса в Малой Азии, князя Авгаря сам Иисус Христос чудесным образом отобразил свой Лик на чистом белом полотенце. Так возник первый иконографический образ, который получил название «Нерукотворный Образ Христа», или «Спас Нерукотворный» [24. С.6.]. Этот тип икон изображает нам только Лик или Лицо Иисуса Христа. Именно к такому типу икон относится «Спас Нерукотворный» новгородской школы XII века (Государственная Третьяковская галерея) [41. С.68].

Исторически иконография основных образов сложилась к IX веку и с тех пор иконы с этого времени принципиально не менялись [20. С. 17]. Иконографическое изображение Иисуса Христа, утвердившееся в византийском искусстве, распространилось по всему миру. На всех иконах Христа изображают «как человека средних лет, с длинными до плеч темно-русые волосы, с небольшой (иногда раздвоенной) бородой, с правильными чертами лица так называемого греко-семитского типа, с крупными карими (или голубыми) глазами». [Там же]. Другой отличительной чертой всех изображений Спасителя (или Спаса — в русской традиции) является так называемый крестчатый нимб: нимб с вписанным в него крестом — знаком крестной жертвы Спасителя. На сторонах креста пишутся греческие буквы ωN («Сущий» — Тот, Который есть) — это имя Божье, которое было открыто еще в Ветхом Завете пророку Моисею (Исход. 3:14). Также на иконах Спасителя есть характерное надписание — буквы (под титлами) IC XC — сокращенное написание имени Иисус Христос [1. С.102].

Наряду с Нерукотворным образом, наибольшее распространение в православном искусстве получил другой тип изображения Христа Пантократор (Вседержитель), в русской традиции он получил название Спас-Вседержитель. На такого типа иконах в основном Иисус Христос изображается по пояс (так называемое поясное изображение), часто встречаются изображения и в полный рост. Иногда встречаются изображения такого типа погрудные — Христос изображается по грудь. К погрудным иконам такого типа относятся: «Спас Златые власы» (Икона из Успенского собора Московского Кремля, нач. XIII в.), «Спас Ярое око» (Икона из Успенского собора Московского Кремля, вторая четверть — сер. XIV в.), «Спас Вседержитель» (Икона преподобного Андрея Рублева, нач. XV в.) [41. С.65-67]. Характерной особенностью такого иконографического типа «является изображение благословляющей руки Господа и раскрытой или закрытой книги (Евангелия — авт.)» [1. С.105]. На иконах Иисус Христос облачен в характерные для периода его земной жизни одежды: хитон и гиматий. Хитон — это одежда в виде рубахи, обычно имеет оттенки красного цвета. Гиматий — это верхняя одежда в виде плаща, изображается в виде прямоугольного куска ткани синего цвета. [1. С. 105-106]. (

Как бы продолжением иконографического типа Пантократора является тип икон «Господь на престоле». Как и в иконах Христа Вседержителя здесь есть изображение благословляющей руки и книги, однако «фигура Господа всегда изображается восседающей на престоле (царский трон — авт.) в полный рост» [1. С. 112]. Престол в иконографии Иисуса Христа есть не просто символ царской власти, но и символ власти над всей вселенной, над всем видимым и невидимым (духовным) миром. Фигура Спасителя может быть одиночной, а может изображаться «с предстоящими» — с ангелами или святыми [Там же].

Среди вариантов этого типа различают изображения получившие название «Великий Архиерей». На таких иконах Иисус Христос изображается в архиерейском облачении (богослужебные одежды высшего православного духовенства), что являет Христа как Главу Церкви [1. С.115].

Другой вариант этого иконографического изображения получил название «Царь царем». На таких иконах Иисус Христос изображен в царских одеждах. Это отсылает нас к новозаветному тексту из книги Апокалипсис или Откровение Иоанна Богослова, где к Христу иконы, относятся следующие слова: «На одежде и на бедре Его написано имя: "Царь царей и Господь господствующих"» (Откровение.19:16).

Если же на иконах типа «Царь царем» среди предстоящих изображается Пресвятая Богородица и Дева Мария одетая в царские одежды и святой Иоанн Креститель, то такие иконы называются «Предста Царица» [1. С. 119-121]. Именно такое изображение присутствует на иконе второй половины XV века «Царь царем» («Предста царица»).

Другой модификацией типа Пантократора является следующий иконографический тип, получивший название «Спас в силах». Этот тип икон является дальнейшим развитием изображения «Господь на престоле». Этот тип икон представляет нам «образ Второго пришествия Христа во славе (ее символизирует синий круг) и явление Царства Божия, о котором проповедуется во все концы земли, что показывают символы евангелистов, расположенные в углах красного квадрата (символ земли)» [20. С.18].

Символы евангелистов — это изображения упоминаемых в Апокалипсисе животных (Откровение 4:7). Ангел — это символ евангелиста Матфея, лев — Марка, телец — Луки, а орел — Иоанна Богослова. Также на иконе изображаются ангелы в виде загадочных крылатых существ [1. С. 122-123]. Примером такой иконы является «Спас в силах» из Твери (пер. пол. XVв. Третьяковская галерея).

Последний тип иконографического изображения Иисуса Христа получил название «Спас Эммануил». Слово Эммануил в переводе с древнееврейского языка означает «С нами Бог». Это имя впервые появляется в ветхозаветном пророчестве Исайи о рождении Спасителя мира от Девы: «Итак Сам Господь даст вам знамение: се, Дева во чреве примет и родит Сына, и нарекут имя Ему: Еммануил». (Исайя.7:14).

На иконах этого типа изображается Иисус Христос в младенческом или отроческом возрасте отдельно или с предстоящими. Как и на всех иконах

Христа в иконографии этого образа присутствует крестчатый нимб, сокращенное написание имени — ІС ХС и традиционные для всех остальных типов изображений Спасителя одежды. Такое изображение Иисуса Христа восходит к словам Евангелия, где говорится о посещении Святым семейством Иерусалимского храма: «И когда Он был двенадцати лет, пришли они также по обычаю в Иерусалим на праздник» (Лука. 2:42) [1. С.126-127.].

Самое древние из сохранившихся изображений Иисуса Христа такого типа — это мозаика VI века в Равенне, а самая ранняя древнерусская икона «Спас Эммануил» относится к XI веку. Однако этот тип иконографического изображения является малораспространенным. Определенное влияние этот тип икон оказал на светскую живопись, например, картина Василия Дмитриевича Поленова (1844 - 1927) «Среди учителей» (1896 г.) также обращается к этому Евангельскому сюжету, который лежит в основе иконографии «Спаса Эммануила» [8].

В связи с иконографией Иисуса Христа необходимо упомянуть еще об одном изображении, тесно связанном с типом «Спас Эммануил». Речь идет о попытке выразить идею о триединстве Бога в византийской и древнерусской иконографии. Это новый иконографический тип, который получил название «Отечество». Впервые он появляется в Византии в XI веке, как на Западе, так и на Востоке как попытка изображения новозаветной Троицы [11. С.202]. На иконах такого типа изображается трехфигурная композиция из Бога Отца (Бог Саваоф), в виде сидящего на царском престоле старца в белых одеждах («Ветхий Днями» — образ взят из книги пророка Даниила 7:9), Бога Сына — в виде сидящего на коленях у старца Еммануила, Дух Святой представлен в виде белого голубя. Это достаточно редкий иконографический тип, он впервые появляется в новгородской иконографии XII века, вторично с XVI века. Следует сказать, что подобное изображение Святой Троицы считается в Православной Церкви неканоническим, т.к. оно было признано недопустимым на Большом Московском соборе 1667 года [46. С.156]. Интересный пример возвращения к этому образу у русских художников XIX века мы видим в творчестве художника Виктора Михайловича Васнецова (1848—1926). В экспозиции Государственного Русского Музея (Санкт-Петербург) имеется выполненный В.М. Васнецовым на холсте оригинал «Отечество» для мозаики православного собора в Варшаве (1907 г.).

С XVI века в русской иконографии происходят существенные изменения. В русских иконах появляется стремление к повествовательности в ущерб глубинному смыслу. В XVII веке иконописцы уже активно перенимают западноевропейские традиции, например, используют светотень, что «в корне изменило отношение не только к свету, но в целом к образу» [20. С.25]. «Живоподобные», как тогда говорили, или реалистические иконы изображали не столько преображенную телесную природу, сколько телесную красоту человека. Это повлекло за собой постепенное превращение иконы в религиозную картину [Там же].

Однако не только влияние шло на иконы, было и обратное влияние иконы на светскую живопись. Известно, что иконографические изображения оказали влияние на портретную живопись XVII века, эти портретные изображения выполненные отечественными и иностранными художниками «вошли в историю русского искусства под условным наименованием «парсуны» (искаженное «персона»)» [2. С.175].

Русское изобразительное искусство берет свои истоки в православной иконографии именно этим мы можем объяснить особый интерес отечественных художников XVIII— XIX веков к евангельскому сюжету. По словам отечественного философа и искусствоведа священника Павла Флоренского, «Русская иконопись XIV — XV веков есть достигнутое совершенство изобразительности, равного которому или даже подобного не знает история всемирного искусства» [47. С. 460]. Поэтому для понимания религиозного сюжета в светской живописи необходимо обращаться к нашему древнему наследию.

Таким образом, русская иконография Иисуса Христа говорит нам о центральном месте образа Спасителя в древнерусской живописи. Иконография Иисуса Христа передает нам в первую очередь образ Его как Сына Божьего, в Его Божественной славе и могуществе. Человеческая природа Христа – Спасителя в иконографии открывает нам Его внутреннюю, духовную природу как Воплощенного Сына Божьего. Также мы можем увидеть, что древнерусская иконография Иисуса Христа заложила историко-культурные основы светской живописи в русском искусстве последующих веков.

Контрольные вопросы и задания:

1. Дайте определение понятию «икона».
2. Каким средствами русские иконописцы передавали внутреннюю духовную природу Христа как воплощенного Сына Божьего?
3. Какие символы изображали Иисуса Христа на ранних этапах развития христианства?
4. Какие основные изводы образа Христа существуют в русской иконописи?

Раздел 2. Евангельский сюжет в русском искусстве XVIII — XIX вв.

В изобразительном искусстве Средних веков несомненно преобладали религиозные образы на библейские темы, которые «оставались основными сюжетами живописи и в эпоху Возрождения, и в период барокко» [23. С.81]. Несомненно, что большой интерес у западноевропейских художников этого периода вызывала личность Иисуса Христа, о чем свидетельствует большое количество картин на Евангельскую тему [7. С.255-265].

Важную роль в развитии художественного искусства в России играло то, что «практически до начала XVIII века, кроме народного и церковного, в ней не существовало никакого другого искусства» [37]. Только лишь с реформами Петра I в Россию пришла живопись масляными красками на холсте.

В первой половине XVIII века важное значение в становлении отечественного изобразительного искусства сыграли иностранные мастера. В это время привлечение иностранных художников было распространено в европейской практике. Иностранцы, как правило, заключали контракты с обязательством брать себе в помощники русских учеников. В России в этот период была повышенная потребность в привлечении творческого потенциала со стороны, что способствовало ускорению темпов «освоения художественного языка искусства нового времени» [15. С.30].

Огромную роль в становлении светской живописи сыграло открытие в Петербурге в 1757 г. Академии художеств. Открытие академии обсуждалось еще при Петре I, однако осуществить задуманное удалось И.И. Шувалову (1727-1797) — выдающемуся деятелю русского просвещения, первому «куратору» Московского университета. «Академия художеств в течение многих десятилетий являлась единственным в стране высшим художественным учебным заведением и сумела подготовить сильные художественные кадры, в том числе тех крупнейших мастеров, творческое наследие которых является гордостью нашей культуры» [21. С.210.]. По образцу западноевропейских художественных школ господствующим в иерархии жанров в Академии был признан жанр исторический. Следует отметить, что события из Ветхого и Нового Заветов, наряду с сюжетами из античной мифологии, входили в разряд самых распространенных и почитаемых в стенах этого учебного заведения.

В XVIII веке под влиянием западноевропейского искусства преобладание религиозного сюжета в русской живописи постепенно уменьшается. Живопись делается светской, начинает обслуживать в первую очередь человеческие интересы, что является, по мнению некоторых исследователей, признаком падения искусства из-за слепого копирования и подражания «заимствованных извне форм» [16. С.118]. Аналогичное мнение мы встречаем и у известного специалиста в области православной иконы Л.А. Успенского, который пишет, что к XVIII веку происходит постепенный духовный спад русского искусства, из-за чего происходит господство в этом веке нового искусства, формировавшегося под воздействием западной культуры

В этот период на церковное искусство налагаются узкие административные рамки, государство берет под свой контроль живописное направление и основной задачей художественных изображений признается государственная польза и религиозно-нравственное воспитание граждан [45. С.356, 359.]. Даже иконописные подлинники XVIII века дают нам религиозную живопись в смеси западной (католической) и православной иконографии [45. С.359.]. Таким образом, евангельский сюжет и иконографический образ Иисуса Христа в этот период претерпели существенные изменения.

В XVIII веке происходит окончательное закрепление самого понятия искусства за новым живописным направлением, и икона из него исключается. Традиционное церковное искусство заменяется светской живописью на религиозные темы, искусство становится автономным, независимым от Церкви и приходит в полную зависимость от художника. Религиозный сюжет становится одним из «жанров» наряду с другими [45. С.364].

По мнению Леонида Александровича Успенского, лишь к концу этого века появляются тенденции не просто копировать западноевропейские образцы, а создавать теоретические основы русского национального искусства [45. С. 370].

Как считает Е.Н. Петрова, заместитель директора Русского музея по научной работе, «библейская тема оказалась достаточно сложной для художников XVIII — начала XIX столетия» [37]. От нового поколения мастеров требовалась и новая трактовка, т.к. дух религиозного искусства должен был подчиниться академическим нормам исторического жанра. Однако художники того времени были еще слишком близки к иконописной традиции. «Пытаясь отойти от нее, и не владея в то время в достаточной мере знаниями библейской истории и археологии, навыками академической разработки темы, живописцы нередко ориентировались на западных мастеров. В картинах художников XVIII века заметна скованность в изображении ситуаций и атмосферы, в которой они происходят (Антон Лосенко «Чудесный улов рыбы», 1762; Григорий Козлов «Отречение апостола Петра», 1762)» [Там же].

Среди живописцев этого времени, которые обращались к Евангельскому сюжету, следует упомянуть знаменитого портретиста XVIII века Алексея Петровича Антропова (1716-1795). В начале своей деятельности этот яркий художник много работал над украшением и росписями многих храмов и соборов [15. С. 38]. Известно, что в 1752 г. Антропов принимал участие в росписи Андреевского собора в Киеве. На сегодняшний день установлено, что помимо росписей кафедры, купола и образов Девы Марии и архангела Гавриила из царских врат храма, Антропов написал икону «Успение Богоматери» и запрестольную алтарную картину «Тайная вечеря». «Именно картину, так как его образы апостолов — «земные», почти простонародные, даже решение композиции напоминает

схему парадного портрета — ниспадающие драпировки с кистями и колонна в глубине» [40].

На отечественных художников того времени оказывала влияние социально – общественная жизнь и эстетические вкусы своего времени. Некоторые из них хорошо знали католическое искусство средневековья, Ренессанса и барокко благодаря своим поездкам в Италию, однако, вернувшись на родину, они волей – неволей вносили в православные традиции ноты, свойственные западноевропейской культуре.

