

Елена Шарова

Статья «Явление Христа народу. Картина Иванова» как декларация эстетических взглядов А. Н. Мокрицкого

Статья посвящена анализу эстетических взглядов художника и преподавателя Московского училища живописи, ваяния и зодчества А. Н. Мокрицкого, в эпистолярных трудах которого нашли свое отражение ключевые фигуры и знаковые события современной ему культурной жизни России второй трети XIX века. Рассмотрена работа Мокрицкого, посвященная картине А. А. Иванова «Явление Христа народу» и опубликованная сразу после публичной демонстрации полотна и скорой кончины ее автора в июле 1858 года. Суждения Мокрицкого проанализированы в контексте ситуации переходного этапа рубежа 1850–1860-х годов, когда в художественной среде активно обсуждались возможные пути развития русского искусства, особенно остро велись споры о сущности исторической живописи.

Ключевые слова:

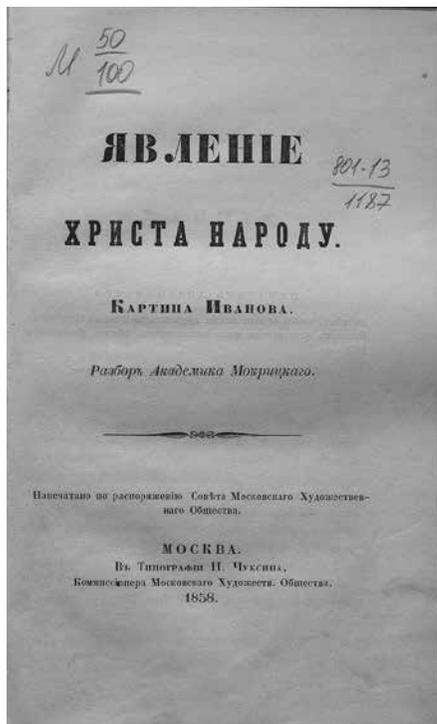
Аполлон Мокрицкий, Александр Иванов,
историческая картина, натура, пейзаж,
академические традиции,
реалистическая живопись, эстетические взгляды.

Художник и педагог А. Н. Мокрицкий живо реагировал на события, происходившие в культурной жизни России второй трети XIX века. Его значение для истории отечественного искусства определяется не столько его живописными работами, сколько эпистолярным наследием. Именно художник среднего уровня, каковым считается Мокрицкий, в большей степени является представителем своей художественной среды, с которой связан и от которой напрямую зависит, нежели гений как феномен исключительности. При этом деятельность и взгляды Мокрицкого нельзя причислить к усредненным явлениям. Как преподаватель Московского училища живописи и ваяния (МУЖВ) он сыграл далеко не последнюю роль на раннем этапе формирования московской художественной школы. Ревностно отстаивая высокие критерии искусства, он устремлял свои взгляды на современников — выдающихся представителей русской художественной школы.

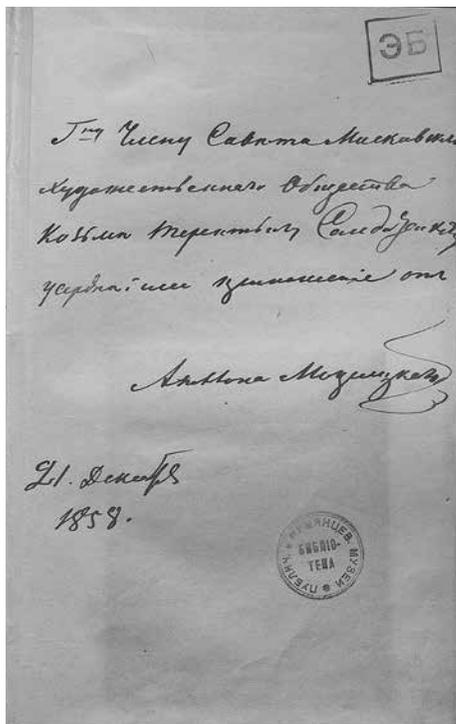
В мае 1858 года в Петербург после своего пребывания в Италии вернулся А. А. Иванов. По поводу этого события в «Современнике» сообщали: «Знаменитая картина г. Иванова и сам он — наконец в Петербурге. Картина будет скоро выставлена в зале академии для публики. Это самая интересная и важная петербургская новость» [14, с. 226]. Выставка картины «Явление Христа народу» («Явление Мессии») и этюдов к ней состоялась в Академии художеств в июне. В июле того же года, заболев холерой, Иванов умер.

Публичная демонстрация этого произведения, как и трагический исход жизни его автора, стали знаковыми событиями культурной жизни середины XIX века. Как отмечают исследователи, никогда еще в России смерть художника (в 1852 году ушли из жизни К. П. Брюллов и П. А. Федотов) не вызывала такой острой реакции общественности. За произошедшим последовали многочисленные публичные отклики и статьи, посвященные памяти Иванова.

В ноябре 1858 года в Москве отдельной книжкой была опубликована большая статья Мокрицкого под названием «Явление Христа



1. Явление Христа народу. Картина Иванова. Разбор Академика Мокрицкого. М., 1858
Титульный лист
Российская Государственная библиотека



2. Явление Христа народу...
Форзац с дарственной надписью автора: Г-ну Члену Совета Московского художественного общества Козьме Терентьевичу Солдатенкову усерднейшее приношение от Аполлона Мокрицкого. 21 декабря 1858

народу. Картина Иванова» [25]. (Ил. 1–2.) Напечатанная по решению совета Московского художественного общества (МХО) в типографии его комиссионера И. Чуксина, работа Мокрицкого, «по-видимому, должна была служить своеобразным учебным пособием для учащихся МУЖВ» [18, с. 141]. МХО с созданным при нем училищем до 1860-х годов являлось «почти единственным очагом художественной жизни Москвы» [11, с. 74]. Поэтому не случайно и то, что именно в залах училища через полгода после смерти художника — в декабре 1858 года на очередной выставке

МУЖВ экспонировались этюды Иванова и эскиз его картины «Явление Христа народу»¹. Уже тогда воспринятые как достижения вершин реалистического искусства, они были призваны показать молодому поколению принципиально новые пути решения творческих задач.

Важно иметь в виду, что сам Иванов был вдохновлен идеей создания новой школы в Москве, где и предполагал обосноваться, завершив свой двадцатилетний труд. Именно с древнерусской столицей были связаны творческие планы художника, что, по предположению И. А. Виноградова, во многом определялось его размышлениями о Москве как Третьем Риме [4, с. 10]. Картину «Явление Христа народу» Иванов также намеревался завещать Москве. Известно, что отношение художника к петербургской Академии художеств как к казенному учреждению было проникнуто неприязнью. Москва же виделась Иванову новым центром профессионального образования и культуры. Однако на деле приложить свой талант к созданию московской художественной школы Иванову не довелось.

Среди отзывов о «Явлении Мессии», также появившихся в Москве сразу после показа картины и последующей кончины Иванова, стоит отметить письмо Хомякова, опубликованное в «Русской беседе» [22]². Говоря о замысле произведения, Хомяков описывает судьбу Израиля и ключевой момент в евангельской истории: «<...> весь Ветхий Завет преклонился перед Новым, вся многовековая жизнь Израиля сосредоточилась в одно мгновение. Таков замысел картины, и исполнение достойно замысла» [22, с. 7]. В реализации последнего, по его мнению, художник установил для себя одно правило: исключить «всякий личный произвол, всякую личную прихоть» [22, с. 7], стать «прозрачной средой», посредством которой образ предмета сам переходит на полотно. Полностью устранив в картине свою личность, свое отношение к произошедшему событию, Иванов достиг «высокой простоты» образа. Даже в произведениях живописи великих мастеров прошлого — Микеланджело и Рафаэля — Хомяков не находил «отражения христианского явления в художественном созерцании христианского духа» [22, с. 9]. Первыми, как считал автор отзыва, утрату подлинно христианского

1 Эскиз картины «Явление Христа народу» из собрания С. Г. Строганова в 1858 году экспонировался в Петербурге и Москве [9, с. 128].
2 Статья Хомякова, посвященная картине Иванова, была опубликована в августе 1858 года [3, с. 472].

духа в произведениях религиозной живописи осознали немцы. Однако окончательно преодолеть этот недостаток для них было невозможно. «Разъединенность протестантства лишает человека возможности жить духом в полном и свободном причастии действительного христианского созерцания. Немцы могли только учить, а не творить в этой области, и их уроки были не бесполезны. Многим был обязан наш Иванов Овербеку, которого он любил душевно, и за которого сильно заступался (как я это знаю из его спора со мною)», — писал Хомяков [22, с. 9–10]. Немецкие художники, обессиленные односторонним отношением к христианству, искусственно подражали наивности древних живописцев. Однако у новых подражателей она перешла в сухость, холодность и приторность. «Иванов, — продолжал Хомяков, — не впадал в ошибку современных нам до-Рафаэлитов. Он не подражал чужой простоте: он был искренно, а не актерски прост в искусстве, и мог быть простым потому, что имел счастье принадлежать не пережитой односторонности Латинства, а полноте Церкви, которая пережита быть не может» [22, с. 11]. Именно Иванов смог совершить то, что было невозможно для художников Европы, — воплотить в своем произведении идею христианства.

Для славянофила Хомякова автор «Явления Христа народу» был тем русским художником, который, освободившись от угнетающего опыта европейских школ, стал «деятелем свободным» и в многолетнем смиренном труде приобрел себя самого. Воплотив в своей картине художественные требования русского духа, «просветленного Православною Верою», он не только положил начало новой школе, но возродил живопись как таковую.

Как и отклик Хомякова, вышедший в свет вскоре после смерти художника, без промедлений была издана и статья Мокрицкого «Явление Христа народу. Картина Иванова», написанная в то время, когда в преподавательской среде Московского училища живописи и ваяния разгорелись споры, вызванные «Мнением» С. К. Зарянка о методике обучения. Мокрицкий, чье видение педагогического процесса и искусства в целом были совершенно противоположны взглядам Зарянка, анализируя картину Иванова, продолжал отстаивать занимаемую позицию. Так, по твердому убеждению Мокрицкого, изложившего свой взгляд на состояние училища и на метод преподавания в ответном «Мнении» [1], основой живописи является рисунок. Развивая эту мысль в статье, посвященной картине Иванова, среди требований, предъявляемых к произ-

ведению живописи, первое место после «обдуманного сочинения» он отводит именно «правильному и изящному рисунку». Так называемое обдуманное сочинение не случайно возглавляет этот перечень. В основе академической доктрины лежала теория Н. Пуссена, согласно которой главными в создании произведения искусства являлись разум и мысль художника, а не творческий импульс. Приверженец академических традиций и последователь классической философии, в соответствии с которой творчество не было спонтанным делом, Мокрицкий отмечает в «Явлении Христа народу» «обдуманность, соображение и отчет».

После рисунка следующим условием создания картины идет грация линий, лишь потом следуют «сила и правда колорита» и уже совсем необязательные, по убеждению автора статьи, «блестящие краски». Схожую последовательность «существенных достоинств» картины Иванова приводит Ф. В. Чижов: «Благородство рисунка, высокообразцовая, типическая красота лиц, возможно прекрасное сочинение в пейзаже, высшая степень изящества в наброске одежды, сила и стройность цветов» [цит. по: 16, стлб. 64]. Мокрицкий говорит о рисунке как о важнейшем принципе живописи, независимо от красок выражающем форму и душу предметов, их материальную сущность. По его мнению, в картине Иванова этот главнейший и основной принцип представлен «в высокой степени совершенства» [25, с. 27]. Именно с помощью рисунка художник смог показать характер, возраст, социальный статус, передать внутреннее состояние человека.