«Так, один из самых религиозно настроенных художников первой половины XIX века Алексей Егоров в своей картине «Истязание Спасителя» (1814), несомненно, далеко отошел от иконных традиций. Прежде всего, он выбрал сюжет, редко встречающийся в православной иконографии. Представляя сцену из Евангелия, художник ориентировался на светские академические образцы итальянского искусства XVII века (Аннибале Караччи и другие)» [37]. Следует сказать, что среди художников конца XVIII, начала XIX века Алексей Егорович Егоров (1776-1851) был самым талантливым и самым плодотворным именно в изображении евангельских сюжетов. Будучи человеком глубоко религиозным по своей натуре перед написанием картины на религиозную тему Егоров готовил себя к работе постом и молитвой. Произведения Егорова украшали не только светские залы, но и многие храмы Петербурга: Академическую, Казанский собор, Таврическую церковь, Конюшенную, Сенатскую, Вознесенскую и др. [14. С.714].

По воспоминаниям современников, художник переживал евангельские ситуации даже в своих снах. Однако в большинстве живописных произведений Егорова, как и его современников — художников Василия Шебуева и Андрея Иванова, достаточно отстраненно отражаются евангельские сюжеты. Лишь некоторые из дошедших до нас картин Егорова написаны эмоционально («Голгофа», 1810), под влиянием романтических увлечений. Все это объясняется следствием академического образования, когда выучка берет верх над возможностью эстетически адекватно передавать религиозное чувство.

В то время существовала жесткая регламентация изображений на религиозную тему, когда речь шла о росписи храмов. «Эскизы и этюды в живописном исполнении подвергались предварительному рецензированию со стороны Академии художеств, а иногда, если это касалось императорских заказов, — чиновниками императорского двора и Священного Синода. Окончательный живописный вариант принимался целой комиссией. Замечания, подобные: «правую руку поднять выше» не были редкостью в то время. Отсутствие творческой свободы в работе над композициями для церквей, которыми обязаны были заниматься почти все художники первой половины XIX века, являлось причиной многих конфликтов» [37].

Единственной отдушиной для художников первой половины XIX века являлся рисунок. В рисунке на евангельскую тему художники могли компенсировать свои личные переживания и отразить ту эмоциональную

энергию, которую они не могли вложить в картины. В эскизах и набросках на религиозную тему не было необходимости изображать какие-то подробности и детали события. В них фиксировалось главное — само действие (Распятие, Положение Иисуса Христа во гроб и др. сюжеты).

Прекрасные мастера рисунка, каким и был Алексей Егоров, исполняли множество набросков, чтобы добиться точности ракурсов, взаимодействия фигур, пропорционального соотношения изображения размером с листа бумаги. Как отмечает Е.Н. Петрова, «подобных набросков только в творческом наследии Егорова — сотни. Они сделаны в разных техниках (так называемым итальянским черным бархатного тона карандашом; пером и бистром, сепией, графитным карандашом) на протяжении пяти десятилетий XIX века и выражают индивидуальный стиль художника, в живописи скрытый под академической маской, и его изменения с течением времени» [Там же].

В целом искусство XVIII века во всей своей многогранности соответствовало исторической ситуации того времени, но несмотря на это являлось реальной духовной силой, содействующей преобразованию общества. В этот период, несмотря на преобладание светскости в религиозной живописи, влияние православной культуры было велико. По словам О.С. Евангуловой, «Немалую роль в формировании этических основ русского искусства XVIII века сыграло наследие культуры Древней Руси с присущим ей пониманием духовного назначения искусства, привычкой к символическому мышлению и обязательно позитивным отношением к изображаемому» [2. С. 256].

Среди произведений на евангельскую тему русских художников первой половины XIX века следует отметить картину Владимира Боровиковского «Христос во гробе» (между 1810 и 1825).

«Блистательный колорист, тончайший рисовальщик, Боровиковский создал немало истинно сверкающих бриллиантовых полотен для церквей и соборов. Однако его произведения на евангельские темы выделяются на фоне первой половины XIX века не только техникой и живописным талантом. В его станковых картинах есть та свобода обращения с сюжетами, мистический трепет, эмоциональный подъем, открытость чувства, которые позволяют признать его одним из немногих истинно религиозных художников начала XIX века. Отчасти это связано с тем, что Боровиковский был масоном. Свойственное этому движению одухотворенное восприятие Евангелия, критическое отношение к официальной теологии и церковным догматам выразились, в частности, у Боровиковского в нетрадиционных изображениях Христа. Его «Христос во гробе» (между 1810 и 1825) – неожиданный для русской иконографии образ по человечности и лиризму» [37].

К тому же, не смотря на популярность евангельских тем, станковых картин на эти сюжеты в первой половине XIX века было сравнительно немного.

Постепенно с 1820-х годов ситуация в русской религиозной живописи начинает меняться. Появляется общее стремление к исторической

достоверности, о которой говорили еще в 1800-е годы и которая все глубже внедряется в сознание художников. При написании картин на евангельские сюжеты живописцы начинают изучать сочинения, посвященные Иисусу Христу. С конца 1810-х годов русские художники начинают посещать Святую Землю и Ближний Восток.

Пребывание художников на Святой Земле имело большое значение не только для самих живописцев, но и для становления и развития исторического направления в религиозных сюжетах. О путешествиях на Ближний Восток писали газеты и журналы. Наброски, зарисовки художников и их произведения, посвященные Святой Земле, многое меняли в художественном мировосприятии поколения 1820 – 1840-х годов. Такие места как Иерусалим, Гефсиманский сад, Елеонская гора и другие, обретали конкретные очертания, из отвлеченных понятий они превращались в образы. «События, происходившие почти две тысячи лет тому назад, становились осязаемыми, ближе, хотя в них оставалось много таинственного» [37].

Плоды этого не заставили себя долго ждать — с конца 1830-х годов у художников появляется интерес к темам из Евангелия. Вначале это выражалось в попытках по росписи новопостроенных храмов. Так в 1840-е годы для росписей в Исаакиевском соборе, одном из центральных в столичном Петербурге, были приглашены, среди других художников, Карл Брюллов (1799-1852) и Федор Бруни (1799-1875), самые известные и высоко ценимые в то время исторические живописцы. Их реалистичная и светская манера натуралистичного изображения событий и персонажей Евангельской истории явила два мира, две важные линии в русском религиозном искусстве середины XIX века. «Суровость и лаконизм Бруни были ближе протестантскому мировосприятию. Брюллов яркой цветовой гаммой, динамичной многофигурностью композиций – радостному католицизму» [Там же].

В этот период обращается к евангельскому сюжету Александр Андреевич Иванов (1806-1858). Он первым поднимает тему Иисуса Христа в реалистическом историческом контексте. В Италии появляется его картина «Явление Христа Марине Магдалине» (1833 – 1835), в этот период он начинает работу над своей знаменитой картиной «Явление Христа народу». Сам художник обращается к евангельской теме в русле общих религиозных исканий русской интеллигенции того времени. Благодаря творчеству Н.В. Гоголя, который в своих размышлениях вслед за А.С. Пушкиным утверждал религиозное назначение искусства, у интеллигенции появляется интерес к Православию, к жизни Церкви [16. С.126-127].

Александр Иванов был не только идейным последователем Гоголя, но и близким его знакомым [16. С. 127]. По словам философа Василия Розанова, художник жил в Гоголевское время, «в эти годы формирования общих религиозных концепций; и отдался теме чрезвычайно общего значения, полу-исторической, полу-философской» [39. С.149.].

Следует упомянуть, что сама картина задумывалась, вынашивалась и писалась Ивановым около двадцати лет (1837-1857), при этом сам автор так и

не сумел до своей смерти окончательно завершить над ней работу. Тем не менее, как пишет П.П. Гнедич, «значение этого полотна для русского искусства огромно» [14. С.735.].

Созданию грандиозного полотна площадью 40 квадратных метров предшествовала огромная подготовительная работа. «Художник исполнил более шестисот этюдов и эскизов, включая рисунки. Эти этюды явились замечательной школой реализма и для последующего поколения художников» [17]. Основная тема этих работ художника — чудеса Иисуса Христа. Уникальны эскизы Иванова, выполненные в технике акварели, они стали знаковым явлением для истории русского искусства. Художник воссоздает богатый мир библейской жизни во всем ее многообразии. «Он как бы ведет зрителя вслед за Иисусом, постепенно завоевывающим доверие людей, живущих в языческих традициях» [37].

Критика и общественность очень положительно встретили появление картины на тему Евангельской истории. По словам Владимира Кожевникова, «в творении Иванова дан изумительно совершенный образец исторической религиозной картины, потому что в ней, как нам кажется, не только поставлены, но и в значительной степени разрешены многосторонние требования, которым должна удовлетворять религиозная живопись» [26. С.159].

Колоссальное произведение «Явление Христа народу» (1858) стало вдохновляющим примером для последующих поколений русской реалистической живописи на Евангельскую тему.

В 1860-е годы в русском изобразительном искусстве благодаря передвижникам окончательно утвердился реализм. В это время заново открывают Евангельскую тему и в ней Личность Иисуса Христа передвижники И.Н. Крамской и Н.Н. Ге. По их следам пошли в своем творчестве на библейские темы В.Поленов, В. Васнецов, И. Репин, которые создали собственные евангельские циклы. Именно под впечатлением от картины Крамского «Христос в пустыне» пишет свою знаменитую картину «На Генисаретском озере» Василий Поленов (1888) [36. С.14].

К образу Иисуса Христа в это время обращались такие разные живописцы как Г. Семирадский, В. Верещагин и В. Суриков. Соотнесение себя и своей роли в обществе с Мессией становится достаточно популярной темой в среде русской интеллигенции во второй половине XIX века. Нравственные искания образованной части общества обращались к Личности и жизни Христа для ответа на животрепещущие вопросы общественной жизни. «Новое столетие принесло другие проблемы и изменило ход истории искусства. В России рубежа XIX-XX веков произошел поворот к проблеме национального самосознания. Огромную популярность приобретает в это время мессианская тема. Наиболее ярко эти тенденции воплотились в искусстве М.Нестерова и В.Васнецова» [18].

Среди тем из Евангелия у художников этого периода можно назвать сюжет Гефсиманского моления Иисуса Христа накануне Его заключения под стражу и распятия. Тема Гефсиманского моления в русском искусстве второй

половины XIX века встречается достаточно часто. Самыми большими по размерам среди завершенных композиций стали картины «В Гефсиманском саду» В. Г. Перова (1878) и Н. Н. Ге (первый вариант — 1869, второй вариант — 1871). К этой же теме относится произведение В. Д. Поленова «Прискорбна душа моя». Натюрные этюды Гефсиманского сада выполняет во время своих путешествий на Восток художник Н. А. Ярошенко. В самом начале XX века — в 1901г. пишет «Гефсиманскую ночь» А. И. Куинджи. Следует отметить и обращение к этому сюжету менее известных художников, например, Я. П. Турлыгина («Христос в Гефсиманском саду», 1893) и В. А. Котарбинского («Моление о чаше», 1890-е) [См.: 34. С. 90–96].

Были и менее распространенные темы, например, сюжет искушений Иисуса Христа в пустыни. Эта Евангельская история как раз и послужила основой для знаменитой картины И.Н. Крамского «Христос в пустыне» (1872). При этом данный сюжет отважились брать, лишь немногие мастера мировой живописи. Среди этих художников следует упомянуть Дуччо, Боттичелли, Рубенса и Блейка [36. С.14].

Сюжеты на евангельскую тему отражали повествовательные тенденции русского искусства 1860—1880-х гг., его известную литературность, склонности к историческому восприятию сюжета. Обращение к религиозной тематике, способствовало преодолению некоторых ограниченных сторон творчества художников, порой — излишнего натурализма и морализаторства.

Расцвет русского живописного искусства, который начинается в XIX веке, объясняется обращением творческой интеллигенции к национальным и самобытным истокам нашей культуры. Особенно это отражается в светской живописи на религиозные темы. Известен факт, что именно в XIX веке возникает интерес к русской иконе, что потом приводит уже во второй половине этого столетия к большому числу исследований на эту тему и феномену нового открытия русской иконы в начале XX века [45. С.174]. В XIX веке происходит не просто соединение идеализма с реализмом при изображении религиозного сюжета, но и попытка одухотворения художественных произведений через новое осмысление русской православной иконы.

В качестве иллюстрации можно привести слова художника Виктора Михайловича Васнецова (1848-1926) о русской иконе: «Мы должны гордиться нашей древней иконой, нашей древней живописью: тут никого нет выше нас ... Внутренний мир живописи того времени был гораздо более богатым в духовном смысле, чем дух нашего времени, или лично мой, или Нестерова, и нам далеко до их техники, до их живописного эффекта. Моя живопись — это только слабое отражение, притом выхолощенное, очень богатого мира древней русской иконы...» [45. С. 380].

Тем не менее, русские художники XIX века старались раскрыть, прежде всего, человеческую природу Иисуса Христа, которая понималась ими нецерковно, через индивидуальное осмысление Евангельского текста. Человечество Сына Божьего они пытались показать через душевные борения, переживания, муки нравственного выбора, физические страдания. Такая

трактовка евангельского образа Христа позволила глубоко прочувствовать его в моменты сопереживания и страдания вместе с Ним.

По словам Е.Н. Петровой, эпоха позитивистского, рационального отношения к вере и жизни породила не только многочисленные, но, пожалуй, и качественно лучшие творения в русском искусстве, посвященные Иисусу Христу. «Образ Богочеловека привлекал художников неисчерпаемостью находимых в нем духовных и жизненных смыслов» [37].

Таким образом, можно проследить постепенное развитие образа Иисуса Христа в отечественной живописи от иконографических образцов до картин художников XIX века. Если основной проблемой для художников XVIII — первой половины XIX века при изображении Евангельского образа Иисуса Христа было отсутствие творческой свободы, то во второй половине XIX века эти проблемы снимаются. Наступает расцвет русского изобразительного искусства, оно становится подлинно великим искусством. В живописи происходит не просто соединение идеализма с реализмом при изображении религиозного сюжета, но и попытка одухотворения художественных произведений.

Сам образ Иисуса Христа трактуется художниками с точки зрения исторического реализма, в нем пытаются найти разрешение социальных и духовных проблем общества. В XIX веке характерно изображение и восприятие Христа Спасителя в первую очередь с точки зрения его человеческой природы, раскрывается ее внешняя сторона, сам образ приспособляется к пониманию его в свете актуальных проблем и исканий образованной части общества.

Образ Иисуса Христа в русской живописи прошел сложный и интересный путь формирования от иконографических образцов Древней Руси до первых картин светских живописцев XVIII века, формировавшихся под воздействием западной, в основном католической культуры, а от них к подлинному расцвету и завершению в картинах русских художников XIX века.

Контрольные вопросы и задания:

1. Почему образ Христа стал интересен для русских художников XVIII века?

2. Назовите работы художников XVIII века, которые вызывают особый интерес? Обоснуйте свою позицию.

3. Какие темы из евангелия, связанные с образом Христа, вызвали особый интерес у художников?

4. Почему картина А. Иванова «Явление Христа народу» вызывала необычный интерес в среде русской интеллигенции того времени?

Раздел 3. Основные черты биографии И.Н. Крамского и место картины «Христос в пустыне» в его творчестве

Для того чтобы обратиться непосредственно к рассмотрению произведений этих двух выдающихся представителей русского изобразительного искусства XIX века, необходимо рассмотреть основные черты творческой биографии И.Н. Крамского и Н.Н. Ге.

Художник-мыслитель, выдающийся организатор художественной жизни, критик, педагог И. Н. Крамской (1837-1887) родился в Острогжске Воронежской губернии, в семье писаря. В юности он скитался по России, работал ретушером у фотографа. В 1857-1863 годах Крамской учился в Академии художеств в Петербурге, став уже в те годы лидером молодежи, искавшей новые пути в искусстве, более тесной связи живописи и насущных вопросов общественного бытия, «нужд своего народа».

В 1863 году произошел знаменитый «бунт 14-ти»: ряд лучших учеников Академии отказались от участия в дипломном конкурсе, по условию которого все они должны были писать картину на единый, далекий от духовных проблем современности мифологический сюжет. В 1865 году участники "бунта" основали в Петербурге Артель художников — кооперативную организацию в духе коммун, описанных Н. Г. Чернышевским в романе "Что делать?". А с начала 1870-х годов Крамской становится организационным и интеллектуальным лидером Товарищества передвижных художественных выставок [28].