Мокрицкий, ревностно отстаивавший в своем «Мнении» академические традиции, в статье не раз упоминает тот факт, что Иванова, так же как Ф. А. Бруни и К. П. Брюллова, воспитала именно Академия художеств. Имена исторических живописцев, мастеров картин «большого стиля» названы им не случайно. Бруни, ставший (в 1855 году) ректором Академии художеств, по словам А. Н. Бенуа, «долгое время служил верным стражем ее традиций» [7, с. 123]. Авторитет преподававшего в Академии художеств Брюллова, учеником и поклонником которого был Мокрицкий, являлся безусловным и абсолютным. При этом Бруни, Брюллов и Иванов выступают в качестве получивших известность воспитанников Академии, а не предстают творческими индивидуальностями, по-своему решившими проблему художественного осмысления найденной ими той или иной темы. Их громкие имена в первую очередь призваны показать тот высочайший уровень профессионального мастерства, который дает академическая школа.

Не случайно и то, что в своей статье Мокрицкий неоднократно отмечает: Иванов не только наблюдал натуру, но и изучал наследие древних мастеров, мог обойти их недостатки и воспользоваться достоинствами. Эталонной, согласно академическим предпочтениям, на тот момент являлась живопись Болонской школы, представителей классицизма и мастеров эпохи Возрождения. Соответственно Иванов, как убежден автор статьи, брал за образцы произведения Доменикино, Пуссена, Леонардо да Винчи и Рафаэля.

Стоит отметить, что художника действительно «отличало вдумчивое отношение к мировой художественной традиции» [20, с. 4]. При этом сам Иванов, по словам И. А. Виноградова, «определенно сознавал недостатки западной религиозной живописи и <...> не любил Болонскую школу, в произведениях которой при совершенстве техники живописи религиозное содержание оказалось утраченным» [4, с. 20]. Несмотря на господствующие в Академии художеств взгляды, ориентированные большей частью на эпоху Ренессанса, в качестве образца Иванов выбрал итальянских мастеров «ранней дорафаэлевской традиции», которые, по его словам, «с теплою верою <...> выражались своими чувствами» [4, с. 21]: Джотто, Фра Анжелико, Гирландайо, Синьорелли.

Подобное суждение обнаруживается и в статье Мокрицкого. По его мнению, в произведениях Чимабуэ, Джотто, Маззачо, Фра Анджелико, Гирландайо, Перуджино и Беллини «кистью художника руководила теплая вера, глубокое уважение к святыне идеи и бескорыстная любовь к искусству» [25, с. 9]. При этом, однако, он замечает, что религиозное чувство этих живописцев выражено «слабыми техническими средствами», обличено в «еще неизящные формы».

Отмечая важность традиции копирования, лежащей в основе академического обучения, Мокрицкий говорит о том, что «только те, которые шли по следам древних великих представителей искусства, только те могли показать свою гигантскую силу» [25, с. 49]. Похожие мысли высказывал И. И. Винкельман, основной труд которого «История искусства древности», впервые опубликованный в 1764 году, входил в круг чтения и самого Иванова. Считая искусство Древней Греции образцовым, Винкельман утверждал, что «единственный путь для нас сделаться великим и, если можно, даже неподражаемым — это подражание древним...» [цит. по: 5, с. 73]. Как известно, этюды, написанные Ивановым со скульптурных античных голов, определенно играли важную роль в создании образов, представленных в «Явлении Христа народу». При этом, как сообщал



3. Александр Иванов. *Явление Христа народу (Явление Мессии)*. 1837–1857
Холст, масло. 540 × 750
Государственная Третьяковская галерея

Хомяков, в картине «нет ни тени подражания или мертвого академизма. <...> Иванов уже не думал об антиках; но античное чувство красоты, воспринятое им, перешло в его собственную плоть и кровь. Он изящен, и изящен просто, так сказать невольно, как сама древность» [22, с. 18].

Преподававший теорию изящных искусств в Московском училище живописи и ваяния, а также в Строгановском училище, Мокрицкий был хорошо знаком с трудами крупнейших западных философов XVIII — начала XIX века. Взгляды некоторых из них он, очевидно, разделял. Так, Т. Г. Шевченко в своей автобиографической повести «Художник», опубликованной в журнале «Киевская старина» (1887, № 1–3) называет Мокрицкого «страстным поклонником Шиллера» [15, с. 98]. Курс лекций «за недостатком руководства направленного прямо к специальному

изучению изобразительных искусств» [2, л. 72 об.] на русском языке, он читал по собственным запискам, которые «составлены <...> из эстетики Гегеля, Бахмана, Озерса³, по Винкельману и Милициу⁴» [2, л. 25], «из эстетики <...> Лассо⁵, а также по <...> Лессингу и Гёте» [2, л. 137].

В одном из рапортов, поданных в совет МХО, Мокрицким указаны темы лекций по теории изящных искусств, прочитанные им ученикам третьего класса: «О способностях души», «Определение и значение эстетики», «О прекрасном в природе, и значении природы для прекрасного», «О прекрасном в искусстве», «Эстетика практической фантазии, творчества», «Различие между дилетантом и художником», «Гений и талант», «Игривое и важное в искусстве», «Стиль», «Различие стилей», «О вкусе и манере», «Прием», «Высокое, милое и прелестное», «Грация», «Единство», «Гармония и симметрия», «Выражение и характер», «Развитие искусства», «Архитектура в особенности греческого ордера», «Храмы Тезея» [2, л. 25–25 об.]⁶. В другом рапорте он сообщает, что «по настоящее время прошел с учениками четвертого класса» следующие объединенные в разделы темы: «О способностях души: Определение и значение эстетики. Об идеи и ее развитии. Прекрасное в природе. Значение природы для искусства. О подражании природе. Прекрасное в искусстве. Об идеале. О фантазии. Причудливое и фантастическое. Дилетант и художник. О гении и таланте. Серьезное в искусстве. Игривое и важное в художнике. О стиле вообще: Стиль величественный. Стиль изящный и выразительный. О высоком, милом и прелестном. Манера, вкус и прием в искусстве. О грации, о смешном. Красота, гармония и симметрия. Разделение искусств. Об архитектуре вообще: Краткий обзор архитектуры индусов. Об архитектуре греческой. Ордера: дорический, ионический и коринфский. Об архитектуре римской. О водопроводах, цирках и амфитеатрах. О триумфальных воротах» [2, л. 84–84 об.]. Читая курс теории изящного, он также касался вопроса «о процессе сочинения художественного произведения и его исполнения» [2, л. 137] и размышлял,

3 Вероятно, Адам Фридрих Эзер — немецкий живописец и ученый, предтеча классицизма в Германии, искусствоведческие изыскания которого легли в основу теории Винкельмана, «поборник благородства и строгости рисунка» [24, с. 186].

4 Франческо Милиция — итальянский теоретик искусства, его сочинение «Об искусстве смотреть на художества по правилам Зульцера и Менгса», представляющее собой «кодекс эстетики классицизма», изданное в Венеции в 1781 году, в переводе В. П. Лангера вышло в Петербурге в 1827 году.

5 Вероятно, Эрнст фон Ласо.

6 К сожалению, тексты этих лекций нам неизвестны.

«может ли душа наша придти в эстетическое состояние без прекрасного предмета» [2, л. 250 об.].

Ряд обнаруженных совпадений некоторых тем с содержанием книги «Всеобщее начертание теории изящных искусств» Бахмана, вышедшей в свет в Москве в 1832 году в переводе М. П. Чистякова [6], позволяет предположить, что Мокрицкий, готовясь к лекциям, ориентировался на это издание.

По-видимому, собственные эстетические воззрения Мокрицкого во многом были сформированы мыслями представителей немецкого классического идеализма. Корифеем этого движения и прямой предшественник Гегеля — И. Кант основу всех изобразительных искусств видел в рисунке. В своей статье Мокрицкий, описывая изображенную на картине Иванова «фигуру в бледно-зеленой одежде», очень точно подмечает то, как художник пластически, то есть «изящным рисунком» ниспадающих складок одежды передал характер сомневающегося персонажа: «с болезненным выражением внутренней борьбы — стоит как вкопанный в землю, очевидно — побежденный малодушием» [25, с. 30]. «Сунув руки в широкие рукава, — продолжает Мокрицкий, — он держит их под прямым углом; невозмутимое спокойствие рук, как и головы, слегка наклоненной на правую сторону, сонливость и отсутствие всякой энергии фигуры, сообщены складкам одежды» [25, с. 30]. Подобная красота и «отчетливое выполнение» прямолинейных складок встречается, по его мнению, лишь на «древних статуях лучшего стиля». Винкельман, чьи рациональные воззрения, видимо, также были близки Мокрицкому, писал, что «легче открыть красоту греческих статуй, чем красоту в природе, и что, следовательно, первая более волнует, не так разрознена, более сосредоточена в одно целое, чем последняя» [цит. по: 5, с. 74].

Произведение Иванова явилось для Мокрицкого весомым аргументом в споре с Зарянко. Однако высказанные в статье суждения выходят далеко за границы возникшей в стенах училища дискуссии. В работе Мокрицкого словно в зеркале отразилась ситуация переходного этапа рубежа 1850–1860-х годов. В это время в искусстве обозначились новые проблемы, появились новые темы и сюжеты. Его актуальный отклик был

7 Речь идет об апостоле Нафанаиле. В своей статье Мокрицкий обозначает этого персонажа как «одного из четырех учеников Иоанновых, не последовавших за Христом».

оперативно опубликован в период, когда в художественной среде бурно обсуждались возможные пути развития искусства, особенно остро велись споры о сущности исторической живописи. Так, статья И. Н. Крамского «Взгляд на историческую живопись» (написанная в том же 1858 году, но не нашедшая тогда места в печати), по словам исследователей литературного наследия художника, читается как манифест нового для своего времени искусства. Крамской утверждает, что оно «должно перейти с почвы религиозных и мифологических представлений о действительности на почву реального знания» [12, с. 15]. Нарастающий интерес к жанровым произведениям, затрагивающим проблемы современности, в это время проявляла и общественность. Так, автор письма о выставке Академии художеств в начале 1858 года, напечатанного в «Отечественных записках» вместо обычного отчета, сообщает: «<...> публика особенно долго останавливается перед картинами с содержанием и преимущественно с содержанием современным» [17, с. 29].

Обозначая свою позицию в этом вопросе, Мокрицкий, сторонник академической системы, согласно которой в основе выбранного сюжета должна лежать высокая духовно-нравственная идея, замечает, что современная живопись в большей степени направлена на повседневность, на предметы часто пошлые и не заслуживающие быть увековеченными. При этом картины высокого исторического содержания стали большой редкостью. В словах Мокрицкого прослеживается обеспокоенность состоянием исторического жанра и перспективами его развития. Говоря о европейских выставках, наводненных жанровыми картинами, портретами, пейзажами, маринами, баталиями и портретами животных, автор статьи сетует, что современники почти незнакомы с произведениями высокого стиля.

Подобную направленность европейских выставок Мокрицкий мог наблюдать еще в 1840-х годах во время путешествия в Италию, когда посещал галереи и знакомился не только с произведениями старых мастеров, но и с творчеством современных художников. После своего пребывания в Италии, завершившемся в 1849 году, автор статьи не бывал за границей. Можно предположить, что Мокрицкий (получивший в свое время прочные знания в области старых и новых языков и, в частности, довольно свободно владевший немецким языком) знакомился с обзорами современных европейских выставок, читая зарубежную периодику.

Данную тенденцию «измельчания жанра» отмечали многие критики 1840–1850-х годов. Так, М. В. Авдеев в «Русском вестнике» за 1856 год

«со скорбью отмечает, что исторические живописцы изменяют своей почетной специальностью и переходят к жанру» [цит. по: 11, с. 58]. О том, что внимание художников обратилось «к картинам нравов или случайностей (*tableaux de genre*)», сообщал П. В. Анненков⁸. «По-моему, однако, — писал сам Александр Иванов, — *tableaux de genre* в России есть совершенное разрушение наших лучших сил, и яснее: размен всех сил на мелочи и вздоры в угодность развратной публике, получившей свое легкое образование в упадающей Европе»⁹.