Крамской определял лицо искусства 1870-х годов. Он являлся крупнейшим мастером психологического портрета, автором таких известнейших картин как «Христос в пустыне», «Неутешное горе», «Неизвестная». Считается, что он наряду с Василием Перовым вывели портретную живопись из глубоко кризиса. Следует отметить влияние на стиль портретной живописи Крамского английского искусства. Это проявлялось в ориентации на собственное национальное наследие, свободном и чутком отношении к миру природы, мирочувствованию автономной человеческой личности, и, что самое главное, сочетание свободы и нравственных принципов [29].

Кроме талантливости в изобразительном искусстве И.Н. Крамской являлся еще и глубоким мыслителем, теоретиком искусства, оригинальным и тонким художественным критиком и талантливым педагогом. Он участвовал в творческом становлении таких известных представителей русского изобразительного искусства как Васильев, Шишкин, Репин, Поленов. Художник вел обширную переписку со всеми выдающимися представителями русской интеллигенции. Его письма, изданные посмертно, производили большое впечатление на современников, ими зачитывался, например, А.П. Чехов.

Уже в начальный период творчества художника проявляется его стремление не просто к совершенствованию мастерства, но и к идейному наполнению своего творчества. По словам И.Н. Крамского, искусство должно являться выразителем стремления человеческого духа к совершенствованию и прогрессу. «Если мы хотим служить обществу, мы

должны знать и понимать его во всех его проявлениях, а для этого самим необходимо стремиться к совершенству. Знаний, знаний не хватает нам. Ведь художник — это критик общественных явлений. Какую бы картину он ни выставлял, в ней видны его симпатии, антипатии и, главное, та неуловимая идея, которая будет освещать его картину. Каждый мыслящий почувствует его мирозерцание...» [3. С.30].

Одна из центральных тем искусства Крамского – это тема неизбежного одиночества человека в мире и поиск путей выхода из него. Будучи в жизни человеком общительным и общественным, связанным с множеством людей, в творчестве он избегал многофигурных композиций. Развитие композиционных замыслов Крамского, как правило, шло по пути максимального сокращения количества фигур. В «Осмотре старого дома» (1874) у персонажа, осматривающего дом, поначалу предполагалась целая свита, в итоге остались две фигуры. Основные картины Крамского – «Христос в пустыне» (1872), «Неизвестная» (1883), «Неутешное горе» (1884) – представляют собой однофигурные композиции, где одна фигура несет нагрузку всего идейного содержания замысла. Несомненно, что христианский антропологизм, теория всеединства философа Владимира Соловьева, чей портрет Крамской написал в 1885 году, были близки художнику. Это отражалось в стремлении художника отразить внутренний мир личности человека, предстоящего перед Богом, перед другими людьми в своем одиночестве, но и указании выхода из той внутренней тоски через следование тому пути, который указал Иисус Христос [29].

Мир героя портрета мыслился в нерасторжимом единстве «мирского» и «сакрального», своей материальной природы и идеальной. Христианский неоплатонизм Владимира Соловьева, видевшего человека «существом двух миров», живой связью между миром и Богом, близок пониманию Крамским «внутренней темы» портретного жанра [Там же].

Религиозный мотив в творчестве Ивана Крамского прослеживается с самого начала его деятельности как художника. Достаточно вспомнить его участие в росписи Храма Христа Спасителя в Москве (в 1867 г.), когда он еще состоял в Артели художников. По просьбе своего учителя академика Маркова, Крамской по своим же картонам, которые он исполнил еще в годы своего ученичества в Академии, изобразил Господа Саваофа на плафоне храма [33. С.14, 16].

К библейской тематике, кроме «Христа в пустыне» несомненно, следует отнести и картину «Хохот» (1877-1882), которая является продолжением темы Христа в творчестве художника. Как свидетельствуют письма Крамского к Федору Васильеву, картина задумывалась еще в 1872 году, после окончания «Христа в пустыне» [30. Т. 2. С.112.].

Полотно «Иродиада» (1884-1886) завершает библейскую трилогию художника. Как и «Хохот», картина осталась неоконченной, однако само произведение художника получило высокую оценку современников.

Посвящая большую часть своих творческих сил портрету, Крамской тем не менее связывал понятие «творчества» с созданием картин, несущих в

себе общезначимый, общечеловеческий смысл. Две основные для искусства XIX века идеи – «идея личности» и «идея мессианства» – красной нитью проходят через все искусство художника. Еще в юности огромное влияние на него оказали личность и творчество Александра Иванова, его подвижнический путь в искусстве. Потрясенный картиной «Явление Христа народу», И.Н. Крамской определил для себя высшую задачу искусства: «Настоящему художнику предстоит громадный труд... поставить перед лицом людей зеркало, от которого бы сердце их забило тревогу» [Там же. С.72]. Надо сказать, что и самая знаменитая работа художника на евангельскую тему — «Христос в пустыне» задумывалась и воплощалась как непосредственно связанная с картиной Иванова.

Потому что событие, которое изобразил в своем монументальном произведении Александр Иванов — «Явление Христа народу» произошло, по Евангельскому повествованию, после сорокадневного поста в пустыне Сына Божьего (см.: Иоанна 1:29-36). По словам М. Дунаева, «Крамской изобразил то, что непосредственно предшествовало сюжету полотна А. Иванова» [16. С.141].

Картины двух мастеров были связаны и близки по мировоззренческим взглядам художников. В своем центральном произведении «Христос в пустыне» И. Крамской продолжает гуманистическую традицию Александра Иванова, — он трактует религиозный сюжет в морально-философском плане.

Следует сказать, что образ Христа интересовал Ивана Николаевича с тех самых пор, как его детище — Артель художников, основателем которой он являлся, начала распадаться. В этот период его сильно занимала важная мысль: должен ли художник подчиняться временным веяниям и интересам публики, испытывающей, как он успел осознать, сильное влияние атеизма? И что такое художник, не ищущий Бога? Верующих в среде творческой интеллигенции в то время уже почти не было. А в его душе боролись вера и безверие. В этой борьбе родился замысел картины «Христос в пустыне» [3. С. 30].

Поэтому картина «Христос в пустыне» занимает совершенно особое место в творческой биографии Ивана Крамского. Главная идея художника — это трагедия жизни тех высоких натур, которые добровольно отказались от всякого личного счастья, и самым лучшим, самым высшим, святым и чистым образом, который художник мог найти для выражения своей идеи, был Иисус Христос [19].

Художник искал образ Бога. «Вот уже пять лет неотступно Он стоял передо мной; я должен был написать Его», — признавался И.Н. Крамской [3. С.31]. По воспоминаниям ученика Крамского Ильи Ефимовича Репина, художник мог говорить о Личности Иисуса Христа целый вечер с большим воодушевлением [38. С.153-154].

Свое полотно «Христос в пустыне» И. Крамской обдумывает целое десятилетие. В начале 1860-х годов, еще будучи в Академии художеств, он делает первый набросок, в 1867 году появляется первый вариант картины, который его не удовлетворил. В ноябре 1869 года, чтобы «видеть все, что

сделано в этом роде», художник уезжает в Германию, однако перед самым отъездом за границу «он принимает заказ на иконостас для одной церкви и просит разрешения изобразить Спасителя... с фонарем, измученного и усталого, стучащегося в чей-то дом...» [25].

После Германии он перебирается в Вену, Антверпен, Париж. Художник посещает картинные галереи и художественные салоны, знакомится со старым и новым искусством. Однако знакомство с западным искусством не принесло удовлетворения Крамскому. В Германии перед «Сикстинской Мадонной» художник размышлял об образе Христа. «Он так долго смотрел на эту картину, словно хотел спросить у Рафаэля: кто Он – Христос, Сын Этой прекраснейшей из земных женщин? Для него была совершенно очевидна историческая подлинность евангельского повествования. Христос был для него безусловным нравственным идеалом, совершенным Человеком, сыгравшем в истории вселенной огромную роль. Но пойти за Ним не решался. Засмеют!» [25].

Уже на родине, когда началась работа над картиной, Иван Николаевич совершает поездку в Крым — в районы Бахчисарая и Чуфуй-Кале, которые своей природой напоминали палестинские пустыни.

Идейной основой сюжета послужило Евангельское повествование, которое мы находим у евангелиста Матфея, о том, как Господь Иисус Христос после события крещения на реке Иордан от Иоанна Крестителя перед явлением Себя народу и выходом на проповедь Своего учения идет в пустыню, чтобы победить все искушения человеческой природы: «Тогда Иисус возведен был Духом в пустыню, для искушения от диавола, и, постившись сорок дней и сорок ночей, напоследок взалкал...» (Матф.4:1,-11).

Этот сюжет художник выбирает не случайно, сам Иван Николаевич, как натура, несомненно, нравственная терзался многими сомнениями и остро сталкивался с различного рода искушениями в своем творчестве. Об этом свидетельствуют его слова: «Мне просто не верится, чтобы я, исполнявший всевозможные заказы, и я теперешний – одно и то же лицо. Я с ужасом думаю, как это я буду исполнять их, как прежде, а ведь нельзя без этого... Взять бы и заорать сейчас на всю выставку: «Купите меня! Я продаюсь! Кто больше даст?... Я вижу ясно, что есть один момент в жизни каждого человека, мало-мальски созданного по образу и подобию Божию, взять ли за Господа Бога рубль или не уступать ни шагу злу. Мы все знаем, чем обыкновенно кончается подобное колебание» [33. С.18.].

Он начал писать «Христа в пустыне» в ноябре 1871 года. Работа над картиной прерывалась, как уже говорилось, поездками в Крым, в Чуфут-Кале. Все это делалось художником не только для того, чтобы содержание картины соответствовало историческим реалиям и для того, чтобы подыскать необходимый для картины пейзаж. Также Крамской хотел познать чувство, которое человек испытывает, находясь в похожей на библейскую обстановке.

Основная часть работы над картиной выпала на лето 1872 года Иван Николаевич вместе со своими друзьями И.И. Шишкиным и К.А. Савицким проводил время на даче возле Тулы. Как вспоминает И.Е. Репин, главной

работой художника «в это лето оставался все тот же «Христос в пустыне»» [38. С.183]. За лето художник пишет много этюдов к своему будущему шедевру, например, интересен в этом отношении не вполне удачный портрет одного из основателей Товарищества передвижных художественных выставок художника Г. Мясоедова (1872), который как раз и являлся одним из таких этюдов [36. С. 20].

Работа над картиной полностью захватила художника, как пишет Л.М. Анисов, «К.А. Савицкий, страдавший удушьем, не мог спать по ночам и был свидетелем того, как Иван Николаевич, едва дождавшись рассвета, в одном белье пробирался к картине и начинал с упоением работать, иногда до позднего вечера» [3. С. 30].

С волнением думал И.Н. Крамской о том, как будет воспринята одна из сокровенных и любимых его работ, что скажут, поймут ли её? Картина была представлена на второй выставке передвижников осенью 1873 года. Мучительные переживания художника были вознаграждены. Успех был необыкновенный.

Картина вызвала множество откликов в печати, неумолкающие споры, недоуменные вопросы. Поражал воображение, прежде всего сам образ Христа, столь далекий от церковной традиции и традиции классического европейского искусства. Авторская интерпретация личности Христа в картине оказалась остро современной. Современники даже называли Иисуса Христа, изображенного Крамским, «русским Гамлетом» [29].

В своей картине Крамской отразил все свои противоречия, с одной стороны, он говорил, что «пять лет неотступно Он стоял передо мной, я должен был написать Его, чтобы отделаться». И в то же самое время – признается своему другу: «Во время работы над Ним много я думал, молился и страдал... Как я боялся, что потащат моего «Христа» на всенародный суд и все слюнявые мартышки будут тыкать пальцами в Него и критику свою разводять...» [25].

Критика выражала свои мысли еще менее стройно и последовательно, чем художник. Крамского называли нигилистом, революционером, обвиняли в кощунстве, в абстракционизме, в неясности идей. И тут же превозносили. Говорили, что он создал идеальный образ для воплощения современных раздумий над вечной темой служения людям, готовности к подвигу, самоотверженности и мужества... Понемногу Иван Николаевич к этому привык. Начал философствовать. То вдруг сделался даже равнодушным: «Приехал Третьяков, покупает у меня картину, торгуется, да и есть, с чего. Я его огорошил, можете себе представить, за одну фигуру с него требую не более не менее, как шесть тысяч рублей... Вот он и завопил! А все-таки не отходит». Третьяков записал в своем дневнике: «По-моему, это самая лучшая картина в нашей школе за последнее время». Павел Михайлович догадался, что с Крамским произошел один из тех редких случаев, которые приключаются иногда с действительно талантливыми художниками или поэтами. Когда в лучших своих произведениях они оказываются умнее самих себя и сами не могут оценить то, что они написали. Ключик к разгадке тайны

полотна Крамского подарил Гончаров: «Здесь нет праздничного, геройского, победительного величия – будущая судьба мира и всего живущего кроются в этом убогом маленьком существе, в нищем виде, под рубищем — в смиренной простоте, неразлучной с истинным величием и силой» [Там же].

В начале 1873 года Крамской узнает, что Совет Академии Художеств решил присудить ему звание профессора за картину «Христос в пустыне». Он отказывается, но делает это тихо и спокойно, без излишней огласки.

Как считают современные исследователи творчества художника, «в своей главной картине Крамской выступил восприемником духовного импульса, сообщенного русскому искусству Александром Ивановым, и предвосхитил будущие пути русского искусства. Мера обобщения реальности, смысловой и символической насыщенности полотна позволяет назвать его протосимволистским. Прямые пути ведут от этой работы Крамского к искусству Врубеля, Демон сидящий которого — вывернутая наизнанку формула Христа в пустыне Крамского» [29].

Продолжением темы Христа явилось монументальное полотно «Хохот» («Радуйся, царю иудейский!») (1877-1882). Как свидетельствуют письма Крамского к Федору Васильеву, оно задумывалось еще в 1872 году, после окончания Христа в пустыне: «Надо написать еще Христа, непременно надо, т. е. не собственно его, а ту толпу, которая хохочет во все горло, всеми силами своих громадных животных легких» [30. Т. 2. С.112].

После «Христа в пустыне» художнику до конца жизни не давала покоя мысль о большой картине на евангельскую историю, в которой он бы смог высказаться «до самого доньшка». «Пока мы не всерьез болтаем о добре, о честности, — горько сетовал художник, — мы со всеми в ладу, а попробуйте серьезно проводить христианские идеи в жизнь, и посмотрите, какой поднимется вокруг хохот» [36. С. 20]. Однако «Хохот» Крамской так и не успел закончить.

Еще одним известным произведением на евангельскую тему стало полотно «Иродиада» (1884-1886). Картина стала последней в библейской трилогии выдающегося художника. Она, как и картина «Хохот», осталась незавершенной. Тем не менее, ее живописные качества были высоко оценены И.Е. Репиным, посоветовавшим меценату Третьякову приобрести «Иродиаду» с посмертной выставки Крамского. Художник обратился к одному из самых драматичных сюжетов в евангельской истории. Но при этом автор выбрал не кульминацию, а финал кровавой библейской драмы. Ивана Николаевича интересовали философские аспекты библейской истории. В своем произведении «Иродиада», которое развивало тему «Хохота», художник постарался выразить мысль о том, что физическая победа косного, бездуховного начала над духом есть в то же время и поражение для грубой силы и бездуховности [29].

Таким образом, картина «Христос в пустыни» явилась самой продуманной, завершенной и, как пишут исследователи, «самой задушевной его работой этого ряда» [36. С.15]. Хотя при жизни классика некоторые современники писали об этой картине, что сам художник так до конца и не

разобрался в своем отношении к Христу на картине. Однако это не соответствовало действительности, а лишь показывало некоторую душевную нечуткость просвещенной публики, для которой тема Православия вызывала такую же неприязнь, как и тема государственной власти в России.

По словам Александра Панфилова, такая нечуткость в 1880-е годы не удивляет, т.к. общество «не могло «узреть» вопросов в «религии», понимаемой им только в качестве «дурмана»» [Там же.].

Как считают искусствоведы, через евангельский сюжет Иван Николаевич подошел «к осмыслению и своей жизни и итога трудов своих современников» [33. С. 40]. Хотя все это происходило у него в контексте той беспокойной эпохи, когда интеллигенция шла в народ, пробуждать его сознание, тем не менее, евангельский сюжет и особенно картина «Христос в пустыне» явились не только значительной вехой в творчестве художника, но и поводом переосмыслить свои взгляды. Об этом свидетельствует друг и ученик художника И.Е. Репин, по его словам, под конец жизни Крамской переосмыслил свои прежние взгляды. Он «уже стыдился своих молодых порывов, либеральных увлечений и все более и более склонялся к консерватизму» [38: 188].

Последние три года своей жизни художник болел. Большие картины он уже не писал, а начатые не стремился доделать, однако портреты Крамской не оставлял. Сама его смерть произошла во время работы над очередным портретом — он писал портрет доктора К.Я. Раухфуса.

Резюмируя вышесказанное, можно отметить, что при изображении Христа в искусстве того времени сложилась тенденция отталкиваться в первую очередь от определенной идеи или симпатии художника, которая находила свое выражение в его произведении. В содержание произведений вносится внутреннее напряжение, психологизм. Такая трактовка Евангельского образа Христа позволяет зрителям сопереживать и сострадать вместе с Ним. Анализ работ И.Н. Крамского показал, что с одной стороны, художник видел в своем произведении «зеркало», отражающее исторический момент в общественной жизни, с другой, — картина являлась переломной во внутренней жизни самого художника, раскрывая его духовные искания, показывая переход от сомнений к вере.

Контрольные вопросы и задания:

1. Назовите характерные черты творчества И.Н. Крамского.
2. Чем вызвал интерес И.Н. Крамского к образу Христа?
3. Какие работы в творчестве И.Н. Крамского связаны с образом Христа?
4. Как художник трактовал образ Христа в своих работах?

Раздел 4. Образ Иисуса Христа в творчестве Н.Н. Ге на примере картины «Что есть истина?» (Христос и Пилат).

Резко выделившись из числа многих, творчества Н. Н. Ге стало одним из заметных факторов русского изобразительного искусства второй половины XIX века. Фамилия Ге звучит достаточно непривычно для русского уха. Дед художника, Иосиф Ге, эмигрировал в Россию в конце XVIII века из Франции, спасаясь от ужасов Великой революции. Французские корни этого рода не помешали Иосифу Ге стать русским помещиком, его сыну – русским офицером и героем войны с французами, а его внуку – великим русским художником.

Николай Николаевич Ге родился в Воронеже 15 февраля 1831 года. Мировоззрение Ге было сформировано в атмосфере 40-х и начала 50-х годов, когда в стране господствовала реакция и деспотизм, а жизнь теплилась лишь в университетах и журналистике. [6. С.3.]. В характере будущего художника объединились глубокое понимание несовершенства российского уклада, равнодушие к политической деятельности, а также сердечный отклик на любое проявление несправедливости.

Проучившись год в Киевском университете, затем продолжая изучать математику в Петербурге, Ге оказался в тупике. Все большее место в его жизни стало занимать искусство – посещение выставок, театра, музыкальных вечеров. С детства Ге любил рисовать, но не в большей мере, чем его сверстники. Он боготворил К.П. Брюллова: первым его шагом по приезде в Петербург было посещение Академии художеств, где была выставлена картина «Последний день Помпеи». На втором курсе Петербургского университета Ге встретил старого знакомого по киевской гимназии, П.П. Забеллу, который учился в Академии художеств и с восторгом рассказывал о ней. Эта встреча перевернула всю жизнь Н. Н. Ге. Он поступает в императорскую Академию.

В Академии медленно умирало официальное классическое направление, агония которого была несколько отсрочена искусством Брюллова. По мнению Ге, беда Академии была в том, что не было у кого учиться. Он был убежден, что в искусстве можно учиться, но нельзя учить в обыкновенном смысле, как учат предметам.

В годы академической учебы шло становление Ге как портретиста. В его портретах виден огромный интерес к внутренней жизни человека, в них уже содержится и нравственная оценка личности, и ее соответствие этическим представлениям художника, и «согревающий свет интимного чувства» [4. С. 35]. Однако художник не был только портретистом или пейзажистом, все это служило подготовительным материалом к его любимому делу — писанию картин. [4. С.14].

Уже в студенческие годы можно заметить интерес художника к библейскому сюжету. В то время в Академии многие подражали Карлу Брюллову, и именно в подражании этому мастеру было написано произведение «Суд царя Соломона» (1854). Здесь присутствуют те же яркие краски, тот же красочный стиль, который был характерен для великого мастера. [6. С.4].

Окончание Николаем Ге Академии художеств было триумфальным: и публикой, и критикой его программа была признана наилучшей, картина «Саул у Аэндорской волшебницы» (1856) была удостоена большой золотой медали. Картина носила академический характер, но в ней уже чувствовался тот напряженный трагизм, который свойствен дальнейшему творчеству Ге, особенно его евангельскому циклу.

После Академии Н. Н. Ге с женой выехал за границу и поселился в Риме. В первые месяцы молниеносно рождаются замыслы, но это преимущественно замыслы исторических композиций, эскизы которых делались поспешно и так же быстро отвергались художником.

В конце 50-х и начале 60-х годов Ге оставался брюлловцем. Его привлекают романтические сюжеты. Художественный метод Ге вырос из многих элементов системы Брюллова. Ге разделял проповедуемое Брюлловым стремление к высшему совершенству формы вне образцов и правил. Именно Брюллов, более, чем Александр Иванов, которым также восхищался Н. Н. Ге, был близок Ге романтичностью и экспрессивностью художественных решений, а также требованием искать новую манеру письма, отвечающую данному замыслу, в каждом отдельном случае. Однако следует сказать, что интерес к евангельским сюжетам у Николая Ге впервые появляется под влиянием картины А. Иванова «Явление Христа народу».

По словам одного из современников, в 1857 году Ге был в некоем переходном состоянии, он начал осознавать несостоятельность того, что вынес из Академии, ложность всяких исключительных школ и стилей. Он принимался за работу и бросал начатые картины, в которых, как ему казалось, проглядывала Академия. Полюсами метаний Ге были патетические религиозные композиции и будничные бытовые сценки. Бытовая живопись не удовлетворяла его потому, что она не отвечала высоким требованиям, предъявляемым художником своему искусству. «Попытался я взять просто человека – человека того или другого: я увидел, что это мелочь. Кто же из живых, живущих может быть всем, полным идеалом? ...» [43. С. 102]. Поиски такого идеала, который сочетал бы исключительность с обыденностью, высшую моральную идею – с естественным человеческим поведением, привели Ге к евангельскому сюжету.

Подобно многим художникам того времени, Ге значительное время проводил за чтением Евангелия, стремясь понять его скрытый истинный смысл. Его интерпретация Святого Писания отличалась эмоциональной окрашенностью и конкретностью. Он видел там драму, столкновение противоборствующих сил. Главным в таком видении выступала соотнесенность прошлого с настоящим, общеобязательность законов истории и норм поведения.

Живя во Флоренции, Ге остановился на теме, отвечавшей его многолетним исканиям, он открыл для себя новый смысл Евангелия: «Образы Христа, Иоанна, Петра и Иуды стали для меня совершенно определительны, живые – главное по Евангелию; я увидел те сцены, когда

Иуда уходит с Тайной вечери и происходит полный разрыв между Иудой и Христом» [43. С. 115].

На протяжении многих столетий, от Леонардо да Винчи и до Александра Иванова, художники противопоставляли Христа человеку как идеал, как совершенство. Использовались и менялись художественные средства передачи идеала, но его превосходство над окружающими сохранялось неизменным. Живопись XIX века уже не опирается на критерии абсолютной идеальной красоты, но даже при максимальном стремлении художника наполнить религиозную сцену реальным смыслом перед ним возникает дилемма: каким образом соотносится изображенная жизнь с идеалом, противопоставлена ли она идеалу или сопоставлена с ним?

Религиозное искусство, выходя за рамки иллюстративного изображения и истолкования священных текстов, могло развиваться в двух направлениях: Евангельские события могли выступать воплощением каких-либо реальных общностей, тогда религиозная форма открывала возможность рассмотрения общих проблем бытия, морали; другим направлением является сближение действительности и Божества, до растворения второго в первом. У предшественников Ге Христос был человеческим, а в творчестве Ге он впервые рассматривается как человек в его конкретно-исторической определенности, от религиозной живописи сохраняется только внешняя форма.

Первым произведением в жанре религиозной композиции, вызвавшим широкий резонанс, стала «Тайная вечеря» (1866). Свою знаменитую картину Николай Николаевич Ге считал плодом одиннадцатилетнего труда; путь к ней был сложным и длительным.

Сохранилось совсем немного этюдов к картине, в них художник обращается не к частным задачам, не пытается запечатлеть мимолетные наблюдения, а решает проблемы психологизации образа. Так, в одном из этюдов головы Иоанна Богослова передача характера живого, искреннего и впечатлительного юноши достигается «экспрессивным письмом, будоражащей резкостью светотеневых контрастов, игрой беспокойного фона» [4. С. 47].

Поиски художником конкретной правды образа и его выразительности были связаны с его особым восприятием человека и жизни, которую Ге воспринимает как столкновение противоречивых тенденций, как арену борьбы материальных и идеальных стремлений. Диалектика мышления Ге была подчинена утопичности идеала, что приводило к острой характерности художественного языка, проявляющейся в особом подходе к выбору типажа, в композиционном и колористическом строе его произведений, в формах сближения действительности и идеала. В «Тайной вечере» это выразилось в том, что прототипом образа Христа стал А. И. Герцен.

Александр Герцен, русский писатель и революционер, подвергавшийся травле, изгнанный из страны, олицетворявший глубокую мысль и правдивое слово, в сознании Ге отождествлялся с Христом. Такое уподобление становилось все более обоснованным по мере того, как Ге осознавал

необходимость выразить вечные моральные истины, что требовало отказа от конкретно-исторического сопоставления, и по мере того, как Христос для художника превращался из высшего существа в страдающего человека. Речь шла не о подмене Христа Герценом, что противоречило бы всей сущности мировоззрения мастера, а о духовном их сближении, внутренней идентификации. Ге использовал без изменений позу погруженного в думы Герцена с широко распространенного фотографического портрета, наклон тела, положение рук и головы, написав при этом черты лица Христа с певца Г. П. Кондратьева.

Угол зрения в картине Н. Н. Ге расходится с церковным толкованием изображаемого события. Церковь считает основным содержанием установление одного из главных таинств, тогда как для художника в центре внимания здесь прежде всего – уход Иуды; буквальный смысл произведения более точно передано в названии «Отшествие Иуды», которое картина носила некоторое время. Тайная вечеря у Ге – напряженная психологическая драма. Иуда из предателя превращается в вероотступника, изменившего прекрасной идее любви к людям, конфликт раскрывается как идейное столкновение, как борьба противоположных мировоззрений.

Своей глубинной композицией «Тайная вечеря» напоминает решения художников-романтиков, но действие картины Ге устремляется не в глубину, а обращено оттуда на зрителя. Внутренний динамизм сцены нарастает по мере приближения к переднему плану, достигая наибольшего напряжения в фигурах Христа, Иоанна, Петра и Иуды.

Фигуры святых расположены в двух пространственных зонах, расходящихся под большим углом. Такое композиционное решение приводит к внешнему разобщению участников события, однако эта разобщенность становится почти незаметной зрителю, воспринимающему участников не в их пространственной, а в психологической взаимосвязи, в единстве внутреннего переживания, в котором отчетливо слышен голос каждого из персонажей.

С «Тайной вечерей» тесно связана следующая картина Ге «Вестники воскресения» (1867). Эти картины объединены «антагонизмом представлений» и возвышенно-романтическим чувством прошлого. В «Вестниках воскресения» художник делает более решительную попытку приблизить религиозный сюжет к пробелам эпохи, картина использует Евангельский повествование как отправной пункт к общефилософским, этическим выводам. В картину «Вестники воскресения» Ге вложил идею о свободе и необходимости выбора между добром и злом, между истиной и заблуждением, об очищении страданием и о неизбежном торжестве справедливости. «Человек с настоящим философским умом, он видит мир с его борьбою различных сил, с его слепыми инстинктами и волнением высших стремлений, с его раздором социальных и политических страстей – в свете моральных идей» [4. С. 63].

Ряд морально-философских полотен художника продолжает картина «Христос в Гефсиманском саду» (1869-1880-е), в которой Ге обращается к

проблеме морального сомнения и неотвратимости судьбы. Картина показывает нам Иисуса Христа уже готового к Своей великой жертве. [6. С. 36-37].

Картины «Вестники воскресения» и «Христос в Гефсиманском саду» не имели большого успеха, но вызвали острую полемику среди критиков. Критики находили уязвимое место в живописи Н. Н. Ге и выражали свое сомнение в необходимости такого искусства: «Ге хочет что-то сказать не только в манере письма, но и в замыслах сцены из жизни Иисуса. Такое желание отвечает ли какому-нибудь крупному, знаменательному движению в стране, в народе, в обществе, где вырос и развивался г. Ге? ... У нас в России, в той среде, которой доступно понимание искусства, новое отношение к образу Христа и к его земной доле — вовсе не характерная черта культурной физиологии... Везде и всегда религиозные сюжеты были формой, проявлявшею общее мировоззрение эпохи... Творчество г. Ге вращается в беспочвенной области...» [43. С.199]. Здесь косвенно сформулированы претензии эпохи к искусству, требовавшие конкретного и правдивого изображения жизненных обстоятельств. Такое осуждение художника за выражение общего духа времени и за поиски его обобщенного смысла вызвано неприязнью к безжизненным абстракциям академической живописи, оно отчасти формулирует лозунги зарождающегося искусства передвижников.

В 1869 году Ге с семьей возвращается в Россию. После десятилетнего отсутствия он находит в стране огромные перемены, пробуждение общественной активности, борьбу литературных сил, брожение среди художников, агонию официального искусства. Во время пребывания в России в 1863-1864 годах Ге стал свидетелем крушения старой художественной системы. Произошел «бунт 14-ти», возникла Артель художников. Еще в Италии под впечатлением от английских передвижных выставок, у Ге возникла мысль об организации в России не зависимо от официальной Академии художественного центра. Наряду с Мясоедовым и Крамским Ге – один из создателей и идейных руководителей Товарищества передвижных художественных выставок.

Крупнейшее достижение Ге в петербургский период – «Петр I и царевич Алексей» (1871). В эпоху социальных движений и реформ 60-х годов интерес к эпохе Петра I чрезвычайно усиливается: крупнейший историк того времени С. М. Соловьев считал важнейшей проблемой исторического процесса развитие идеи государственности, и деятельность Петра Великого получила у него необычайно высокую оценку, так как он видел в реформах Петра прообраз буржуазных реформ 60-70-х годов XIX столетия.

В этом произведении сконцентрированы передвижнические черты: выигранный сюжет, конкретная историко-социальная обстановка, психологическая связь людей в картине, что вызвало жесткое и прямолинейное замечание В. Дмитриева: «Причина создания «Петра и Алексея» была чисто общественная. Как заранее можно было предсказать

неудачу «Воскресения», так этой картине заранее был обеспечен успех: здесь налицо было все необходимое – «иллюзия» и «момент»» [Цит. по: 4. С. 68].