Перечислив требования, которым должна отвечать картина, Мокрицкий обнаруживает их совокупность лишь в «высоком роде живописи — Историческом». Только здесь живописец, создавая полотно на возвышенный сюжет — религиозный или взятый из всемирной истории, имеет дело с сильными характерами и страстями людей. Более того, именно в произведениях на вечные темы автор статьи видит будущее исторической живописи. Примечательно, что сам Иванов, приводя мнение Овербека, высказанное по поводу сюжета картины «Братья Иосифа находят чашу в мешке Вениамина», сообщал: «<...> Он-то (Овербек. — Е. Ш.) мне заметил, что предмет мой есть эпизод истории Иосифа; всякий эпизод не достоин быть большой картиной, ибо есть привходящая часть истории, и потому лучше выбирать сюжеты для больших произведений, составляющие целый объем чего-либо (поэму). С этой мыслью занялся я снова отысканием для себя сюжета, прислушивался к истории каждого народа <...>»¹⁰. Ум художника, выбравшего сюжет столь важного содержания, по мнению Мокрицкого, должен вмещать в себя не только знания истории и «внешней природы», но и «самого сердца человеческого». Таким образом, исторический живописец должен быть и ученым, и философом, и поэтом.

Размышляя над проблемами исторической живописи и совершая разбор конкретного произведения — картины Иванова, автор статьи излагает свои взгляды на природу искусства вообще.

С первых строк Мокрицкий рассматривает проблему сочетания в художественном произведении таких эстетических категорий, как «истинное» с «прекрасным». Цель и назначение искусства, по его мнению, состоит в изображении прекрасного или действительности

8 Анненков П. В. Письма из-за границы (1841). Цит. по: [4, с. 232].

9 А. А. Иванов — В. П. Боткину. 14 июня 1858 г. Санкт-Петербург. Цит. по: [4, с. 621].

10 А. А. Иванов — Обществу поощрения художников. 1 января 1833 г. Рим. Цит. по: [4, с. 108].

в облагоустроенном, «более прекрасном» виде. Эстетика классицизма, которой здесь следует Мокрицкий, предполагала изображение только *La belle nature* («прекрасной природы»), *La nature choisie* («избранной природы»). Поэтому условная правильность и красота форм, как, например, развитая мускулатура обнаженного тела, вне зависимости от возраста и характера изображаемых людей, обусловлены самой природой искусства, согласно которой все изображаемое должно быть прекрасно.

При этом искусство, продолжает развивать свою мысль Мокрицкий, не может отвергать истину. Без истины, то есть без конкретной природы, прекрасное не является таковым в полной мере. Прекрасное — лишь принадлежность истины. Поэтому в изображении человеческого тела в первую очередь должна присутствовать истина. Идеальную пластику форм Мокрицкий допускает лишь при изображении «высших существ из духовного мира», «существ вымышленных», а также «героев добродетели и славных деяний» [25, с. 43], прекрасный облик которых призван передать их внутренние качества.

Для Мокрицкого, поклонника Шиллера и приверженца Академии, форма прежде всего прекрасна идеями, которые она выражает. На первый план здесь выходит эстетика содержания, моральное значение искусства. Кроме того, автор статьи, вероятно, был неплохо знаком с Д. Дидро. Имя родоначальника художественной критики не указано Мокрицким среди философов, труды которых служили ему основой для лекций по теории изящных искусств. Однако отдельные публикации текстов «Салонов» и «Разрозненные мысли о живописи, скульптуре, архитектуре и поэзии, служащие продолжением Салонов», как и другие произведения Дидро, могли быть ему известны. Некоторые суждения, высказанные Мокрицким в статье, позволяют проследить определенное сближение его эстетических взглядов с воззрениями французского просветителя, в свою очередь воспринявшего и переработавшего многие мысли Винкельмана. Так, в «Разрозненных мыслях» Дидро пишет: «Прекрасное — это лишь истинное, возвышенное благодаря обстоятельствам возможным, но редким и чудесным» [10, с. 353].

При этом Мокрицкий не отдает предпочтение исключительно «истине», то есть натуре. Напротив, по его убеждению, пусть лучше искусство не знает истины и остается идеально-прекрасным, нежели будет представлять одну обнаженную истину — натуру так, как она есть, без красоты. Последнего, как считает Мокрицкий, нужно опасаться. Согласно теории искусства Винкельмана, по-видимому, во многом

служившей опорой Мокрицкому, искусство выше природы. Искусство не воспроизводит последнюю буквально, а исправляет, идеализирует ее [5, с. 81]. Для Канта, под влиянием эстетики которого сложилось мировоззрение Шиллера, «живописец природы» — не настоящий художник, а «подражатель». Истинным мастером искусства является «живописец идей» [5, с. 251].

Вопрос соотношения «истинного» с «прекрасным» в картине Иванова помимо Мокрицкого затрагивали и другие современники, чьи высказывания о «Явлении Мессии» также вышли в свет в 1858 году сразу же после смерти художника. «Говорили, что искусство должно “украшать истину”; но, — пишет автор статьи, опубликованной в журнале “Иллюстрация”, — что украшено, то ложно. Может быть искусство может выбирать? — но что выбрано, то истинно не вполне. Г. Иванов разрешил для себя эту задачу: он взял природу, какая она есть; исторический факт — с его внутренним величием и бедной обстановкой; отверг эффекты и внес в искусство новый элемент — достоверность» [цит. по: 16, стлб. 129]. То, что изображение природы такой, какая она есть, без классической идеализации форм, являлось главной целью Иванова, был убежден автор другой статьи, вышедшей в свет в том же журнале [16, стлб. 133].