Наиболее полно и точно мировосприятие Ге отражают его произведения на сюжеты из Евангелия. Именно религиозная живопись Ге ставит наиболее значительные вопросы морали.

Во время приезда Ге в Россию в 1863 году архитектор К. А. Тон предложил художнику написать для строящегося в Москве собора Христа Спасителя образ Александра Невского, которому необходимо было придать черты Александра II. Ге отказался. Но в 70-х годах жизненные обстоятельства заставляют художника пересмотреть свое отношение к идее росписи храма. В 1875 году он представил свои эскизы для участия в конкурсе на роспись храма, но взял их назад и отказался от конкурса по различным причинам. Материальное положение семьи ухудшилось, художника преследовали неудачи. В 1874 г. Крамской писал Репину: «Надо смотреть вперед, а не назад, к молодому, а не стареющему. Ге – погиб, т. е. ему поздно, оказывается, учиться (да он и не учился никогда)...» [30. Т. 1. С. 234].

Сам Ге так объяснял положение, в котором он оказался: «Тут вскоре наступил кризис: все, что казалось мне хорошим и добрым, стало казаться ветхим и лживым. Я понял: у меня нет идеала! Продолжать в том же роде я не мог уже, а настоящей дороги было не видно. Я стал теряться в самом себе... Мне, очевидно, не доставало Бога, того Бога, который наполнил бы мою жизнь. И я стал искать его» [44].

В этот период появляется картина «Милосердие» (Не Христос ли это?) (1879). На картине изображены две фигуры: девушка, подающая нищему воды. Она смотрит ему вслед, задавая себе вопрос «Не Христос ли это?». Для картины позировали художнику его сын — Петр Николаевич Ге и его невестка Екатерина Ивановна. На полотне художник пытался современно и наглядно проиллюстрировать слова Нагорной проповеди: «Блаженны милостивые, ибо они помилованы будут» (Матф.5:7). В первый и последний раз картина была показана в 1880 году на VIII выставке передвижников. Ге представил собственное авторское толкование евангельского сюжета, что почти всегда не приветствовалось критиками. Следует сказать, что и сам художник не был доволен своим произведением. [35].

Художник мучительно ищет выход, окруженный равнодушием зрителей и критики, он отвергает предложение занять место профессора Академии, так как не может работать по чужим указаниям, потерять творческую свободу. Он решительно порывает с искусством, с Петербургом и на заброшенном хуторе в Черниговской губернии ищет новые идеалы, которые наполнили бы его жизнь новым смыслом.

В январе 1882 года в 19 номере газеты «Современные известия» была напечатана статья Л. Н. Толстого «О переписи в Москве», которая произвела такое неизгладимое впечатление на Николая Ге, что он, как потом сам говорил, из язычника превратился в христианина. Для его мятущегося, неудовлетворенного жизнью сознания встреча с Толстым равнялась

духовному возрождению. Он становится «ярким толстовцем», творит дела добра и милосердия, кладет печи [4. С. 136-137]. Следует сказать, что влияние Толстого на Ге-художника было сложным и неоднозначным.

Именно в этот период времени происходит возвращение Н. Н. Ге к евангельской тематике. Не без влияния Л.Н. Толстого в 1880-1890-е годы морально-философские и психологические проблемы, выраженные в образах и сюжетах Евангелия, заняли ведущее место в творчестве Ге.

Одно из основных положений эстетики Толстого состоит в требовании сознательного, искреннего и убежденного отношения художника к изображаемым явлениям жизни. Ге единоклубен с Толстым в понимании окружающего мира как безнравственного, неразумного и жестокого, но его искусство не дает бесплодных советов, и в целом картины Ге говорят о том, что зло в мире настолько вопиюще и противоестественно, что не может не разбудить сил добра. Последние произведения Ге «связаны с толстовством, но, в сущности, они исполнены другого чувства, исполнены той трагичности, которая была в Толстом и в русской жизни, но которой нет в духе толстовства» [4. С.106].

Картины 80-х – начала 90-х годов отчасти носят характер евангельской притчи. В 1886 году Ге живет у Толстого в Москве и работает над серией иллюстраций к его рассказу «Чем люди живы». Всего Ге сделал двенадцать иллюстраций, не все из которых прошли духовную цензуру, но эта работа непосредственно подготовила следующий этап в творчестве художника – иллюстрирование Евангелия, которым Ге был занят все лето 1886 года.

Оба цикла иллюстраций связаны идеей поиска истины. В рассказе Толстого истина является человеку, а Божество обнаруживается в обыкновенном, а в евангельских иллюстрациях Ге путь к истине тернист, активное и устремленное к истине начало исходит от человека.

В последних картинах евангельского «Страстного цикла» раскрывается концепция зрелого, опытного мастера, цель художественных стремлений которого составляет поиск формулы общечеловеческой драмы и жизнедеятельности одной личности. Искусство может не только успокаивать, дарить радость, вызывать гордость, укреплять в вере, но и наносить болезненные удары совести, ставить тревожные и мучительные вопросы. Осознание социальных потрясений, обесценивания ценностей, беспросветности будущего придало творческим поискам художника драматический и надрывной характер. Сила Ге не столько в трезвом понимании реальной действительности, сколько в мощи морального негодования, в поиске актуальной формы вечных вопросов.

В январе 1890 года Ге заканчивает картину «Что есть истина?». Картина была написана очень быстро. В конце октября 1889 года Ге привез из Киева материалы для костюма Пилата и Христа, невестка сшила тогу, 6 ноября художник начал работу. 17 января картина была завершена, а через месяц появилась на Восемнадцатой передвижной выставке. Полотно вызвало в обществе бурю страстей, горячую полемику. В марте работу сняли с выставки по распоряжению императора Александра III. В этой картине ярко

выступает одна из главных черт эстетики Ге, по которой физически безобразный человек становится прекрасным, если жизненными обстоятельствами он поставлен в положение борца за великую идею.

Данное полотно представляет конфликт двух личностей, двух мировоззрений – пятого прокуратора Иудеи Пилата и осужденного им на смерть Иисуса Христа. Их противостояние решается художником через контраст образов. Пилату – сильному, волевому, решительному, обладающему властью и богатством – противопоставляется Христос, спокойный и уставший, невозмутимо встречающий решительный, резкий и насмешливый вызов – вопрос прокуратора: «Что есть истина?». Пилат представляет собой мощь и величие Рима, которому не нужны духовные искания, Христос же являет Собой полноту нематериальной истины.

В картине художник эстетически отрицает современный строй, страстно и упорно пытается найти формулу тревожащей его проблемы, острота и бескомпромиссность постановки которой заставляет говорить главным образом об идейном смысле произведения, отодвигая на второй план формально-художественные способы ее выражения. Многочисленные критики указывали Ге на погрешности в картине, самой существенной из которых выступала неправильность рисунка правой руки Пилата.

Духовенство было шокировано образом Спасителя, абсолютно расхившимся с многовековой художественной традицией интерпретации Христа как Богочеловека, совершенного духовно и прекрасного внешне.

Картина «Что есть истина?» обладает плакатной выразительностью: это некое воззвание, она требует самоопределения для каждого – с кем ты, с Христом или с Пилатом, с этой сытой успокоенностью или в поисках истины. В авторской подписи на картине есть указание на Евангелие от Иоанна, глава 18: собственно, Истина и есть Христос, чего Пилат не способен понять.

П. М. Третьякову картина не нравилась, он видел в ней талант Ге, но не понимал ее смысла; приобретать произведение сразу после его запрещения Третьяков считал бесполезным из соображений цензуры. Тогда Л. Н. Толстой выразил ему свое недоумение: «... Выйдет поразительная вещь: вы посвятили жизнь на собирание предметов искусства, живописи и собрали подряд все для того, чтобы не пропустить в тысяче ничтожных полотен то, во имя которого стоило собирать все остальные. Вы собрали кучу навоза для того, чтобы не упустить жемчужину. И когда прямо среди навоза лежит очевидная жемчужина, вы забираете все, только не ее. Для меня это просто непостижимо, простите меня, если оскорбил вас, и постарайтесь поправить свою ошибку, если вы видите ее, чтобы не погубить все свое многолетнее дело» [4. С.160]. Третьяков приобрел полотно, доверяясь авторитету Толстого и полагая, что время выяснит истину. Деньги, полученные за картину, были истрачены на экспонирование произведения за границей.

Пока картина «Что есть истина?» путешествовала по Европе и Америке, Ге работал над новой картиной. На Девятнадцатой передвижной выставке она называлась «Совесь. Иуда» (1891). Недоумение критики не

знало пределов: как можно выразить внутреннюю борьбу, мучения совести персонажа, когда он поставлен спиной к зрителю?

Иуда «Тайной вечери» создан в традициях «романтического историзма» Брюллова, образ Иуды «Совести» имеет более тесную связь с эпохой, он объясняет ее глубже и трагичнее. Образ, созданный художником, олицетворяет разбуженную совесть человечества, но при этом художник не предлагает решений: вместо точки его картина ставит многоточие.

Также следует сказать, что Николаю Николаевичу Ге принадлежит целый ряд других замечательных картин, эскизов и набросков на евангельскую тему. Это эскиз «Возращение с погребения Христа» (1859), «Мария, сестра Лазаря, встречает Иисуса Христа, идущего к ним в дом» (1864), «Христос перед Анной» (1868), «Христос в синагоге» (1868), «Последняя беседа Христа с учениками», «Христос с учениками входит в Гефсиманский сад» (1889), «Суд Синедриона» («Повинен смерти!» 1892), «Христос и разбойник» (1893), незаконченный эскиз «Христос и Никодим» (1889).

Больше всего споров вызвали картины художника, относящиеся к так называемому «Страстному циклу». В первую очередь здесь стоит упомянуть полотно «Голгофа» (1893). Саму картину сняли с выставки по приказу царя, после обращений возмущенной общественности и духовенства. Критики возмущались: «Разве этот оборванный измученный бродяга — Иисус? Разве можно так класть краску? Этот Ге совсем разучился писать!» [6. С.42]. «Голгофа» осталась неоконченной, зрители увидели ее лишь после смерти художника.

Также много споров вызвали картина «Распятие» (1892), которой было написано два варианта (1892, 1894). Картина необычайно экспрессивна, даже шокирующе экспрессивна. Художник попытался изобразить последние мгновения земной жизни Иисуса Христа и Его мучительной смерти. Главным изобразительным приемом здесь служит резкий контраст света и тени. Наброском к этой картине служит произведение «Христос и разбойник» (1893), в которой Ге также пытается передать события евангельского сюжета.

Как отмечают исследователи творчества Н.Ге, его творчество не до конца было понято современниками. До конца жизни художник надеялся, что искусство поможет человечеству прозреть и немного улучшить этот мир. Поэтому весь выразительный пафос картин «Страстного цикла» следует понимать в свете картины «Вестники воскресения», которая была написана несколько ранее. «Ею он словно заранее обнадеживает своего зрителя: «Все окончится хорошо!» Здесь же будто напоминает: «Но посмотрите, как все это страшно происходило...»» [6. С.47].

Творчество, пронизанное христианской идеей добра и любви, творчество замечательного художника XIX столетия Николая Николаевича Ге помогает нам еще больше ощутить и увидеть образ Спасителя, помогает приблизиться к нему. Живая форма евангельских картин Ге столкнулась с практически единодушным непониманием. Обвинения в утрате профессионального мастерства, в творческом бесплодии, в бессмысленности

идей преследовали художника. И лишь отдельные голоса звучали в его защиту: «Намеренно резкие краски – не декадентство. Это – желание сразу передать впечатление криком краски» [10. С. 23-24].

Наиболее очевидна одна особенность искусства Ге. В искусстве этой эпохи принципиальное значение имел сюжет как безошибочный ориентир идейных симпатий художника. У многих передвижников не угасает интерес к образу Христа. Здесь Ге отличают не сюжеты, а сам строй художественного мышления. Большинство религиозных произведений того времени являлись своего рода иносказаниями, аллегориями определенного общественного события или явления. Ге резко расходится с большинством передвижников, так как его искусство не ограничено сферой частного или типичного, обличением отдельных сторон действительности. «Художник стремится дать символическую универсальную картину мира. Он не нападает на немногое, он апеллирует ко всем» [4. С.130].

Нарушение художественных канонов всегда подчинено у Ге конкретным целям, в основе его «живой формы» лежит поиск простоты и прозрачности выражения, желания говорить, проповедовать для всех.

Меняющуюся действительность художник измеряет шкалой давно установленных моральных ценностей и идейных побуждений, для него евангельские голоса живы, они никогда не умолкали. Этические скрижали Евангелия — это то неизменное, что лежит в основе постоянно меняющегося мира. Цель искусства Ге видел в изображении мира и правды, а эта цель, как утверждает художник, достигнута в высшем произведении искусства — Евангелии. Николай Ге «... единственный, может быть художник, придавший истолкованию евангельских истин глубокий символический смысл, нашедший в них русское содержание и заставивший их заговорить языком эпохи» [4. С.160].

Художественный язык Ге отмечен усложненностью, которая порождает амбивалентность образов и ситуаций, в результате чего появляется двойственность канонических значений и смыслов. Так, например, в «Тайной вечере» Иуда не только предатель, но и идейный антипод Христа, выразитель прагматического взгляда на мир.

Николай Ге во многом опередил современников, выработав язык экспрессионизма, своего рода протоэкспрессионизм. Художник начал это движение в русском искусстве одновременно с классиком экспрессионизма норвежским художником Эдвардом Мунком, написавшим знаменитую картину «Крик» тоже в начале 1890-х годов. Неслучайно в экспозиции Третьяковской галереи зал Ге завершает движение от XVIII века через XIX век к искусству XX века. Творчество Ге подводит нас к М.А. Врубелю, который как раз работал в мастерской Ге, и для которого в творчестве Ге не было ничего непонятного. [31].

К концу своей жизни Николай Николаевич Ге отделился от основного ядра Товарищества передвижников из-за консерватизма и нетерпимости его руководства, он враждебно встретил известие о вхождении передвижников в реформированную Академию.

Таким образом, исследование творчества Н.Н. Ге показывает постепенное идейное развитие Евангельского образа Иисуса Христа. От возвышенно-романтического образа, демонстрирующего вечные моральные истины в «Тайной вечере» до исполненного внутренним трагизмом, внешне уничиженного, но несломленного образа Спасителя в произведении «Что есть истина» и картинах Страстного цикла.

В творчестве Ге Иисус Христос впервые рассматривается как человек в его конкретно-исторической определенности, от религиозной живописи сохраняется только внешняя форма, которая служит лишь иллюстрацией к его идеям, суть которых заключалась в стремлении нравственно изменить зрителя. Знаковым в этом смысле произведением явилась картина Н.Н. Ге «Что есть истина», в которой мы видим наиболее удачную реализацию идей художника, которые оформились путем долгих творческих и философских исканий и обретений художника.

Контрольные вопросы и задания:

1. Выделите основные характеристики творчества Н.Н. Ге.
2. Какие идеи объединяли Л.Н. Толстого и Н.Н. Ге?
3. В чем особенность изображения Христа в картинах Н.Н. Ге?
4. Перечислите основные работы Н.Н.Ге, связанные с образом Христа.

Раздел 5. Сравнительный анализ образа Иисуса Христа и его понимание в творчестве русских художников И.Н. Крамского и Н.Н. Ге на примере картин «Христос в пустыни» и «Что есть истина?»

Перед нами два произведения, созданные уже достаточно сложившимися художниками — Крамским и Ге. Оба они относятся к одной эпохе, оба являются создателями и идейными руководителями Товарищества передвижных художественных выставок. Хотя Николай Николаевич Ге закончил Академию художеств с Большой золотой медалью в 1857 году, а Иван Николаевич Крамской ушел из Академии с громким скандалом известным как «бунт 14-ти» в 1863 году, к моменту написания своих самых известных картин на Евангельскую тематику они были уже вполне сложившимися мастерами художественного искусства.