Мокрицкий, напротив, видит в «Явлении Христа народу» противостояние художника «нагой истине» (натуре, какая она есть в действительности). То же противостояние «нагой истине» он отмечает в произведениях своих современников: как представителей европейских художественных школ (преимущественно немецкой — у Овербека, Корнелиуса, Каульбаха), так и соотечественников, трудившихся на поприще исторической живописи, — Бруни, Брюллова, Иванова. Именно на долю последних, по мнению Мокрицкого, выпала задача соединить в художественном произведении истинное с прекрасным. «Последний день Помпеи» он называет первой исторической картиной, «в которой живопись решила оставить прежнюю свою условную форму и так называемую академическую колею, по которой она тащилась до того времени» [25, с. 48]. В условиях новых требований, предъявляемых к современному искусству конца 1850-х годов, Мокрицкий, убежденный в неизбежности академических устоев, в своих собственных суждениях о задаче и форме исторической картины вынужден идти на компромисс: прославленный представитель Академии художеств преодолел условности академической (пусть и западноевропейской) концепции. «Нужно было иметь гений Брюллова, — продолжает Мокрицкий, —

чтобы решиться на такой шаг в Риме, когда там в области искусства царствовал Камуччини¹¹. Зашатался академический склад концепции и форм, и колебание его показалось опасным для многих» [25, с. 48]. Вслед за Брюлловым Иванов продолжил трудиться «над тем же самым великим делом освобождения исторической живописи от принятых натянутых условий» [25, с. 48], согласно которым люди должны были изображаться «мертвыми манекенами с раскрытыми ртами и вытаращенными глазами, одетыми в мокрые простыни или в тяжеловесные одежды, в которых не только нельзя сделать шагу, но и на ногах устоять невозможно» [25, с. 48–49]. При этом Мокрицкий остался верен себе: задача искусства (избавленного от прежних академических условностей) неизменно заключается в изображении прекрасного. Именно в Иванове Мокрицкий обнаруживает стремление создать прекрасное по новым современным критериям искусства. В его картине успешно сочетаются обе категории — истинное с прекрасным.

Автор статьи обнаруживает, что именно взятый из Евангелия сюжет помог Иванову вывести историческую живопись из академической колеи, оставаясь правдивым (то есть верным натуре), сохранить в ней изящную красоту, а также «своим содержанием способствовал к решительному перевороту в искусстве (курсив Мокрицкого. — Е. Ш.)» [25, с. 48–49]. Отсутствие сверхъестественного, простота совершаемого действия и обстановки, по мнению Мокрицкого, позволили художнику триумфально сочетать истинное с прекрасным. При этом святость изображенного события, высочайшее его значение и образы Спасителя и Иоанна Предтечи ясно обозначили пределы того и другого.

Мнение о том, что Иванов привнес принципиально новое в русское искусство, встречается в иных отзывах, опубликованных в то же время, что и «Разбор академика Мокрицкого». В «Иллюстрации» говорится о «новой дороге для искусства», которую открывало произведение Иванова. Однако в отличие от суждений Мокрицкого (о триумфальном сочетании в картине истинного с прекрасным), там отмечалось, что «она (картина Иванова. — Е. Ш.) указывает возможность и необходимость изображения простой действительности в произведениях серьезных, действительности неукрашенной и не выбранной. Она доказывает,

11 Винченцо Камуччини — художник-неоклассицист, исторический и портретный живописец, в начале XIX века имевший славу «лучшего римского живописца» [23, с. 222].

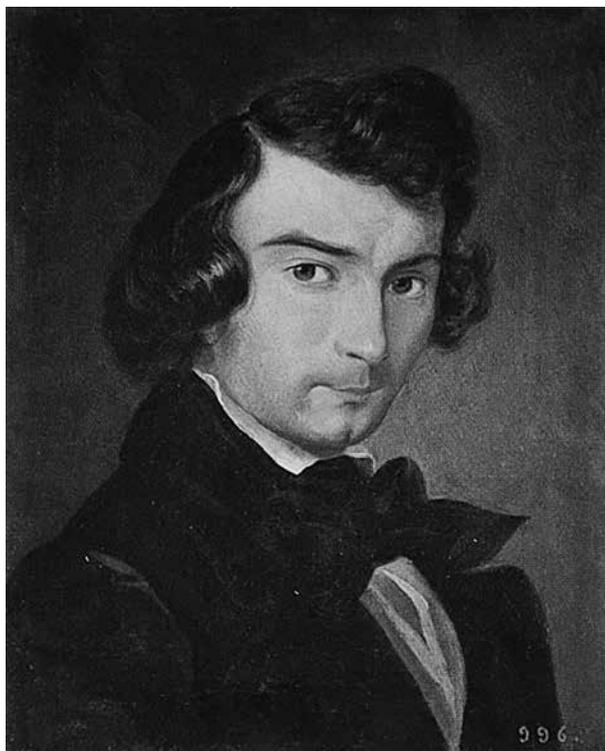
что важность идеи не теряет от простоты и бедности обстановки, а, напротив, идея становится нам доступнее и понятнее, потому что выражена истиннее» [цит. по: 16, стлб. 130].

Вместе с тем Мокрицкий отмечает, что в картине Иванова все направлено к выражению единой мысли. По его мнению, это достигнуто благодаря естественной и обдуманной композиции, где второстепенное подчиняется главному. При этом в картине сохранена красота линий, как отдельных фигур, так и их групп. Для Мокрицкого гармония в целом и в частях стала одним из условий, которым должно отвечать произведение искусства.

Похожие суждения встречаются у Дидро. Так, в «Разрозненных мыслях» он пишет: «Нет прекрасного без единства, а единства без соподчинения. Это кажется противоречивым: на деле же никакого противоречия тут нет. Единство целого порождает соподчинение отдельных его частей; это соподчинение порождает гармонию, предпосылку разнообразия» [10, с. 329]. В «Опыте о живописи» Дидро сообщает, что «композиция должна быть простой и ясной. Вследствие этого в ней не должно быть ни одной праздной фигуры, ни одного лишнего аксессуара» [10, с. 227]. В свою очередь Мокрицкий, продолжая анализ «Явления Христа народу», убежден, что представить композицию проще, естественнее и «художественно-прекраснее» вряд ли возможно. Естественность композиции в сочетании с ее «продуманной красотой» является, по его мнению, первейшим условием создания картины.

Перейдя к рисунку, автор статьи отмечает, что именно с помощью него Иванов смог передать все разнообразие характеров и возрастов людей, их одежд «и прочих предметов, усматриваемых в картине». Так, согласно Мокрицкому, посредством рисунка Иванов выразил дряхлость выходящего из воды старика. Правдиво изобразив эту фигуру, художник придал ей и художественную красоту. Рисунок также дал возможность грациозной линией обозначить движение юноши, облечь его в иные, прекрасные формы. Более естественное и прекрасное изображение нагого тела, по мнению автора статьи, не встречается ни у кого из великих мастеров.