Как видно из творческой биографии художников и Крамской и Ге интересовались Евангельским сюжетом и были знакомы с Евангельским образом Иисуса Христа, хотя и понимали его по своему, в свете рационалистических тенденций русской интеллигенции XIX века, т.е. с точки зрения историко-моралистического подхода.

Практически вся интеллигенция второй половины XIX века представляла Сына Божьего как своего рода первого демократа или социалиста, который своей проповедью призывает к свободе. Для примера можно привести слова А.П. Шапова, профессора Казанской духовной академии, которую он произнес после расстрела толпы крестьян в с. Бездна, выступивших против реформы 1861 года: «Демократ Христос, доселе мифически боготворимый европейским человечеством, страданиям которого вот люди будут поклоняться на предстоящей страстной неделе, возвестил миру общинно-демократическую свободу во времена ига Римской империи и рабства народов — и за это военно-пилатовским судом был пригвожден ко кресту, и явился всемирно-искупительной жертвой за свободу». [12].

Для И.Н. Крамского было характерно в период его творчества над картиной «Христос в пустыне» не православное, каноническое понимание Иисуса Христа, а историческое, человеческое. По словам И. Репина, Крамской заново познакомил его с Библией, трактуя ее образы по-своему, и Репин был увлечен его человеческим пониманием Христа, о чем позже записал в воспоминаниях: «Все это было для меня такой новостью ... конечно, все это я читал, даже учил когда-то со скукой и без всякого интереса слушал иногда в церкви... Но теперь! Неужели же это та самая книга? Как это все ново и глубоко, интересно и поучительно!» [38. С. 147.].

Для Ге также были характерны подобные взгляды, хотя религиозное чувство у него никогда не пропадало, но, как уже было сказано, находилось в сильной зависимости и под влиянием взглядов Л.Н. Толстого. Одно время Николай Николаевич даже хотел проиллюстрировать все Евангелие. «Но смысл иллюстрации он понимал по-своему, как открытие людям «живой правды», а не покорное следование за временной и сюжетной последовательностью источника». [4. С. 149]. В евангельских иллюстрациях Ге присутствует четко выраженная морализаторская основа, что особенно нравилось Толстому.

В искусстве того времени сложилась тенденция отталкиваться в первую очередь от определенной идеи или симпатии художника, которая

находила свое выражение в его произведении. Именно так складывалась ситуация с Евангельским сюжетом у русских художников второй половины XIX века. Интерес к образу Иисуса Христа у современников двух известных художников носил спорадический характер, однако у круга художников – передвижников он никогда не угасал [4. С.129].

Следует сказать, что именно разный идейный подход в отношении образа Иисуса Христа у Крамского и Ге находит свое непосредственное выражение в той художественной форме, которую мы видим в их произведениях — картине Крамского «Христос в пустыне» (1872) и картине Ге «Что есть истина?» (Христос и Пилат) (1890). Крамской видел в своем произведении «зеркало», отражающее «исторический момент в теперешней жизни людей», картина, по мысли Э. Арбитмана, «есть скорее аллегория, чем картина на настоящий религиозный сюжет» [4. С.129-130].

Подход Ге был отличен от большинства передвижников, он не ограничивал свое творчество только лишь критикой и обличением отдельных теневых сторон действительности. Он старается дать «живую форму» евангельских картин и поэтому его искусство служит внеэстетическим целям. Отсюда у Н.Н. Ге нарушение художественных канонов, которое следует из желания говорить «для всех», что нашло свое выражение в простых формах, в пренебрежении внешней стороной искусства и попытке передать эмоциональное содержание посредством красок.

Сюжет картины «Что есть истина?» наполнен чертами трагичности и моральным пафосом, в чем заключается несомненное влияние на творчество художника взглядов Л.Н. Толстого, последователем которого Ге стал уже с 1882 года [4. С.135-136]. «Для того чтобы рассказать о простом, обыкновенном и ужасном, Ге находит новый художественный язык, в котором убедительность формы преобладает над ее красотой, а диссонансы приходят на место гармонии» [Там же. С.142].

Также следует сказать, что на художественный образ Иисуса Христа у обоих художников оказало влияние и древнерусское иконописное искусство. Как это может не показаться странным для полного скептицизма и рационализма второй половины XIX века, тем не менее, и И. Крамской и Н. Ге воспитывались в православной традиции, в детстве и не только посещали православные храмы, видели там иконографические изображения Иисуса Христа и это несомненно наложило отпечаток на их творчество. Это видно из того, что сам образ Христа у них узнаваем во всех их произведениях, характерные черты лица, волосы, борода, выразительность и глубина взгляда, одежда и ее отдельные элементы, — все это не придумано заново, а взято из той культурной и религиозной среды, в которой проходило воспитание и становление художников. Все это взято из храмовых образов, из произведений русских художников как древности, так и более близких к ним по времени, например, на обоих художников огромное влияние оказал Александр Иванов и его полотно «Явление Христа народу» (1837-1857).

Хотя в Евангелии и не дается описание внешности Иисуса Христа, однако о Его внешнем виде сохранились свидетельства церковных

историков. По свидетельству Никифора Каллиста, церковного историка XIV века, который тщательно собрал все тексты своих предшественников: «Рост Спасителя был около семи палм (т. е. более 5 футов, или 2,5 аршина – ок. 1 м 80 см). Лицо Его отличалось красотой и выразительностью. Волосы русые, не слишком густые и легковолнистые; брови черные, но несколько не нахмуренные. Смугловатые и исполненные живости глаза проливали неизъяснимую приятность. Нос был у Него продолговатый, борода русая и не очень длинная. Волосы Он имел длинные; никогда ножницы не восходили на главу Его; никакая рука человеческая не касалась их, разве рука Матери во время Его детства. Голову носил Он несколько наклонно, и от этого рост Его казался не так высок. Цвет лица Его подходил к цвету пшеницы... Вид Его выражал важность, мудрость, кротость и милосердие. Наконец, Он во всем походил на Божественную и непорочную Свою Матерь». [Цит. по: 22. С. 108-109].

Первым по времени создания является полотно художника И.Н. Крамского «Христос в пустыне» (1872). Как известно, сюжет картины задуман был художником давно, в письме писателю В.М. Гаршину Иван Николаевич пишет, что у него появилась страшная потребность рассказать другим то, что он задумал. «Но как рассказать? Чем, каким способом я могу быть понят? По свойству природы, язык иероглифов для меня доступнее всего» [33. С.18]. В своем дневнике еще в 1869 году он записал: «у прежних художников Библия, Евангелие и мифология служили только предлогом к выражению совершенно современных им страстей и мыслей...». [Там же].

Из этого становится понятным грандиозный замысел автора картины. Для художника важно было передать как можно более реалистичный образ Христа, который, тем не менее, выражал бы не только исторические реалии Палестины I века н.э., но и являл полноту Его человеческих переживаний, которые бы «звучали» в унисон с современностью.

В процессе работы над картиной и после ее окончания Иван Николаевич не однократно «озвучивал» собственные трактовки этого образа, они помогают понять движение его мысли: «Это моя первая вещь, — объяснял он, — которую я работал серьезно, писал слезами и кровью... Она глубоко выстрадана мною, это — итог многолетних исканий». [27. С.15].

Сам Крамской любил из некоторого мистического позерства рассказывать о том, что фигура Иисуса Христа «явилась ему в видении именно такой, какой он ее написал, на камне». На самом деле, как заметил художник В.В. Верещагин, все в этой картине — выбор позы, выражение лица, глаз, напряжение мускулов рук — нереальное, невыносимое напряжение, есть результат долгого творческого поиска. Известно, что существовали варианты картины не с сидящим, а стоящим Иисусом Христом. [33. С.20]. Для самого И.Н. Крамского важно было показать в картине «столкновение между идеей, высшим предназначением и хлебом насущным», тем самым хлебом, в который по Евангелию, Искуситель предлагал Христу превратить камни. [Там же].

Картина «Христос в пустыне» представляет собой однофигурную композицию. Можно сказать, что художник, следуя своему замыслу, передает зрителям начало пути на Голгофу. Ведь, как известно из Евангелия, в момент взятия Иисуса под стражу и последующих Его страданий все ученики оставили Христа, и Он остается один: «Тогда все ученики, оставив Его, бежали» (Матф.26:56).

Розовая заря, разгорающаяся за спиной Христа, выступает на картине очевидным символом, означая собой начало новой жизни. Здесь автор отсылает нас к образу из Новозаветной книги Апокалипсис, где говорится о «новом небе и новой земле» (Откровение 21:1). «Солнце христианства над миром еще не поднялось, но оно уже совсем рядом» [27. С.19].

В картине тщательно проработана перспектива, что достигнуто при помощи полутонов при написании «земли» и «неба», а также линии горизонта. Иисус Христос помещается в центр картины, вокруг Его мрачный пейзаж иудейской пустыни. «Пейзаж, написанный Крамским, настолько пустынен и дик, что кажется, будто здесь никогда не ступала нога человека. Все вокруг враждебно герою полотна, но Он, погруженный в тяжелые думы, не замечает этой враждебности». [Там же].

Пейзаж картины иллюстрирует эти два пути, которые открываются перед Сыном Божиим. Слева от Иисуса Христа впереди свободная дорога, на ней нет больших камней, но она неровная, вдали на ней видны глыбы камней, почти полностью закрывающие горизонт. Свет утренней зари не пробивается через них — это дорога гибели. «По правую руку дорогу почти сразу преграждают камни, но они не такие громадные, как слева, и не закрывают горизонта. Это дорога спасения. Художник сохраняет традиционную христианскую (да и общекультурную) символику правого и левого. Фигура Христа немного повернута вправо, тень от его силуэта падает на правую сторону. Таким образом, композиция картины указывает, что проблема выбора Христом уже решена» [32. С.3].

Теперь рассмотрим сам образ Иисуса Христа. Он является композиционно-смысловым центром картины. По мнению исследователей творчества И.Н. Крамского, в картине «Христос в пустыне», как и в некоторых других его работах, нет внешнего действия, ее сюжетом является жизнь духа. Поэтому динамический центр полотна заключен в лице Иисуса Христа, а все вокруг Него остается неподвижным. «Многие современники отмечали, что это типично «разночинное» лицо». [27. С.19].

Художник несколько уменьшает фигуру Христа против натуральной величины. «Низкий горизонт придает ей монументальность, рассекает её надвое, и на фоне бесконечного пространства пустыни и неба она воспринимается особенно одинокой, трагической...» [32. С.4]. При изображении одежды Спасителя художник следует иконографической традиции, по которой хитон у Христа всегда красного цвета, а гиматий — синего. Одежду Спасителя Крамской пишет «полускрыто», не акцентируя ее деталей. Это устойчивый прием его портретной живописи, помогающей максимально ярко выделить на картине лицо героя, которое является для

художника истинным зеркалом души или окном, позволяющим взглянуть во внутренний мир героя.

Внутренний момент переживаний и всю напряженность борений души передает на картине жест-характеристика — стиснутые руки Спасителя. Крамской особенно не усложняет психологический рисунок этой картины, пользуясь самыми очевидными для понимания характеристиками. Одна из таких характеристик — стиснутые руки Иисуса Христа, которые прекрасно иллюстрируют интенсивность и трагичность Его внутренних борений.

Другая такая характеристика в произведении художника на первый взгляд не сразу бросается в глаза, но, тем не менее, говорит о том же — о важности передаваемого внутреннего состояния героя. Речь идет о ногах Спасителя. Ноги Христа иссечены камнями и сочатся кровью. «В этих ногах кроется как бы предыстория написанного художником момента — зрителю становится ясно, что утренним раздумьям героя предшествовали бессонная ночь и долгий путь по пустыне в кромешной тьме». [27. С.19].

Религиозно-философский контекст картины достаточно сложен, его мешает прочесть противоречивые высказывания самого художника: то во Христе он отрицает возможность чуда, то говорит, что Сын Божий «действительно не имел в себе ничего земного», кроме «формы» [30. Т.1. С.132]. Крамской видел в своем произведении «зеркало», отражающее исторический момент в общественной жизни, при этом сам он признавался, что «это не Христос, то есть я не знаю, кто это. Это есть выражение моих личных мыслей...». [27. С.15.]. Картина художника и его отношение ко Христу демонстрируют нам борьбу веры с неверием в душе самого художника при этом сам художник атеистом все-таки не был [25]. Поэтому выбор веры в Иисуса Христа как Богочеловека остается за зрителем.

Для художников XIX века был характерен интерес к человеку и всему человеческому [12], поэтому и картина Крамского несет в себе гуманистические тенденции и в то же время открывает и духовную подоплеку о чем свидетельствовали в целом положительные отзывы о его творчестве со стороны обер-прокурора Священного Синода К.П. Победоносцева [3. С.31].

Совсем по-иному смотрится картина Н.Н. Ге. Полотно, написанное в 1890 году, представляет собой двухфигурную вертикальную композицию, написанную в теплых тонах. В основу сюжета лег известный из Евангелия от Иоанна диалог между прокуратором Иудеи Понтием Пилатом и Иисусом Христом во время суда над Ним во дворце — претории. Название картины «Что есть истина?» представляет собой иллюстрацию к цитате из Евангелия от Иоанна (Ин.18:38), о чем свидетельствует авторская подпись на картине. «Тогда Пилат опять вошел в преторию, и призвал Иисуса, и сказал Ему: Ты Царь Иудейский? Иисус отвечал ему: от себя ли ты говоришь это, или другие сказали тебе о Мне? Пилат отвечал: разве я Иудей? Твой народ и первосвященники предали Тебя мне; что Ты сделал? Иисус отвечал: Царство Мое не от мира сего; если бы от мира сего было Царство Мое, то служители

Мои подвизались бы за Меня, чтобы Я не был предан Иудеям; но ныне Царство Мое не отсюда. Пилат сказал Ему: итак Ты Царь? Иисус отвечал: ты говоришь, что Я Царь. Я на то родился и на то пришел в мир, чтобы свидетельствовать о истине; всякий, кто от истины, слушает гласа Моего. Пилат сказал Ему: что есть истина? И, сказав это, опять вышел к Иудеям и сказал им: я никакой вины не нахожу в Нем» (Иоан.18:33-38). [9].

Русский религиозный философ и богослов священник П.А. Флоренский особенно выделяет это место Библии. По его словам, «Истина есть неперенное обетование Божие, обеспечением которого служит верность и неизменность Господа. ... Истина и еврейское эмет относится преимущественно к божественному содержанию Истины. ... «Что есть истина?» вопрошал Пилат у Истины. Он не получил ответа, — потому не получил, что вопрос его был все. Живой Ответ стоял пред ним, но Пилат не видел в Истине ее истинности. Предположим, что Господь не только своим вопившим молчанием, но и тихими словами ответил бы римскому Прокуратору: «Я есть Истина». Но и тогда, опять-таки, вопрошавший остался бы без ответа, потому что не умел признать Истину за истину, не мог убедиться в подлинности ее». [49. С. 22-23].

Картина художника явилась как бы итогом его творческих и духовных поисков. Увлечшись идеями Л.Н. Толстого, Ге все-таки следовал своему внутреннему голосу и художественным влечениям, поэтому часто нарушал границы, в которые замкнул его искусство писатель. В конце 1886 года и в начале следующего Ге сообщает Толстому: «Я решил все картины писать в два тона масляными красками». В момент своего наибольшего самоограничения в средствах выражения и готовности Ге следовать утилитарно-морализаторским тенденциям, он создает одно из прекрасных произведений — эскиз «Христос и Никодим». Эта работа может рассматриваться как преддверие картины «Что есть истина?» [4. С.150].