Подобное о разнообразии характеров говорил Дидро в «Опыте о живописи»: «Так пусть же художник подчинится этому закону разнообразия характеров и движений и, как бы ни было велико его полотно, композиция окажется верной, куда ни глянь. Единственный контраст, какой отвечает хорошему вкусу, это тот контраст или то противоречие,



4. Аполлон Мокрицкий. Автопортрет
1830-е. Холст, масло. 32,7 × 26,5
Государственный Русский музей

какие проистекают из разнообразия движений и характеров, и никакого иного не надобно» [10, с. 228].

Продолжая рассматривать картину, Мокрицкий, эстетическим суждениям которого свойственен определенный эклектизм, переходит к фигуре Спасителя, идущего «с божественным спокойствием, тихой и твердую стопую» [25, с. 41]. Отмеченное Мокрицким спокойствие, согласно Винкельману, — «качество более всего свойственное красоте» [цит. по: 5, с. 77]. «Общей и главной отличительной чертой греческих шедевров, — говорит Винкельман, — является... благородная простота и спокойное величие как в позе, так и в выражении» [цит. по: 5, с. 79].

Мокрицкий подчеркивает и «выгодное для картины отдаление» фигуры Христа, ту пространственную паузу, которая позволила «выделить яснее фигуру Иоанна и другие группы» и ввести пейзаж. То, что Иванов расположил фигуру Спасителя на дальнем плане, отделив ее от толпы, и, по словам Хомякова, «не впал в искушение выдвинуть Его вперед» [22, с. 8], отмечали многие критики. Некоторые, однако, усматривали в таком изображении Христа ошибку, допущенную художником. «Ошибка эта, — сообщалось в опубликованном в «Иллюстрации» отзыве, — состоит в том, что автор, желая изобразить в Спасителе все-таки главное лицо картины, написал его рельефнее, нежели обычно пишут фигуры задних планов, — почти так же твердо, как лица, гораздо ближе к зрителю стоящие, и нарушил условия воздушной перспективы, так что издали можно подумать, что фигура Христа находится в воздухе, на одном уровне с передними предметами картины» [цит. по: 16, стлб. 132–133]. Мокрицкий, напротив, обнаруживает «неясность очертаний лика Спасителя». Последнее, как полагает он, было «в намерении художника, дабы не ограничивать воображение зрителя» [25, с. 42].

Переходя к фигурам господина и его раба, автор статьи пишет: «Рассмотрев рисунок форм сидящего к нам спиной старика, в формах его раба мы видим совершенную его противоположность» [25, с. 53]. Мокрицкий говорит о «ужасающей истине» его внешнего вида, выражающей все безобразие рабства, и болезненное зеленое лицо, которому, однако, художник придал добродушное выражение [25, с. 55]. Мокрицкий не только отмечает ключевой образ раба, выражение и цвет его лица, но и, «не теряя из виду главной идеи картины, *Пришествия Спасителя, обновление человека* (курсив Мокрицкого. — Е. Ш.)» [25, с. 54], видит в нем символ отнятой у человечества свободы, надежды на освобождение и веры в грядущего Спасителя.

Затрагивая вопрос установления границ между изобразительным искусством и литературой, Мокрицкий, как и многие философы, труды которых были им изучены, сравнивает поэзию и живопись. Автор статьи утверждает, что поэт, в отличие от живописца, владеет большим количеством изобразительных средств, способных передать как внешние, так и внутренние качества человека, «окрыленное его слово может выразить все стороны предмета последовательно» [25, с. 34]. У художника во власти — одна лишь линия, черта.

В статье Мокрицкий подробно рассматривает пейзаж. Анализируя изображение природы в искусстве в целом, он отмечает,

что в произведениях на религиозные и мифологические сюжеты пейзаж всегда подчинен человеческим фигурам. Он предназначен «своими линиями поддержать линии групп» или в качестве фона своим цветом и тоном выделить персонажей картины. При этом, согласно Мокрицкому, совершенно не обязательно, чтобы в изображении пейзажа была истина, а его цвета соответствовали натуре. Созерцая картины исторических живописцев прошлого, зритель, плененный великолепием пейзажа, совершенно не жалеет об отсутствии его сходства с натурой. Более того, даже не замечает данного отступления. На основе этого Мокрицкий высказывает сомнение: радоваться ли в настоящее время подчинению пейзажа конкретной натуре или жалеть о потерянной свободе, которую давала ему раньше фантазия живописца. Если, размышляет автор статьи, согласно «новому воззрению» пейзаж должен следовать натуре, то как тогда соединить в одной картине идеальное с реальным, небесное с земным. Подобное следование пейзажа действительности, по его мнению, может привести к тому, что художники вовсе откажутся от сюжетов из мира фантазии, от сюжетов из «высшей сферы мышления человеческого». «Стало быть, — с прискорбием продолжает Мокрицкий, — пришел конец свободы прекрасному искусству, пришел конец поэзии жизни и высокому наслаждению! Искусство должно оставить свои идеалы, свой таинственный, полный очарованием мир, и должно поселиться в тесной палатке под открытым небом, и с циркулем, с отвесом в руках, и с камер-обскурой, отказаться от творчества и передавать одно только видимое с фотографической точностью» [25, с. 64–65]. В этом вопросе Мокрицкий, приверженец эстетики академизма, уступает новым тенденциям в искусстве. Он признает, что пейзаж в исторической картине может быть натуралистичным и с точностью передавать характер конкретной местности, однако при этом, как и прежде оставаться для фигур выгодным фоном. Таким образом, Мокрицкий пытается примирить реализм пейзажа Иванова с постулатами академической системы.

Возвращаясь к картине Иванова, автор статьи замечает, что «Явление Христа народу» — первая историческая картина, где пейзаж предстал «во всей своей простоте и истине». Достоверно передающий итальянские ландшафты в качестве самостоятельного произведения, он мог бы встать в ряд с лучшими пейзажами современности. Подобное о пейзаже в картине Иванова сообщал и Н. В. Гоголь: «Наконец, вся ландшафтная часть, на которую обыкновенно немного смотрит исторический живописец, вид сей живописной пустыни, окружающей

группу, исполнен так, что изумляются сами ландшафтные живописцы, живущие в Риме» [цит. по: 16, стлб. 67].

Не найдя в пейзаже Иванова каких-либо отступлений от натуры, Мокрицкий, подчеркивая последовательность обозначенных в начале статьи условий создания картины, вновь отмечает то глубокое знание, с которым составлен, нарисован и написан пейзаж. При всех перечисленных достоинствах этот «портрет местности», как еще раз отмечает Мокрицкий, «служит вместе и прекрасным фоном для фигур» [25, с. 66]. Тем самым автор статьи сглаживает основное противоречие живописного строя полотна — различие трактовки пейзажа и фигур, не позволившее достигнуть органического единства этих составляющих картины.

Мокрицкий объективно отметил и технику Иванова, которой он, благодаря своему доверию к натуре, «никого не напоминает».

Таким образом, согласно автору статьи, современный исторический живописец, следуя новым требованиям искусства и руководствуясь натурой в изображении фигур и окружающей их природы, должен сохранять в картине главенство человека, не нарушив гармонию целого. В этом, по мнению Мокрицкого, и заключается успешное сочетание истинного с прекрасным.

Отклик о картине Иванова не только представляет собой декларацию суждений Мокрицкого о задачах исторического жанра и дальнейшего пути его развития, но и во многом отражает проблемы искусства рубежа 50–60-х годов XIX века. Мокрицкий предпринял попытку примирить ревностно отстаиваемые им академические догмы, во многом устаревшие и не отвечающие нарастающим реалистическим тенденциям искусства второй половины 1850-х годов, и близость Иванова натуре.

Автор статьи не рассматривает творческий метод художника. Несущественными оказались для него вопросы цветового решения картины, хотя Мокрицкий и обнаружил в ней «приятнейшее сочетание колеров». Обеспокоенный состоянием исторической картины и ее перспективами в условиях новой реалистической направленности современного искусства и возрастающей популярности жанровой живописи, Мокрицкий стремился сохранить искусство «высокой цели». Он справедливо считал «портретное копирование натуры» недостаточным для создания картины (исторической — особенно), но видел дальнейшее развитие отечественной художественной школы исключительно в границах академической системы. При этом, говоря о классической

ясности произведения Иванова, восхваляя продуманную композицию и изящный рисунок, Мокрицкий не оставил без внимания очевидные достижения художника в области реалистической живописи.

Несмотря на несколько абстрактный характер некоторых суждений и пространственные исторические отступления, автор статьи точно отметил пластически переданное разнообразие характеров, натуралистичность пейзажа, являющегося частью художественного образа, а также главную идею картины, ставшей объектом поклонения последующих поколений русских художников.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

1. ОР ГТГ. Ф. 33. Ед. хр. 30.
2. РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 185.

Литература

3. Александр Андреевич Иванов: Его жизнь и переписка 1806–1858 гг. / Издал Михаил Боткин. СПб.: Типография М. М. Стасюлевича, 1880.
4. Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях / Сост. И. А. Виноградов. М.: XXI век — Согласие, 2001.
5. Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века. 3-е изд., стереотип. М.: ЛЕНАНД, 2019.
6. Бахман К. Ф. Всеобщее начертание теории изящных искусств / Пер. с нем. Михаил Чистяков. Ч. 1. М.: тип. Лазаревых Института восточных языков, 1832.
7. Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке / Сост., вступ. ст. и коммент. В. М. Володарский. 3-е изд. М.: Республика, 1999.
8. Винкельман И. И. История искусства древности. Малые сочинения / Изд. подготовил И. Е. Бабанов. СПб.: Алетейя, Государственный Эрмитаж, 2000.
9. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись первой половины XIX века. М.: СканРус, 2005.
10. Дени Д. Салоны. В 2 т. Т. 2 / Примеч. Е. Ю. Сапрыкиной. М.: Искусство, 1989.
11. Коваленская Н. Н. Из истории классического искусства. М.: Советский художник, 1988.

12. Крамской об искусстве / Сост., автор вступ. ст. и примеч. Т. М. Коваленская. М.: Изобразительное искусство, 1960.
13. Мальцева Ф. С. Мастера русского реалистического пейзажа. Вып. 1. М.: Изд-во Государственной Третьяковской галереи, 1952.
14. [Панаев И. И.] Петербургская жизнь. Заметки Нового поэта // Современник. 1858. № 6. С. 207–227.
15. Повесть Тараса Шевченко «Художник»: Иллюстрации, документы. Альбом / Сост. Л. Н. Сак; предисл. П. А. Белецкого; коммент. В. Е. Судак. Киев: Мыстэцтво, 1989.
16. Собко Н. П. Словарь русских художников. Т. 2. Вып. 1. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1895.
17. Современная хроника России // Отечественные записки. 1858. Т. 118. № 5. Раздел V. С. 1–34.
18. Степанова С. С. Московское училище живописи и ваяния. Годы становления. СПб.: Искусство-СПб, 2005.
19. Степанова С. С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова: Личность и художественный процесс. СПб.: Искусство-СПб, 2011.
20. Степанова С. С. Александр Иванов. «Явление Христа народу» М.: Государственная Третьяковская галерея, 2014.
21. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России середины XIX века. М.: Искусство, 1991.
22. Хомяков А. С. Картина Иванова. Письмо к редактору // Русская беседа. 1858. Т. III. Кн. 11. С. 1–22.
23. Энциклопедический словарь. Т. 14 / изд. Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон; под. ред. К. К. Арсеньева, Ф. Ф. Петрушевского. СПб.: Типо-Литография И. А. Ефрона, 1895.
24. Энциклопедический словарь. Т. 40 / изд. Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон; под. ред. К. К. Арсеньева, Ф. Ф. Петрушевского. СПб.: Типография Акц. Общ. Брокгауз-Ефрон, 1904.
25. Явление Христа Народу. Картина Иванова / Разбор Академика Мокрицкого. М.: тип. И. Чуксина, 1858.