Также следует упомянуть еще об одной картине, которая оказалась непосредственно связана с рассматриваемым произведением. Дело в том, что в качестве холста, на котором Н. Н. Ге написал картину «Что есть истина?» была использована другая картина художника — «Милосердие» («Не Христос ли это?»), созданная в 1879 году и экспонировавшейся на 8-й выставке Товарищества передвижных художественных выставок (1880). Реакция публики и критиков на «Милосердие» была отрицательной и Ге решил повторно использовать холст, записав прежнее изображение новым красочным слоем. «Милосердие» также представляло собой двухфигурную вертикальную композицию.

Наличие предыдущего изображения на холсте было подтверждено рентгенографией полотна в 2011 году во время подготовки юбилейной выставки Н. Н. Ге в Третьяковской галерее. Ныне существующая фигура Христа «переделана» из фигуры девушки в светлом платье с картины «Милосердие» [42].

Художественные особенности картины «Что есть истина?» также вызвали неоднозначную реакцию критиков. Изображение на картине Н. Н. Ге

серьёзно расходилось со сложившейся ко времени ее создания культурной традицией, как церковной, так и живописной. Основное расхождение заключается в световом построении картины. «Очевидно, что Ге, походя к трактовке света, как эффекта освещения, намеривался резко и контрастно сопоставить разноосвещенные планы: яркий солнечный свет, в лучах которого купается фигура Пилата, обретал бы психологический смысл и играл важную роль в передаче пресыщения и филистерского преуспевания». [4. С.156]. Свет также должен был служить выявлению трагического одиночества Христа. Такое решение нарушает традиционные принципы, когда свет отождествляется с добром, а мрак — со злом.

Другим новшеством, которое привело к жесткой критике картины, стал образ Христа. Он шел вразрез с давней традицией интерпретации Иисуса как человека прекрасного, совершенного внешне и внутренне. Иконографические традиции изображения Христа как Сына Божьего к тому времени соблюдались далеко не всегда, о чем нам говорит, например, картина Крамского «Христос в пустыне» (1872), однако Ге пошел гораздо дальше. Иисус изображён измученным, низкорослым, тщедушным. Такой образ Христа вызвал не только недовольство Священного Синода, но и неприятие со стороны большинства публики и многих художников. [4. С.158-159].

Внимание зрителей акцентируется на фигурах главных героев. Этому способствует отсутствие отвлекающих внимание деталей. Картина выполнена очень лаконично. На картине Пилат, символ однозначности, облачен в белую тогу, он стоит в потоке солнечного света, а измученный пытками Христос в потрепанной одежде находится в глухой тени. Но это только на первый взгляд. Если приглядеться, то оказывается, что узкие складки, как веревки, опутывают Пилата. Пресыщенный, утомленный величием Рима прокуратор Иудеи не держит зла на Иисуса. Он не требует его распятия, ему, в сущности, нет дела до всего происходящего.

Художник придает конфликту оттенок вневременности, не показывая богатого интерьера дворца Пилата, перенеся действие в уединенный уголок. Сцена разворачивается на фоне простой стены; благодаря этому композиционному решению полотно приобретает вселенское значение и масштаб.

В набросках к картине Ге изображал руку Пилата более «вопросительно». Но вопрос его риторичен, поэтому в окончательном варианте рука поднимается в риторическом жесте.

Христос, небольшого роста, худой, измученный, в каких-то лохмотьях, одеяние на нем буквально висит, руки Его связаны за спиной. Он изображен в тени, но при ближайшем рассмотрении Его одежда приобретает пурпурный цвет, характерный для иконографических изображений. Лицо Сына Божьего освещается солнцем, в то время как лицо наместника полностью погружено в тень. Светлые оттенки окружают фигуру Христа, словно показывая Божественный свет истины, исходящий от Него. Спаситель не может ответить Пилату на его вопрос. Так как римский

прокуратор все равно не услышит ответа, также как не услышали его и те современники, к которым обращено полотно Ге. Полоса света, как меч, разделяет две фигуры. [13. С.8]. Однако если продолжить линию руки Пилата, вскинутую в риторическом вопросе, то она прямо указывает на Лицо Подсудимого, тем самым художник в картине показывает, что Истина — это и есть Сам Христос.

Известно, что вначале Ге «не намеривался так резко и откровенно противопоставить Христа и Пилата, о чем свидетельствуют рисунки из фондов Государственной Третьяковской галереи, на которых Христос представлен измученным, нечесаным, но без подчеркивания непоколебимой решимости и фанатичного упорства; Пилат выглядит строгим и уверенным худощавым римским аристократом». [4.С.157]. В процессе работы над картиной замысел художника получил более резкое и определенное выражение.

В своем произведении «Что есть истина?» Николай Ге пытался соединить идейное содержание с новыми формами художественного воплощения. По словам самого художника, его письмо есть выражение душевных переживаний, передача миру тревоги и трагического чувства жизни. Он говорил: «Выжидайте последней минуты и, когда невтерпеж станет — выражайте скорее себя, иначе вас разорвет!». [4. С.156].

Этим объясняется трудность восприятия и непонятность многих картин художника, в том числе и рассматриваемого произведения. Когда Ге привез «Христа и Пилата» в Ясную Поляну, домашние Л.Н. Толстого долго спорили перед картиной «объясняя» друг другу ее смысл, «глубинную суть». Спор прервал сам художник, указывая на свою работу, он сказал: «А дело просто — социалист и Бисмарк». [13. С. 8].

Картина Н.Н. Ге «Что есть истина?» («Христос и Пилат») поднимает вопросы добра и зла, истины и заблуждения, искренней преданности идеи и жонглирования истиной, то есть «вечные» нравственные проблемы борьбы гонимой и непризнаваемой истины с самодовольной и торжествующей ложью. [4. С.157].

Своей картиной Ге встраивается в ряд новаторов. Уже у И.Н. Крамского («Христос в пустыне») Иисус Христос изображался человеком без всяких внешних торжественных атрибутов, без нимба над головой. У Крамского мы видим отступление от иконографических канонов изображения Христа как Сына Божьего. Однако Христос Крамского значителен и привлекателен, его образ осовременен, известно, что его воспринимали как русского Гамлета. Николай Ге пошел дальше по этому пути — в его Христе уже с трудом угадывается Спаситель мира, хотя отдельные черты в Нем еще узнаваемы. Поэтому Христос Крамского не вызывал такого резкого неприятия Церкви, как Христос Николая Ге. Его совершенно не понимали не только Александр III — он написал обер-прокурору Синода Победоносцеву: «Картина отвратительна» — и повелел снять ее с выставки, но и художники, например, Михаил Нестеров. [31].

О связи между творчеством И.Н. Крамского и Н.Н. Ге в отношении Евангельского образа Иисуса Христа говорят многие исследователи - искусствоведы. В частности, речь идет о влиянии картины Крамского «Хохот» (1877-1882) на сюжет и концепцию произведения Ге «Что есть истина?». Крамской задумал «Хохот» как продолжение своего «Христа в пустыне», однако картина так и не была окончательно им завершена. Тем не менее эта картина не прошла бесследно для русского искусства, она стала «питательной» средой для творчества Н. Ге. «Его картину «Что есть истина?» можно рассматривать как реализацию концентрированной идеи «Хохота» Крамского, идеи глумления над истиной. Ге словно «очистил» замысел Крамского от лишних фигур, оставив только Христа и Пилата. Христос Ге — развитие образа смиренного в страдании, тщедушного телом, но неуязвимого духом Христа из «Хохота» Крамского». [29].

Евангельский образ Иисуса Христа в изобразительном искусстве второй половины XIX века является источником вдохновения для многих русских мастеров. Анализ работ художников показал, что при изображении Христа в искусстве того времени сложилась тенденция отталкиваться в первую очередь от определенной идеи или симпатии художника, которая находила свое выражение в его произведениях, что мы и видим в творчестве Крамского и Ге и их картинах «Христос в пустыне» и «Что есть истина». В содержание произведений вносится внутреннее напряжение, психологизм. Такая трактовка Евангельского образа Христа позволяет зрителям сопереживать и сострадать вместе с Ним.

С одной стороны, И.Н. Крамской видел в своем произведении «зеркало», отражающее исторический момент в общественной жизни, с другой, — картина является переломной во внутренней жизни самого художника, раскрывая его духовные искания, показывая переход от сомнений к вере.

В творчестве Н.Н. Ге мы видим иной подход: художник старается дать «живую форму» евангельских картин, что проявляется в определенной литературности и назидательности, которые являются следствием влияния на него философских взглядов Л.Н. Толстого. Искусство Ге служит внеэстетическим целям, именно этим объясняется эмоциональность и нарушение художественных канонов в картине «Что есть истина», пренебрежение внешней стороной искусства, в пользу идейного содержания.

Таким образом, вне зависимости от самого восприятия и трактовки Евангельского образа Спасителя в произведениях Крамского и Ге присутствует характерный как для искусства XIX века, так и для древнерусской иконографии узнаваемый и традиционный образ Христа, правда у Н.Ге в меньшей степени. В этом видится преемственность и культурная взаимосвязь отечественного художественного искусства со своим первоисточком — храмовой живописью и иконографией.

Контрольные вопросы и задания:

1. Что объединяет И.Н. Крамского и Н.Н. Ге в трактовке образа Христа?

2. В чем отличие изображений Христа в картинах И.Н. Крамского и Н.Н. Ге?

3. В чем мы видим нарушение художественных канонов при изображении Христа в работе Н.Н. Ге «Что есть истина»?

4. Каким художественными средствами Н.Н. Ге пытался соединить идейное содержание с новыми формами художественного воплощения в своей работе «Что есть истина»?

Заключение

Русское изобразительное искусство всегда вдохновлялось идеями духовности, красоты и истины, начиная с древнерусского искусства и вплоть до великих произведений художников XIX века. Именно этим можно объяснить особый интерес к образу Иисуса Христа и Евангельскому сюжету в отечественной живописи.

Русская иконография Иисуса Христа говорит нам о центральном месте образа Спасителя в древнерусской живописи. Иконография Иисуса Христа передает нам в первую очередь образ Его как Сына Божьего, в Его Божественной славе и могуществе. Человеческая природа Христа – Спасителя в иконографии открывает нам Его внутреннюю, духовную природу как Воплощенного Сына Божьего.

Можно проследить постепенное развитие образа Иисуса Христа в отечественной живописи от иконографических образцов до картин художников XIX века. Образ Иисуса Христа в русской живописи прошел сложный и интересный путь формирования от иконографических образцов Древней Руси до первых картин светских живописцев XVIII века, формировавшихся под воздействием западной, в основном католической культуры, а от них к подлинному расцвету и завершению в картинах русских художников XIX века.

Сам образ Иисуса Христа в XIX веке трактуется художниками с точки зрения исторического реализма, в Нем пытаются найти разрешение социальных и духовных проблем общества. Характерно изображение и восприятие Христа Спасителя в первую очередь с точки зрения Его человеческой природы, раскрывается ее внешняя сторона, сам образ приспособляется к пониманию его в свете актуальных проблем и исканий образованной части общества.

Евангельский образ Иисуса Христа в изобразительном искусстве второй половины XIX века является источником вдохновения для многих русских мастеров. Анализ работ художников показал, что при изображении Христа в искусстве того времени сложилась тенденция отталкиваться в первую очередь от определенной идеи или симпатии художника, которая находила свое выражение в его произведении, что мы и видим в творчестве Крамского и Ге и их картинах «Христос в пустыне» и «Что есть истина?». В содержание произведений вносится внутреннее напряжение, психологизм. Такая трактовка Евангельского образа Христа позволяет зрителям сопереживать и сострадать вместе с Ним.

С одной стороны, И.Н. Крамской видел в своем произведении «зеркало», отражающее исторический момент в общественной жизни, с другой, — картина является переломной во внутренней жизни самого художника, раскрывая его духовные искания, показывая переход от сомнений к вере.

В творчестве Н.Н. Ге мы видим иной подход: художник старается дать «живую форму» евангельских картин, что проявляется в определенной литературности и назидательности, которые являются следствием влияния на него философских взглядов Л.Н. Толстого. Искусство Ге служит

внеэстетическим целям, именно этим объясняется эмоциональность и нарушение художественных канонов в картине «Что есть истина», пренебрежение внешней стороной искусства, в пользу идейного содержания.

Таким образом, вне зависимости от самого восприятия и трактовки Евангельского образа Спасителя в произведениях Крамского и Ге присутствует характерный как для искусства XIX века, так и для древнерусской иконографии узнаваемый и традиционный образ Христа, правда у Н.Ге в меньшей степени. В этом видится преемственность и культурная взаимосвязь нашего отечественного художественного искусства со своим первоисточком — храмовой живописью и иконографией.

Древнерусская иконография Иисуса Христа явилась истоком и заложила историко-культурные основы светской живописи, западные образцы религиозной живописи помогли освоить технику и сформировать самобытную русскую художественную школу, а осмысление в гуманистическом духе Евангельских событий и образа Иисуса Христа позволило создать русским живописцам бесценные шедевры, обогатившие отечественную и мировую культуру.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Алексеев, С. Энциклопедия православной иконы. Основы богословия иконы / С.В. Алексеев. СПб.: Сатис, 2002. 334 с.
2. Алленов, М.М. Русское искусство X — начала XX века / М.М. Алленов, О.С. Евангулова, Л.И. Лифшиц. М.: Искусство, 1989. 480 с.
3. Анисов, Л.М. Душа живая, русская и религиозная...// Русский дом. 2007. № 6. С.30-31.
4. Арбитман Э. Жизнь и творчество Н. Н. Ге / Э.Н. Арбитман; послесл. Е.И. Водонос. Волгоград: ПринТерра, 2007. 320 с.
5. Аристова, В. История искусства для детей. Икона / В.В. Аристова; макет и оформл. И.П. Смирнова. М.: Росмэн, 2001. 95 с.
6. Баева, В. Николай Николаевич Ге 1831-1894. / В. Баева. М.: Директ-Медиа, 2010. 48 с.
7. Бернен, С., Мифологические и религиозные мотивы в европейской живописи 1270 — 1700. О том, что знали сами художники / С. Бернен, Р. Бернен; пер. с англ. Р.Петрова, В.Симонова. СПб.: Академический проект, 2000. 300 с.
8. Библейский сюжет в русской живописи [Электронный ресурс] / Христианский творческий союз. URL: http://www.christianart.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=66&Itemid=41 (дата обращения 26.06.2013). Загл. с экрана. Яз. рус.
9. Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета / В рус. переводе с прил. - 4-е изд. Брюссель: «Жизнь с Богом», 1989. 2535 с.
10. Блок А.А. Записные книжки. 1901–1920 / А.А. Блок. М., 1965. 567 с.
11. Бобров, Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи / Ю.Г. Бобров; илл. А.В. Васильев-Окский, С.В. Феденко. СПб.: Аксиома, Мифрил, 1996. 253 с.
12. Бусыгина, Е. Картина «Воскрешение дочери Иаира» И. Репина и В. Поленова. [Электронный ресурс] / Екатерина Бусыгина. URL: <http://www.ippo.ru/bibleyskie-mesta-i-syuzhety-v-russkoy-zhivopisi/kartina-voskreshenie-docheri-iaira-i.-repina-i-v.-polenova.-ekaterina-busygina.html> (дата обращения 08.02.2013). Загл. с экрана. Яз. рус.
13. Ге. Полное собрание работ всемирно известных художников // Художественная галерея. 2007. Вып.133. С.3-31.
14. Гнедич, П.П. История искусств. Живопись. Скульптура. Архитектура / П.П. Гнедич. М., 2007. 845 с.
15. Государственная Третьяковская галерея. Путеводитель / под общ. ред. О. Иванова. — М.: Авангард, 1997. 287 с.
16. Дунаев, М.М. Своеобразие русской религиозной живописи. Очерки русской культуры XII — XX вв. / М.М. Дунаев; Московская духов. акад. М.: Филология, 1997. 221, 2 с.

17. Иванов Александр Андреевич (1806-1858). [Электронный ресурс] / Россия в красках. URL: <http://ricolor.org/history/cu/picture/names/ivanov/> (дата обращения 25.01.2013). Загл. с экрана. Яз. рус.
18. Иисус Христос в христианском искусстве и культуре XIV-XX века. [Электронный ресурс] URL: <http://rusmuseum.ru/exhib/lenta/exhibition2000/exhibition683/> (дата обращения 23.01.2013). Загл. с экрана. Яз. рус.
19. Ионина, Н.А. Крамской И. «Христос в пустыне». [Электронный ресурс]. / Н.А. Ионина // Сто великих картин. [Электронный ресурс]. URL: http://www.nearyou.ru/100kartin/100karrt_56.html (дата обращения 05.03.2013). Загл. с экрана. Яз. рус.
20. История иконописи VI-XX века. Истоки. Традиции. Современность / Л. Евсеева, Н. Комашко, М.Красилин, игумен Лука (Головков) и др. — М.: АРТ-БМБ, 2002. 287 с.
21. История русского искусства. В 2 т. Т.1 / под ред. Н.Г.Машковцева. М.: Искусство, 1957. 441 с.
22. Иулиания (М.Н. Соколова), монахиня. Труд иконописца / М.Н. Соколова; текст, илл. А.Е. Алдошина, Н.Е. Алдошина. М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995. 221 с.
23. Карр-Гомм, С. Путеводитель в мире живописи / Сара Карр – Гром; пер. с англ. С. Чудов, А. Бряндинская.— М.: Издат. дом «Ниола 21-й век», 2003. 256 с.
24. Кено, Мишель. Воскресение и икона / М. Кено; пер. с франц. В Василика. М.: Общество любителей церковной истории, 2001. 277 с.
25. Ким, Е. Иван Крамской. Христос в пустыне. 1872. Москва, Государственная Третьяковская галерея. [Электронный ресурс] / Е. Ким // Татьянин день. URL: <http://www.taday.ru/text/31159.html#> (дата обращения 05.03.2013). Загл. с экрана. Яз. рус.
26. Кожевников, В. Значение А.А. Иванова в религиозной живописи // Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв.: Антология / сост., общ. ред. и предисл. Н.К. Гаврюшина. М.: Прогресс, 1993. С.159-163.
27. Крамской // 50 художников. Шедевры русской живописи. 2010. Вып. №7. С.3-31.
28. Крамской Иван Николаевич (1837-1887) [Электронный ресурс] / Россия в красках. URL: <http://ricolor.org/history/cu/picture/names/kramskoi/> (дата обращения 22.01.2013). Загл. с экрана. Яз. рус.
29. Крамской Иван Николаевич. Жизнь и творчество художника. [Электронный ресурс]. / Клуб ЛИИМ Корнея Композиторова. URL: http://www.art.liim.ru/hr/hr09_01.html (дата обращения 25.01.2013). Загл. с экрана. Яз. рус.
30. Крамской, И.Н. Письма, статьи: в 2 т. / И.Н. Крамской; прим. С.Н. Гольдштейн. М., 1965-66.
31. Крик краски. Николай Ге. «Что есть истина?» [Электронный ресурс]. // Страсти Христовы в русской живописи URL:

<http://www.ippo.ru/bibleyskie-mesta-i-syuzhety-v-russkoy-zhivopisi/strasti-hristovy-v-russkoy-zhivopisi-4.html> (дата обращения 09.02.2013). Загл. с экрана. Яз. рус.

32. Куркина Т.Н. Картина И.Н. Крамского «Христос в пустыне»: композиция смысла // Педагогика искусства электронный научный журнал. №2. 2010. URL: http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-2-2010/14_06_kurkina.pdf (дата обращения 12.05.2013). Загл. с экрана. Яз. рус.

33. Лазарев, А. Крамской / Андрей Лазарев. М.: Белый город, 2008.

34. Москалюк М. В. Сюжет Гефсиманского сада в творчестве передвижников // Известия Уральского государственного университета. – 2005. – № 35. – С. 90–96.

35. Николай Ге - Что есть истина? (история картины). [Электронный ресурс]. URL: <http://art-assorty.ru/1422-nikolay-ge-chto-est-istina.html> (дата обращения 10.02.2013). Загл. с экрана. Яз. рус.

36. Панфилов, А. Крамской / А. Панфилов // 50 художников. Шедевры русской живописи. Вып. 7. М., 2010. 31 с.

37. Петрова, Е.Н. Земная жизнь Иисуса Христа в русском изобразительном искусстве [Электронный ресурс] / Е.Н. Петрова. URL: http://ralomnic.org/art/pic/rus_isk/1/ (дата обращения 29.02.2013). Загл. с экрана. Яз. рус.

38. Репин, И.Е. Далекое близкое / И.Е. Репин. М.: Искусство, 1964. 510 с.

39. Розанов, В. Алекс. Андр. Иванов и картина его «Явление Христа народу» // Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв.: Антология / сост., общ. ред. и предисл. Н.К. Гаврюшина. М.: Прогресс, 1993. С.145-150.

40. Русская живопись. Антропов Алексей Петрович (1716-1795) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.artsait.ru/art/a/antropov/main.htm> (дата обращения 29.01.2013). Загл. с экрана. Яз. рус.

41. Русские иконы / ред. группа: Т. Каширина, Т. Евсеева, Е. Сучкова. — М.: Мир энциклопедий Аванта+, Астрель, 2010. 183 с.

42. Сейбиль, П. «Пропавшие картины» Николая Ге. [Электронный ресурс] / П. Сейбль. URL: <http://vtbrussia.ru/culture/gtg/news/propavshie-kartinyi-nikolaya-ge/> (дата обращения 11.02.2013). Загл. с экрана. Яз. рус.

43. Стасов, В.В. Н. Н. Ге. Его жизнь, произведения и переписка / В.В. Стасов. М. 1904. 420 с.

44. Ульянов, Н.П. Ге среди молодежи // РГАЛИ. Ф. 2022. Оп. 2. Ед. хр. 1.

45. Успенский, Л.А. Богословие иконы Православной Церкви / Л.А. Успенский. М.: Изд-во Западноевропейского экзархата, 1989. 474 с.

46. Филатов, В.В. Словарь изографа / В.В. Филатов. М.: Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 1997. 287 с.

47. Флоренский, П., свящ. Иконостас // Сочинения в 4 т.: Т.2. — М.: Мысль, 1996. С. 419–527.

48. Флоренский, П., свящ. Обратная перспектива // Философия русского религиозного искусства XVI — XX вв / сост., общ. ред. и предисл. Н.К. Гаврюшина. М., 1993. С.247-264.

49. Флоренский, П.А., свящ. Столп и утверждение Истины / П.А. Флоренский. М.: Лепта, 2002. 812 с.

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

Иллюстративный материал



Спас Нерукотворный Двусторонняя выносная икона. Школа или худ. центр: Новгород. Вторая половина XII в.

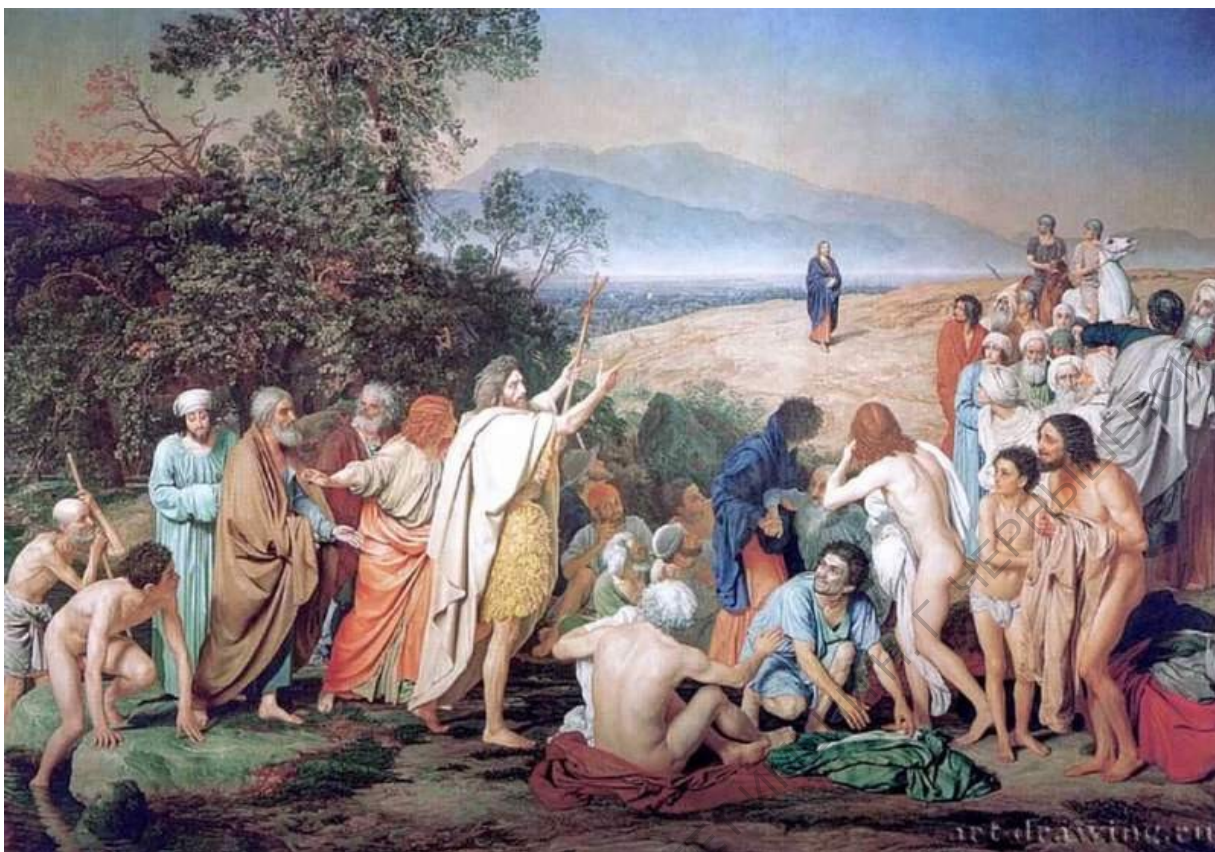


Икона Христос Вседержитель (Пантократор). Мозаика Софийского собора в Киеве.

САРАТОВСКИЙ



А.Е. Егоров. «Истязание Спасителя» 1814. Холст, масло.
Государственный Русский музей.



А. Иванов. «Явление Христа народу». 1837—1857. Холст, масло. (ГТГ).



В.Д. Поленов. «На Генисаретском озере». 1888. Холст, масло. (ГТГ).



В.М. Васнецов. «Распятый Иисус Христос». Эскиз. 1896. Холст, масло. (ГТГ).

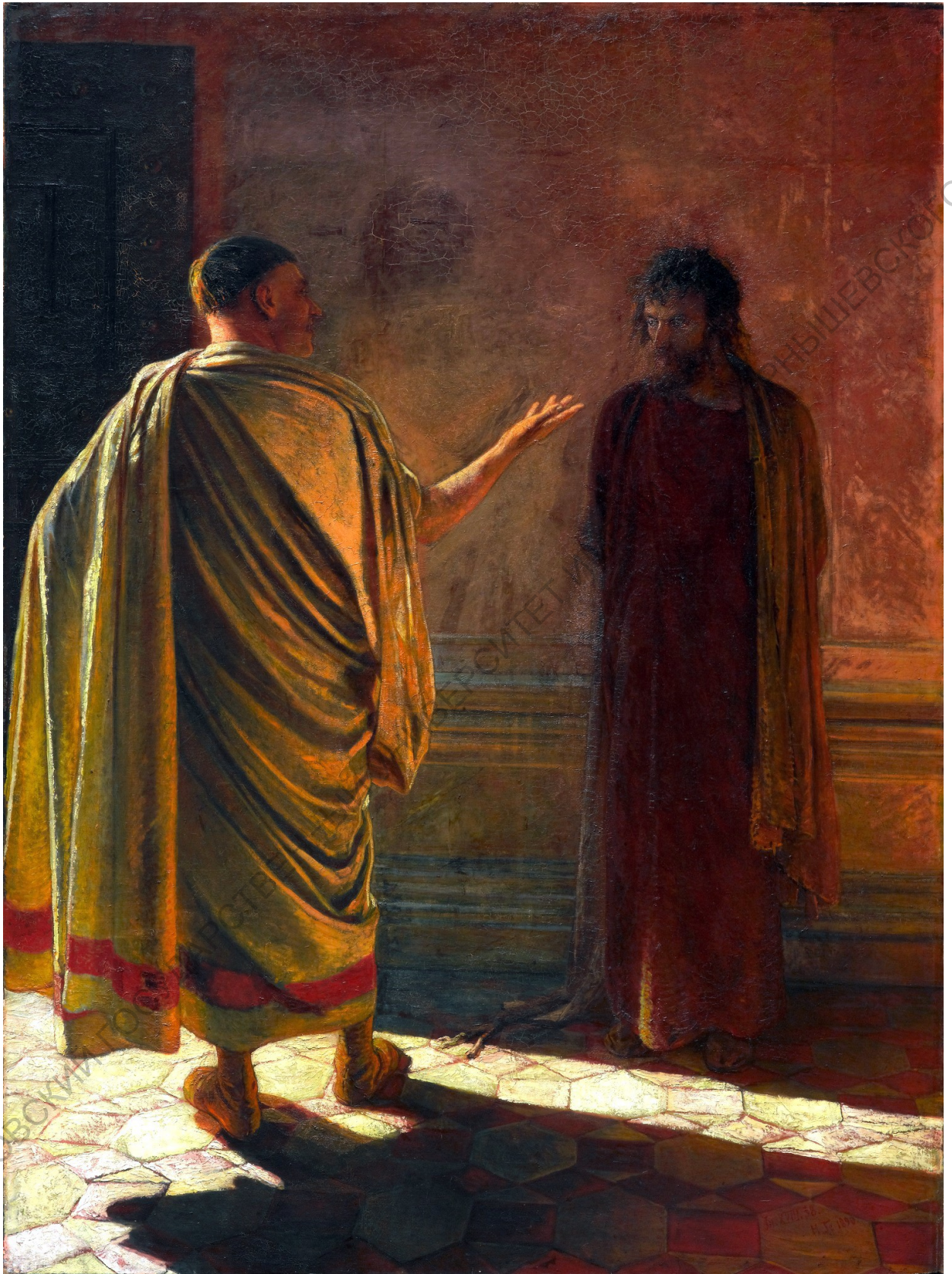


И.Н. Крамской. «Христос в пустыне». 1872. Холст, масло. (ГТГ).



И.Н. Крамской. «Радуйся, царю иудейский!» (Хохот). Холст, масло.
Государственный Русский музей.

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ



Н.Н. Ге. «Что есть истина?» (Христос и Пилат). 1890. Холст, масло. (ГТГ).

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Раздел 1. Образ Иисуса Христа в иконографии.....	5
Раздел 2. Евангельский сюжет в русском искусстве XVIII - XIX вв.....	11
Раздел 3. Образ Иисуса Христа в творчестве И.Н. Крамского на примере картины «Христос в пустыне».....	19
Раздел 4. Образ Иисуса Христа в творчестве Н.Н. Ге на примере картины «Что есть истина?» (Христос и Пилат).....	26
Раздел 4. Сравнительный анализ образа Иисуса Христа в творчестве И.Н. Крамского и Н.Н. Ге.....	37
Заключение.....	47
Список использованных источников.....	49
Иллюстративный материал.....	53

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

Учебное пособие

Рахимбаева Инга Эрленовна

ОБРАЗ ХРИСТА В РУССКОМ ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ
XIX ВЕКА

Учебное пособие
для студентов

Авторская редакция

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНА Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО