https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-2-25-52

«ЯВЛЕНИЕ ХРИСТА НАРОДУ» А. ИВАНОВА КАК ПРЕДМЕТ ТЕОЛОГИЧЕСКОЙ ГЕРМЕНЕВТИКИ

В. Ю. Даренский
Луганский государственный педагогический университет, Украина (ЛНР)
darenskiy1972@rambler.ru

В статье рассмотрена картина «Явление Христа народу» А. Иванова в качестве ценного объекта изучения визуальной теологии методом герменевтики образов. Поражает огромность задачи, которая стояла перед художником. Центральное событие мировой истории – приход в мир Спасителя – столь дерзновенно вместил в свою картину А. Иванов. Фактически А. Иванов даёт в своей картине обзор судеб человеческого рода, подобный тому, который мы видим в «Божественной комедии» Данте. В отличие от последней, в картине ограниченное количество персонажей, и поэтому каждый из них должен был стать символом какого-то важнейшего характера и явления в жизни человечества. В истории европейской живописи нет подобных картин, к ним могут приближаться по замыслу только многосюжетные росписи храмов, сделанные художниками – «титанами Возрождения». Русскому художнику удалось вместить всё это в один сюжет и в одну картину только благодаря тому особому качеству его мироощущения, который вслед за А. С. Хомяковым принято называть соборностью. Естественно, что это монументальное полотно сразу же по достоинству оценили гении того времени – Н. В. Гоголь, А. С. Хомяков и Н. Я. Данилевский. Задача художника состояла в изображении того разнообразного впечатления, которое произвёл приход Спасителя в мир, – впечатления, которое, как в зерне, заключало то влияние, которое он произвёл в дальнейшем. А. Иванов поставил себе задачу, которая была бы под силу только иконописи, – изображение судьбы всего человечества как итога его соборной встречи со Христом. Но русский художник сумел воплотить этот замысел средствами светской живописи. Первый образ в картине среди людей – это св. Иоанн Предтеча как воплощение человечества, чаявшего своего спасения и узнавшего своего Спасителя. Все остальные люди, изображённые на картине, – это живые образы тех самых разнообразных путей, которыми идёт человечество ко Христу. Этот соборный опыт человечества и дан в картине. В картине также представлена типология путей обращения душ ко Христу, соответствующих типологии личностей. Собственно, иконографическим сюжетом картины является момент обращения (инициации, второго рождения) в разных своих формах, а на уровне целостной композиции – история мира от сотворения до Страшного Суда, данная в символической форме. В техническом отношении А. Иванов совершил гениальный синтез техники живописи и иконографии. Дискуссии современников художника о картине уже очертили круг всех адекватных и неадекватных путей её понимания, которые воспроизводятся до настоящего времени.

Ключевые слова: семиотика религиозной живописи, А. Иванов, «Явление Христа народу», герменевтика образов, религиозное обращение.

"THE APPEARANCE OF CHRIST BEFORE THE PEOPLE" BY A. IVANOV AS A SUBJECT OF THEOLOGICAL HERMENEUTICS

Vitaliy Darensky
Lugansk State Pedagogical University, Ukraine (LPR)
darenskiy1972@rambler.ru

The article considers the painting "The Appearance of Christ before the People" by A. Ivanov as a very valuable subject of study for visual theology (by the method of hermeneutics of images). The enormity of the task that the artist faced is striking. The central event of world history – the arrival of the Savior into the world – was so boldly placed in his picture by A. Ivanov. In fact, A. Ivanov gives in his picture an overview of the fate of the human race, similar to the one we see in Dante's "Divine Comedy". Unlike the latter, there is limited number of characters in the picture, and therefore each of them becomes a symbol of some important character and phenomenon. There are no paintings in European history similar to this one, only multi-plot paintings of temples made by artists – "titans of the Renaissance" can be compared with it. The Russian artist managed place all ideas into one plot only because of the special quality of his worldview, which, after A. S. Khomyakov, is commonly called "sobornost". This monumental canvas was appreciated by the geniuses of that time – N. V. Gogol, A. S. Khomyakov and N. Ya. Danilevsky. The artist's task was to depict the diverse impression that the Savior's arrival in the world made – an impression that, as in a grain, contained the influence that he made in the future. In this picture, A. Ivanov sets a task that is possible only for iconography – the image of the fate of all mankind as a result of its meeting with Christ. The Russian painter managed to embody this idea by secular means. The first image in the picture among people is St. John the Baptist as the embodiment of humanity, who hoped for his salvation and recognized his Savior. All the other images are expressing the ways leading humanity to Christ. This collective experience of humanity is given in the picture. The picture gives a typology of the ways of conversion of souls to Christ and the corresponding typology of personalities. Actually, the iconographic plot of the picture is the moment of conversion (initiation, "second birth") in its various forms, and at the level of integral composition – the history of the world until the Last Judgment, given in a symbolic form. From a technical point of view, A. Ivanov made a brilliant synthesis of the technique of painting and iconography. The discussions of the artist's contemporaries about the painting have already outlined the present circle of all the correct and incorrect ways of understanding it.

Keywords: semiotics of religious painting, A. Ivanov, "The Appearance of Christ before the People", hermeneutics of images, religious conversion.

Картина великого русского художника Александра Андреевича Иванова (1806–1858) «Явление Христа народу» была доставлена из Италии в Петербург в феврале 1858 года, а 3 июля 1858 года вернувшийся из Италии на Родину художник скончался. Спустя несколько часов после смерти живописца это грандиозное творение приобрёл император Александр II

за 15 тысяч рублей, отдав распоряжение соорудить для него павильон в Румянцевском музее, а все эскизы выкупил Павел Третьяков. Восторженные отклики («самой гениальной, самой народной русской картиной» назвал её И. Репин) соседствовали с недоумевающими и даже язвительными. Например, философ Василий Розанов позже советовал назвать работу не «Явление Христа народу», а «затмение Христа народом» [Клименко 2017] – очевидно, исходя лишь из внешних аспектов изображения (масса фигур и «маленький» Христос).

Сюжет картины взят из Евангелия от Иоанна (1:29–31). Иванов называл этот сюжет «всемирным», поскольку в нём символически показано всё человечество через типические образы отдельных людей – в решающий, определяющий момент их судьбы в Вечности. С самого момента появления этой картины – ещё на стадии эскизов – она стала предметом обсуждения и споров, которые всегда имели самый острый мировоззренческий характер. Вместе с тем, общий круг идей, высказанных о картине, до настоящего времени достаточно ограничен, а её интерпретации ещё недостаточно показали её иконографические принципы.

В письме брату от января 1846 года Иванов называл себя «живописцем, готовящимся создать иконный род» [Боткин 1880 а, 214]. При этом исследователями отмечалось, что «внутреннее христианство сочеталось у Иванова с серьёзным интересом к традиционной иконописи, из которой он стремился почерпнуть духовное содержание», и «из этого нового понимания религиозного искусства и родилась новая иконопись библейских эскизов» [Охоцимский 2018, 222, 226]. Даже уже было предложено определение его стиля как «новой иконописи» [Копировский 1999]. Однако этот аспект его творчества до сих пор концептуально не рассматривался. Целью данной статьи является анализ тех образно-символических и композиционных аспектов картины, в которых проявилось возвращение художника к некоторым принципам иконографии, формулировка общего иконографического смысла картины, а также анализ тех дискуссий вокруг картины, которые заложили основания как для её адекватного понимания, так и для её искажённых трактовок. Метод такого анализа можно определить как теологическую герменевтику, поскольку он основан на интерпретации изображения с точки зрения библейского откровения о человеке.

А. Иванов писал, что в его «картине всё должно быть тихо и выразительно» [Боткин 1880 б, 92]. Слово «тихо» явно говорит об особом статусе изображения, приближающего его к иконическому, хотя по технике исполнения это всё ещё живопись. Центром картины в обычных трактовках называют фигуру Иоанна Крестителя, который совершает крещение народа в реке Иордан и указывает на приближающегося Иисуса. Такая трактовка исходит лишь из формального композиционного критерия. На самом же деле смысловым центром картины является именно Христос. Более того, на самом деле образ Христа является и композиционным центром картины – к нему устремлены все остальные фигуры. Разница в размерах фигур – маленький Христос на картине – парадоксальным образом имеет иконический смысл, указывая на то, *как* Христос приходит в души

людей. Он приходит сначала тихо и неслышно, как самая малая искра благодати Божией, навстречу которой должно открыться человеческое сердце. Парадокс в том, что это передаётся средствами «прямой» перспективы, свойственной живописи, а не в «обратной перспективе» иконографии, в которой маленький Христос был бы невозможен. Есть эскизы, где фигура Христа крупная, почти такого же размера, как Иоанн Креститель. Но в окончательном варианте (а художник сделал около 300 эскизов) Иванов уменьшает Христа, так что Он становится меньше всех. Как отметил ещё А. С. Хомяков, «всего замечательнее то обстоятельство, что главное лицо всей картины, Спаситель, поставлен на далёком плане. Иванов не впал в искушение выдвинуть Его вперед (что, конечно, было бы возможно): нет. “Иоанн видел Иисуса идущего”, очевидно, в некотором удалении, и Иванов так и передал происшествие, как оно рассказано. Черты Спасителя остались сравнительно неопределёнными» [Хомяков 2011, 520]. И эти «сравнительно неопределённые» черты также символичны – именно таким ещё почти неведомым приходит изначально Спаситель в человеческую душу.



Александр Иванов. Явление Христа народу. 1958
Москва, Государственная Третьяковская галерея

Геометрическим центром картины является камень, по форме похожий на гору – и в этом заключена тройная символика. Во-первых, камень символизирует исполнение пророчества о Христе из Ветхого Завета, данное в известном стихе псалма, вошедшего в чин православной литургии:

«Камень, егоже небрегоша зиждущии, сей бысть во главу угла» (Пс 117:22). Во-вторых, это камень веры, о котором говорил сам Христос, обращаясь к первому из будущих апостолов, который впервые исповедал веру в Него как в Мессию и Богочеловека: «На сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют её» (Мф 16:18). Именно этот первый момент начала созидания Церкви Христовой и запечатлён на картине. Наконец, камень с формой горы отсылает к сюжету Моисея, получающего Скрижали Завета на горе Хорив, и даже ещё ранее – к сюжету несовершившегося жертвоприношения Авраамом Исаака на горе земли Мориа, ставшей основанием «камня веры» Авраама – «отца всех верующих».

Фигура Христа расположена выше камня – так же, как в каждом православном храме Христос на распятии находится над камнем с изображенным на нём «адамовым черепом». Непосредственно ниже фигуры Христа на картине изображена сцена из нескольких человек, которая объединена единым мгновением застигнутости врасплох и обращения ко Христу. Симметричная – подобно фигурам ангелов на «Троице» А. Рублева – группа из четырёх фигур, расположенная непосредственно под фигурой Христа, составляет второй смысловой центр композиции картины, поскольку в этих фигурах символически изображено обращение человечества ко Христу. Обернувший ко Христу человек, лица которого мы не видим, одет в такие же точно одежды, как и Христос. Это символ рождения нового человека во Христе. Он поднимает, поддерживая под руки, старца – это символ восстановления ветхого человека через крещение. Симметрично стоит обнажённый человек с аполлонической фигурой и белым телом, также обращённый лицом ко Христу – это символ уже рождённого в крещении нового человека (т. е. обе эти фигуры передают один и тот же символ, но разными образами).

На той же вертикальной оси, прямо ниже под старцем, находится фигура радостного раба с окрашенным лицом (это делалось для затруднения бегства), служащего своему сидящему хозяину. Эта фигура раскрывает тайну обращения ко Христу – оно происходит через честное и беззаветное служение. Понятие «раб» в христианстве имеет сугубо позитивное значение – оно является синонимом слов «труженик» и «верный», т. е. обозначает именно те качества человека, которые в первую очередь нужны для спасения души. Называя себя «рабами Божиими», христиане принимают на себя высшее человеческое достоинство тружеников Божиих, абсолютно верных ему. (Современное светское негативное понятие «раба» является антихристианским и по смыслу, и по происхождению). Раб на картине – единственный кроме Иоанна Крестителя человек, чьё лицо изображает радость. Но это радость вовсе не от того, что он будет «освобождён» от рабства, а радость служения господину. Самого Христа он в этот момент ещё вообще не видит, и его радость – это лишь отражение радости господина, который увидел Христа и надеется на исцеление (видимо, он не может ходить). Именно таков путь обращения ко Христу – через беззаветное служение ближнему. Ошибочно в образе раба на картине лишь «видеть образ социально угнетённого человека. Скорее здесь большее, это образ человеческой

земной неправды, несправедливости. Точно явлена внезапная, ещё робкая радость этой измученной души – с Христом приходит надежда не на земное, а на божественное правосудие и сострадание» [Волошина 2015].

Вертикальная ось, делящая картину пополам и проходящая через фигуру Христа и эту группу фигур под ним, – это символ кенозиса Христа. Но геометрическая центральная ось картины проходит через камень, и описанная группа находится левее от неё, если смотреть изнутри картины, то есть со стороны фигуры Христа. Тем самым, эта группа изначально находится «ошую» от Него, в области гибельной. Христос нисходит к ним ради спасения – это также символ кенозиса и «нисхождения во ад». Символический камень веры (и он же символ Мироздания – гора) находится «одесную» Христа, что символизирует изначальное благое бытие, не разрушенное Первородным грехом. В этой же области «одесную» Христа (но с позиции зрителя картины – наоборот, слева) находится Иоанн Креститель и группа будущих апостолов. Но не менее символичны и другие изображения в этой области. В центре её находится лес, выше леса – прекрасная долина, символизирующая рай, а выше долины – прекрасные горы, символизирующие небесные сферы. Лес, в котором видны исходящие из него к свету люди, – это символ земных испытаний, соответствующий и символу в начале поэмы Данте («mi ritrovai per una selva oscura»). Если приглядеться, можно увидеть, что за деревьями идёт огромное множество людей. Это те, кто ещё в пути и, возможно, придут ко Христу только через несколько сотен лет и даже через тысячелетия. Вышедший из леса странник, благоговейно смотрящий на Христа снизу вверх, – автопортрет художника как по облику, так и по духовному смыслу этой фигуры. Он находится непосредственно под вытянутыми руками Иоанна Крестителя и крестом, который он держит в руке. Он сидит у ног Иоанна Крестителя как ученик – внимательно слушает, что говорит Иоанн Креститель, и смотрит туда, куда тот показывает. Этот образ, по свидетельству знающих Иванова людей, очень точно передаёт его характер и его позицию. А рядом с ним помещено его alter ego – голова странника, лицо которого выражает сомнение и лукавство.

Данная пара образов является проявлением общего принципа этой картины, который исследователи формулируют так: «Художник ставит тему – например, рабство, фанатизм, старость, доверчивость – и создаёт на каждую из них серию этюдов. Часто совмещая на одном этюде два варианта одного лица, он превращает этюды в своеобразные диалоги. Тем самым каждая из заявленных тем проводится через ряды антитез. В итоговых этюдах синтез оказывается напряжённым единством противоположного: образы начинают жить как бы в странном междуцарствии. Сомневающийся – между усмешкой и скорбью, раб – между радостью и рыданием, Христос – между экстатической суровостью и милосердной мягкостью» [Описание 2020]. Этот принцип совмещения противоположностей, отработанный сначала в этюдах, а затем синтезированный в картине, соответствует главному внутреннему смыслу картины – преображению человека из «ветхого» в «новое» состояние. В картине «человеческий род показан на рубеже язычества и христианства. Иванов определял свой метод как метод “сличений и срав-

нений" <…>. Событию предшествует слово Иоанна Крестителя, и люди всматриваются, проверяют, "сличают и сравнивают" то, что предлагает им увидеть Иоанн, с тем, что они могут постигнуть сами изнутри своего собственного душевного опыта, – сравнивают слово с действительностью, мечту с явью» [Алленов 1989, 5]. При всей индивидуальной выразительности конкретных лиц Иванов создаёт обобщённые, «вечные» человеческие характеры. Типология образов, данная на этой картине, основана на принципе отношения человека ко Христу по шкале принятия – непринятия евангельской Вести – со всеми промежуточными, сложными и даже двойственными позициями. Эта типология сущностно близка той, которую затем создаст Достоевский в своих романах и повестях. Но отличие образной типологии Иванова состоит в том, что она «вписана» не в современную жизнь, а непосредственно в евангельскую историю.

За Иоанном Крестителем мы видим группу апостолов. Первый, рыжий, – апостол Иоанн, самый молодой из них. Мы видим его порывистость и устремлённость всего его существа туда, ко Христу. За ним стоит апостол Пётр, у которого ухо обращено в ту сторону, где Христос, но голова при этом развернута. «Видно, что внутри него что-то происходит. Это тоже порыв, но немного другой. Рядом с Петром – апостол Иаков, он смотрит не на Христа и не на Иоанна Крестителя, а куда-то внутрь себя. Иаков здесь воплощает тип человека спокойного, не порывистого, но такого, которому для принятия решения нужны очень серьёзные основания. В нём нет отторжения, нет торопливости. Иаков смотрит внутрь себя, он хорошо знает Ветхий Завет, а это закон и пророки… Соответственно, явление Иисуса как Мессии не должно было противоречить этому основанию и пророчествам о том, каким должен прийти Христос. В одном из пророчеств сказано, что в Нём не будет ни вида, ни величия. А ведь многие ждали именно царя, который придёт во всём великолепии – сильный, красивый» [Архангельский 2016]. За ним стоит Нафан, так называемый «сомневающийся». Взгляд Нафана направлен вниз и в сторону, лицо выражает лукавство и предубеждённость. Таким образом, сомнение Иакова и Нафана внутренне противоположны – сомнение Иакова действенное и познающее; сомнение Нафана – эгоцентричное и боязливое. Нафан – прообраз современного «критически мыслящего» человека, мнящего себя «образованным», а на самом деле всего лишь трусливого и ограниченного в своем эгоцентризме.

Толпа людей «ошую» Христа (но для зрителя они справа) спускается к Иордану – видимо, для крещения (но, возможно, кто-то просто из любопытства или для соглядатайства). По отношению к ним важно вспомнить и слова псалма: «Привменен бых с нисходящими в ров» (Пс 87:4), т. е. «Я сравнялся с нисходящими в могилу». Все эти люди именно нисходят – к водам как символической могиле: «Спаси меня, Боже, ибо воды дошли до души моей <…> вошёл во глубину вод, и быстрое течение их увлекает меня» (Пс 68:2–3). Но эти же воды погибели могут стать и водами крещения в вечную жизнь со Христом. Символическая «могила», которая становится местом рождения в новую жизнь, – это символ со-распятия Христу, которое призван совершить каждый человека для спасения своей души в Вечности.

Ближе всего к фигуре Христа – фигуры всадников, которые всматриваются в Христа без агрессии, это вопрошающий взгляд. От них в сторону Христа торчит копье – как пророчество о его распятии. Ниже – группа левитов и книжников, хранителей Закона: это люди, не просто знающие Закон, они сами себя олицетворяют с Законом. В их лицах читается пренебрежение, осуждение, холод и зарождающаяся злоба – то, что приведёт к непримиримому конфликту. В одном из писем Иванова есть заметка: «На дальнем плане два мытаря. Один, занятый горьким раскаянием, ничего не слышит. Другой оглянулся на голос Иоанна» [Клименко 2017]. Выделяется фигура, которую называют «ближайший ко Христу». Примечательно, что в ряде ранних эскизов он отвёрнут от него и имеет схожесть с лицом Гоголя, но в самой картине эта схожесть уже почти незаметна. Он в оранжевом одеянии – цвет, символизирующий адское пламя, – это символ «великого грешника», в котором можно усматривать символическую фигуру Каина. Наконец, определение «дрожащие» закрепилось за парой ребёнка и мужчины, которые только что вышли из реки. Этим, с одной стороны, объясняется их дрожь. «Но, с другой стороны, эта дрожь знакома всякому человеку, соприкоснувшемуся с чем-то очень важным, самым главным, значительным в своей жизни, когда от этого момента (узнает – не узнает, отличит – не отличит) зависит очень многое» [Архангельский 2016]. Этой паре отчасти симметрична пара старика и юноши у воды позади Иоанна Крестителя и апостолов. Обычно в ней усматривают тривиальный смысл покаяния в любом возрасте, однако есть в ней смысл и более фундаментальный – теологический. Старик здесь не выходит из воды, а наоборот, с трудом заходит в неё, а выходит из неё – юноша. Это прямой образ рождения нового человека во Христе и спасения человека ветхого («ветхого Адама»). В воде белые одежды отражаются как красные – но это не недосмотр художника, как иногда полагают, а ещё один символ – смывания греха (символизированного красной кровью, пролитой первым человекоубийцей) в водах крещения.

Большинство фигур на картине застигнуты в позе оборачивания ко Христу или же с выражением «нечаянной радости» на лице. Это символ того экзистенциального состояния, которое католический богослов Романо Гвардини назвал «окликнутость Богом». В частных эмоциях это может выражаться по-разному – от ликования до злобы, от испуга до лукавства, но суть события у всех одна и та же – встреча с Богом. Каждое выражение типологизирует людей в зависимости от того, как они встречаются с Богом и Спасителем. Это онтологически и экзистенциально самая глубокая типология личностей из всех возможных.

В композиции можно усматривать символический Крест: вертикальная его ось проходит от фигуры Христа вниз к фигуре радостного раба и водам Иордана; горизонтальная ось – от толпы «нисходящих» справа к лесу слева. Лес является и символом жизненных испытаний (а над ним видна символическая райская долина и небеса), и символом рождения жизни, поскольку из него выходит потенциально бесконечное количество новых людей. Камень как символ Мироздания и символ веры находится в этой же стороне перед лесом, символизируя твердость законов бытия, установленных Богом,

и напоминает о Горе, на которой Авраам и Моисей получили откровения от Бога для спасения всех верующих.

Очень важно и то, что зритель видит картину в обратном направлении по сравнению с тем, как видит Христос, изображённый на картине. Это тоже символично, указывая на то, что для адекватного восприятия мира сознание человека должно «перевернуться», пройти духовную инициацию. То, что для Христа «одесную» и «ошую», для естественного человека (зрителя) – наоборот. Ему нужно пройти «второе рождение» от Духа, но начинается оно прологом – крещением водой, что и изображено на картине. *Геометрически всё в картине «вращается» вокруг камня-горы как символа Земли – центра Мироздания: человечество идёт впереди Христа (на картине Он движется за людьми, а они оборачиваются к Нему) – и это уже икона Второго Пришествия, которая является предельным контекстом всего изображения.* За спиной фигуры Христа – символический Рай и Небесные селения, путь к которым для людей лежит через крещение и прохождение через тёмный лес жизненных испытаний. Этот путь проходит каждый, независимо от результата – так вращается «круг бытия». Тем самым, весь универсум «вечных» человеческих характеров, отображённый в картине, включён в общую картину мироздания как свою иконическую «рамку». На картине символически изображен *космический цикл бытия тварного міра: от сотворения – к Концу через приход Спасителя. Тем самым картина в целом представляет собой своего рода икону Мироздания, в которое приходит его Спаситель,* хотя и созданную современными живописными средствами, однако в максимальной степени использующую композиционные и стилевые элементы иконописи. Именно с этим и были связаны многие недоумения как современников (они будут рассмотрены далее), так и позднейших исследователей.

Так, А. Н. Бенуа писал об этой картине, что в ней «типы действующих лиц, найденные в таком совершенстве Ивановым в этюдах, на картине утратили добрую половину своей жизненности. Они даже стали настолько похожи на обыденно-академические, что с трудом находишь в театральной их группировке и жестикуляции то глубокое знание людей и тот полёт, которыми любуешься в ивановских этюдах и эскизах. Как прекрасен, например, некрасивый, но царственный и, несомненно, божественный Спаситель, как изумительно и самостоятельно был он задуман Ивановым и как сильно изменён в окончательном виде, по милости книжных теорий, которыми умный, но наивный в своей недоразвитости Иванов мог увлекаться. Во имя них он постарался соединить в чертах смиренного и величественного Богочеловека античную красоту Бельведерского Аполлона и строгие, архаические контуры византийского Христа! Какое чудесное, небывалое в истории живописи, поглощённое энтузиазмом лицо было задумано Ивановым для Предтечи и как грустно, что оно на картине является настолько выправленным, очищенным и облагороженным, что, только ознакомившись с подготовительными работами, понимаешь намерение автора. Тип апостола Андрея, в первоначальном виде, не уступает по выражению старческой опытности и тлеющего под морщинами священного огня созданиям Винчи и Дюрера, а на картине он превращён в обыкновенного, красивого, но совсем

неинтересного старика натурщика, только что вставшего в позу… Ещё более, нежели отдельные части, общее картины Иванова производит вялое и скучное впечатление. “Явление Христа народу” почти вовсе не говорит тех священных слов, которые Иванов собирался и действительно был призван сказать. Эта картина – детище Академии: она возникла и вся была создана чисто академическим путём. Иванов – пророк, мудрец, мученик и подвижник по натуре. Он убил на её создание всю свою молодость. Лучшие свои силы он пожертвовал служению бездушному эклектизму» [Бенуа 1996, 168–169]. Последнее суждение А. Н. Бенуа – более чем странно. Ведь вся суть 20-летней подготовительной работы Иванова с её сотнями этюдов была направлена как раз на преодоление «академизма», и это художнику очень хорошо удалось. Однако затем он – если верить А. Н. Бенуа – якобы зачем-то опять возвращается к «академизму». Но так ли это на самом деле? Нет, это не так. На самом же деле то, что А. Н. Бенуа идентифицировал как якобы «академизм», было новой техникой живописи, которую можно определить как «новую иконопись» (А. Копировский) на основе живописной техники. Она действительно во многом похожа на «академизм», но это лишь внешнее сходство техник, суть же их принципиально различна. Суть «академизма» состояла в воспроизведении правил живописи «старых мастеров»; суть же «новой иконописи» А. Иванова – в воспроизведении тех элементов иконографии, которые не разрушают ещё живопись как таковую, но позволяют вернуть ей высшее духовное содержание. Это новый способ художественного видения: «Способ этот можно определить как актуализацию иконографической памяти. Голова глаголющего Иоанна пересечена у основания под подбородком жёсткой складкой плаща так, что (это особенно ощутимо в знаменитом этюде) явственно прочитывается иконографическая эмблема “Усекновения главы” – опять-таки в Иоанне на вершине, в кульминации его пророческого поприща, провидится формула конца» [Алленов 2015, 242].

Как известно, начиная с эпохи Возрождения на Западе иконопись подменяется церковной живописью, а в Россию эта тенденция приходит в XVIII веке. В свою очередь, эта живопись, подменяющая иконографию, сама начинает вырождаться до уровня «популярной» картины. В этой ситуации художники, сохранившие церковное сознание, пытаются двигаться в противоположном направлении и вернуть церковной живописи её изначальный духовный смысл. Сам Иванов в рамках этой общей тенденции написал в 1834–1835 годах «Явление воскресшего Христа Марии Магдалине», которая имела большой успех в Италии и в России. Академия художеств за это полотно в 1836 году удостоила Иванова звания академика. Это известный евангельский сюжет: рано утром в воскресение Мария Магдалина приходит ко гробу, видит, что гроб открыт и Христа нет. Она видит некого человека, принимает его за садовника и говорит: «Если ты взял тело, покажи, куда ты его положил». И тут Христос обращается к ней, и она его узнает. На картине мы видим то самое первое мгновение, когда на лице ещё слезы, ещё горе, секунду назад было отчаяние – и вот уже удивление, ещё не успевает появиться радость, но она уже вот-вот появится. Этот жест Мессии, одновременно и удерживающий, и посылающий её на апостольское служение.

По большому счёту, можно сказать, что «Явление Христа народу» стало развёртыванием того же сюжета встречи со Спасителем, но уже в монументальном, «эпическом» масштабе: «Иванов обладал настоящим эпическим дарованием, но покамест он, согласно правилам школы, желал в *одном* создании воплотить весь смысл Евангелия и в одной картине представить обычно академический, *полный* компендиум по данному предмету» [Бенуа 1996, 172].

«Санкт-Петербургские ведомости» 5 июля 1858 г. опубликовали стихотворение князя Петра Андреевича Вяземского «Александру Андреевичу Иванову» с примечанием редактора: «Стихотворение это написано за два дня до смерти А. А. Иванова, который скончался, не узнав о его существовании». Стихотворение было помечено 30 июня 1858 года и отразило впечатления поэта – некогда одного из учителей и близких друзей Пушкина – от картины А. А. Иванова «Явление Христа народу». Его можно рассматривать как своего рода *духовный экфрасис картины, её поэтическую интерпретацию, касающуюся самых глубинных смыслов.* Сначала поэт говорит о своих личных переживаниях, с которыми он пришёл к картине:

Я видел древний Иордан.
Святой любви и страха полный,
В его евангельские волны,
Купель крещенья христиан,

Я погружался троекратно,
Молясь, чтоб и душа моя
От язв и пятен бытия
Волной омылась благодатно.

От оных дум, от оных дней,
Среди житейских попечений,
Как мало свежих впечатлений
Осталось на душе моей!

Они поблекли под соблазном
И едким холодом сует:
Во мне паломника уж нет.
Во мне, давно сосуде праздном.

Хотя эти строки соотносимы с биографическими обстоятельствами жизни самого поэта (паломничество в Святую землю, искренняя вера, а потом её «охлаждение» в житейской суете), но за ними стоит более фундаментальный экзистенциальный смысл – путь веры, её утраты и возвращения через духовный подвиг, который является «архетипическим» для христианской культуры. Далее поэт говорит о подвиге художника:

Краснею, глядя на тебя,
Поэт и труженик-художник!

Отвергнув льстивых муз треножник
И крест единый возлюбя,

Святой земли жилец заочный,
Её душой ты угадал,
Её для нас завоевал
Своею кистью полномочной.

И что тебе народный суд?
В наш век блестящих скороспелок,
Промышленных и всяких сделок,
Как добросовестен твой труд!

В одно созданье мысль и чувство,
Всю жизнь сосредоточил ты;
Поклонник чистой красоты,
Ты свято веровал в искусство.

В избытке задушевных сил,
Как схимник, жаждущий спасенья,
Свой дух постом уединенья
Ты отрезвил, ты окрылил.

Это именно тот духовный подвиг, через который возрождается подлинная вера. Тем самым, подвиг художника совершился не только в области живописи и культуры вообще, но и в области надмирной – в сфере воскрешения душ. Вот как этот подвиг происходил:

В искусе строго одиноком
Ты прожил долгие года
И то прозрел, что никогда
Не увидать телесным оком.

Священной книги чудеса
Тебе явились без покрова,
И над твоей главою снова
Разверзлись в славе небеса.

Глас вопиющего в пустыне
Ты слышал, ты уразумел –
И ты сей день запечатлел
С своей душой в своей картине.

Эти очень сильные стихи, напоминающие по стилю многие духовные стихи Пушкина (послание митрополиту Филарету и др.), являются наилучшей передачей того высшего значения, которое имеет эта картина для зрителя. Более детальное описание картины таково:

Спокойно лоно светлых вод;
На берегу реки – Предтеча;
Из мест окрестных, издалече,
К нему стекается народ;

Он растворяет упованью
Слепцов хладеющую грудь;
Уготовляя Божий путь,
Народ зовёт он к покаянью.

А там спускается с вершин
Неведомый, смиренный странник:
«Грядёт он, Господа избранник,
Грядет на жатву Божий Сын.

В руке лопата; придет время,
Он отребит своё гумно,
Сберёт пшеничное зерно
И в пламя бросит злое семя.

Сильней и впереди меня
Тот, кто идёт вослед за мною;
Ему – припав к ногам – не стою
Я развязать с ноги ремня.

Рожденья суетного мира,
Покайтесь: близок суд. Беда
Древам, растущим без плода:
При корне их лежит секира».

Так говорил перед толпой,
В недоуменье ждавшей чуда,
Покрытый кожею верблюда
Посланник Божий, муж святой.

А итоговый смысл картины сформулирован таким образом, чтобы вдохновить зрителя к сотворчеству с художником. Как говорит поэт, художник достиг такой высоты духовного прозрения, как будто сам побывал там и принял крещение от св. Иоанна в Иордане:

В картине, полной откровенья,
Всё это передал ты нам,
Как будто от Предтечи сам
Ты принял таинство крещенья.

Второй важнейший отзыв современника, А. С. Хомякова в его статье «Художественные требования русского духа. Картина Иванова», продолжил эту мысль и нашёл очень точное слово для обозначение главного смысла этого художественного акта – совоплощение: «Когда художник дошёл до такой высокой простоты, что он вполне совоплотился с тою жизненною областью, которая создана этими явлениями, – произведения его освобождаются от всякой примеси его тесной и скудной личности и получают значение всемирное, как само отражение явлений исторических, мировых. Таков характер всех произведений эпических и всех эпосов истинно народных. Высокие явления мира христианского точно так же доходят до самоотражения в произведениях истинно христианского художества, и вот в каком смысле Иванов достиг в своей картине до полного устранения своей личности» [Хомяков 2011, 521]. «Совоплощение» означает, что художник не только создал картину, но и сам в себе прошёл все те стадии духовного роста и прозрения, которые в ней воплощены.

Кроме того, Хомяков акцентирует в стиле Иванова ту важнейшую черту, которая роднит его с иконописцами, – устранение не только своего личного произвола, но и даже самой своей личности из изображаемого, поскольку оно должно являть чистое откровение от Бога, лишённое каких-либо человеческих домыслов и фантазий. Он писал: «Иванов поставил себе в этом отношении одно правило: устранить всякий личный произвол, всякую личную прихоть. Он не хотел ни пленять, ни удивлять, ни поражать зрителя: он вовсе и не думал о зрителе. Он не хотел также и того, чтобы что-нибудь в картине напоминало об Иванове (как, например, всё в картинах Буонаротти напоминает о нём самом). Он думал, что художник не должен становиться как видимое третье между предметом и его выражением, а только как прозрачная среда, через которую образ предмета сам запечатлевается на полотне, и этой высокой простоты достиг он так, как её не достигал ни один из величайших художников, потому именно, что никто из них не постигал в такой степени её значения и законов. Следствием и наградою этой простоты было то, что величие избранного предмета действительно перешло в его изображение» [Хомяков 2011, 520].

А. С. Хомяков также указывает и на особое историческое место художественного подвига А. Иванова: «Действительные образцы простоты встречаются только в живописцах до-леонардовского времени, т. е. в живописцах, которых ещё почти нельзя называть художниками. У них всякий предмет из жизни Церкви переходит в образ, отражаясь не в личном, а в церковном созерцании... Иванов не впадает в ошибку современных нам дорафаэлитов. Он не подражал чужой простоте: он был искренно, а не актёрски прост в художестве» [Хомяков 2011, 523]. Это стало возможным потому, что «Иванов стоял на твёрдой почве и мог совершить то, что было невозможно для художников Европы. Он мог овладеть формою, изучить, узнать и передать все тайны телесного образа и остаться вполне верным своей духовной основе. Он был учеником иконописцев и в то же время *смел уметь*» [Хомяков 2011, 525]. Под «твёрдой почвой» Хомяков подразумевает Православие и как духовную традицию, и как традицию культурную,

в которой каноническая иконопись никогда не исчезала, как это произошло на Западе. Поэтому и стало возможным возродить элементы иконического изображения в рамках современной живописной техники. При этом, как известно, первые импульсы к этому были не в России, а на Западе – и это не только прерафаэлиты, о которых упоминает Хомяков. Сам Иванов получил такой импульс от Ф. И. Овербека (1789–1869), немецкого художника, основателя братства «назарейцев» в Риме, члены которого выступали против современной академической живописи, противопоставляя ей искусство раннего Возрождения. В 1830-х годах, в первый период своего пребывания в Риме, Иванов был близок к Овербеку [Алпатов 1956, 138–140], но затем пошёл своим путём – путём восстановления иконического видения, которого не было у Овербека.

Наконец, особую роль в формировании адекватного понимания картины Иванова сыграло письмо Гоголя к М. Ю. Вьельгорскому, написанное в 1846 году. Письмо это вошло в книгу «Выбранные места из переписки с друзьями» как 23 глава под названием «Исторический живописец Иванов». Здесь Гоголь развивает ту же мысль, которая у Хомякова была дана через термин «совоплощение»: «С производством этой картины связалось собственное душевное дело художника – явленье слишком редкое в мире, явленье, в котором вовсе не участвует произвол человека, но воля Того, Кто повыше человека. Так уже было определено, чтобы над этою картиной совершилось воспитанье собственно художника, как в рукотворном деле искусства, так и в мыслях, направляющих искусство к законному и высшему назначенью. Предмет картины, как вы уже знаете, слишком значителен. Из евангельских мест взято самое труднейшее для исполнения, доселе ещё небранное никем из художников даже прежних богомольно-художественных веков, а именно – первое появленье Христа народу» [Гоголь 1986, 282–283].

«Безделица, – восклицает Гоголь, – изобразить на лицах весь этот ход обращенья человека ко Христу!.. Художник может изобразить только то, что он почувствовал и о чём в голове его составилась уже полная идея; иначе картина будет мёртвая, академическая картина. Иванов сделал всё, что другой художник почёл бы достаточным для окончания картины. Вся материальная часть, всё, что относится до умного и строгого размещения группы в картине, исполнено в совершенстве» [Гоголь 1986, 283–284]. Однако источник этого совершенства – не в одном только техническом мастерстве художника. Источник его в особом духовном опыте художника – результате многолетнего подвижничества, сродни монашескому: «Где мог найти он образец для того, чтобы изобразить главное, составляющее задачу всей картины – представить в лицах весь ход человеческого обращенья ко Христу? Откуда мог он взять его? Из головы? Создать воображеньем? Постигнуть мыслью? Нет, пустяки! Холодна для этого мысль и ничтожно воображенье. Иванов напрягал воображенье, елико мог, старался на лицах всех людей, с какими ни встречался, ловить высокие движенья душевные, оставался в церквях следить за молитвой человека – и видел, что всё бессильно и недостаточно и не утверждает в его душе полной идеи о том, что нужно. И это было предметом сильных страданий его душевных и виной того, что картина так долго

затянулась. Нет, пока в самом художнике не произошло истинное обращенье ко Христу, не изобразить ему того на полотне. Иванов молил Бога о ниспослании ему такого полного обращенья, лил слёзы в тишине, прося у Него же сил исполнить Им же внушённую мысль; а в это время упрекали его в медленности и торопили его! Иванов просил у Бога, чтобы огнём благодати испепелил в нём ту холодную чёрствость, которою теперь страждут многие наилучшие и наидобрейшие люди, и вдохновил бы его так изобразить это обращение, чтобы умилился и нехристианин, взглянувши на его картину» [Гоголь 1986, 284]. Так Гоголем сформулирован своего рода «канон» творческой деятельности православного художника.

А в ноябрьской книжке «Современника» за 1858 год была опубликована «Переписка Н. В. Гоголя с А. А. Ивановым» за 1839–1851 гг. с обширными комментариями близкого друга Гоголя писателя П. А. Кулиша. В лице А. Иванова Гоголь увидел религиозного подвижника, воплощающего «Богом внушённую мысль». Кулиш, получивший от матери писателя письма Иванова к Гоголю, развил в примечаниях точку зрения Гоголя. По мнению Кулиша, Иванов – «отшельник-живописец». Кулиш приводит обширные выдержки из письма Гоголя, в котором дано сугубо религиозное толкование творчества А. Иванова и картины «Явление Христа народу». Углубляя мистический взгляд Гоголя, Кулиш представлял А. Иванова человеком, «пожертвовавшим всем для выражения невыразимого <...> законами живописи», «чаявшим воскресения мертвых в жизни будущего века» [Журавлёв 1950, 931].

Наконец, очень важный, хотя и малоизвестный вплоть до настоящего времени разбор картины Иванова сделал Н. Я. Данилевский в своём классическом историсофском труде «Россия и Европа» (1869). Он отмечает в первую очередь огромность задачи, которая стояла перед художником: фактически А. Иванов даёт в своей картине обзор судеб человеческого рода, подобный тому, который мы видим в «Божественной комедии» Данте. Но в отличие от последней, в картине ограниченное количество персонажей, и поэтому каждый из них должен был стать символом какого-то важнейшего характера и явления в жизни человечества. Сколь огромна эта задача! В истории европейской живописи нет подобных картин, к ним могут приближаться по замыслу только многосюжетные росписи храмов, сделанные художниками – «титанами Возрождения». Русскому художнику удалось вместить всё это в один сюжет и в одну картину только благодаря тому особому качеству его мироощущения, который вслед за А. С. Хомяковым принято называть соборностью. «Задача художника состояла в изображении того разнообразного впечатления, которое должна была произвести на мир идея христианства при первом своём появлении, – впечатление, которое, как в зерне, заключало бы то влияние, которое она произвела при дальнейшем своём развитии удовлетворением высших духовных потребностей и возбуждением против себя страстей и интересов. Одним словом, по замыслу художника картина его должна была служить фронтисписом, – увертюрой великого начинавшегося действия. Такая задача должна была воплотить в телесных образах высшие проявления духа без помощи аллегории, без

помощи сверхъестественного; и потому художник не имел в своём распоряжении тех средств, которые доставляют атрибуты, усвояемые нашей фантазией надземному миру. На почве и средствами самой строгой действительности должна была быть представлена самая идеальная духовность. Такую трудную задачу едва ли когда-нибудь задавал себе художник», – справедливо отмечает Н. Я. Данилевский [Данилевский 2011, 605].

В этой картине А. Иванов поставил себе задачу, которая была бы под силу только иконописи, – изображение судьбы всего человечества как итога его соборной встречи со Христом. Но русский художник сумел воплотить этот замысел средствами светской живописи, что стало возможным только потому, что в художнике была способность к эпическому мышлению не меньшая, чем у автора «Войны и мира». «Во-первых, – пишет Н. Я. Данилевский, – надо было выразить, что это есть первое явление Христа на поприще исторической деятельности. Никому ещё не известный, Он сам по себе не мог произвести впечатления на неподготовленную массу одним своим появлением; Он ещё погружен в Самого Себя, ибо не перешагнул границы внутренней деятельности, которой подготовлял Себя к Своему высокому служению. Поэтому и сделал художник из фигуры Спасителя только идеальный центр картины, находящийся вне её движения. Дабы узнать Его и указать народу, необходим истолкователь, одарённый духом пророчества, предвидения, и в Иоанне Крестителе представлен нам истинный тип сурового и пламенного пророка-пустынника, в духе Илии. По верности и силе выражения нельзя ничего вообразить реальнее и типичнее этой фигуры, составляющей действительный, всем двигающий, повелевающий центр композиции. Если Рафаэлем создан тип Святой Девы, то за Ивановым останется слава создания типа Предтечи. Духом он узнал Спасителя мира в образе медленно и спокойно приближавшегося по горе человека, и вдохновенным взором, восторженным движением рук и всего тела передаёт провиденное и постигнутое духом – народу, который не сам по себе, а через него обращается к Христу, к чему-то великому, имеющему исполнить судьбы его; – обращается с теми разнообразными побуждениями, ожиданиями и опасениями, которые волновали его» [Данилевский 2011, 606]. Так описывается словами то центральное событие мировой истории – приход в мир Спасителя, – которое так дерзновенно вместил в свою картину А. Иванов. Первый образ в картине среди людей – это св. Иоанн Предтеча как воплощение человечества, чаявшего своего спасения и узнавшего своего Спасителя. Все остальные люди, изображённые на картине, – это живые образы тех самых разнообразных путей, которыми идёт человечество ко Христу. Этот соборный опыт человечества и дан в картине в типических человеческих образах, строго соответствующих Евангелию.

«Эти различные восприятия Великой Идеи, – пишет Н. Я. Данилевский, – осуществлением которой был Христос, сгруппированы в трёх отделах, на которые распадается вся масса лиц картины. За Иоанном, влево от зрителя, соединены ученики его и будущие ученики Христа, которые примут учение Его в духе Истины, в его настоящем глубоком смысле. Справа спускается с горы толпа равнодушных и враждебных, привлечённых

из Иерусалима распространившейся молвой о подвигах пустынножителя. Среди этой толпы едут римские всадники, люди из другого мира, до которых всё происходившее, по-видимому, вовсе не касалось или касалось как предмет административного, полицейского наблюдения, – до которых и влияние этих событий должно было после достигнуть. В средине – группа только что вышедшего из воды еврея с молодым сыном, не успевшим ещё одеться, – олицетворяет мысль, ставшую в среднее отношение к Спасителю, между его истинными последователями и его врагами. Это представители тех, которые будут кричать: "Осанна" – и через несколько дней равнодушно смотреть на крестную смерть; тех, которые ожидали от Мессии политического могущества и всех земных благ. Это грубое, корыстное восприятие Христова учения выражено с необыкновенной ясностью на лице еврея, радующегося грубой, земной радостью. Ещё равнодушнее мальчик, сын его; в нём заметно простое, безучастное любопытство, и между тем как занято его внимание, тело как бы содрогается от ощущения свежести только что окончившегося купания. Подобной же животной радостью улыбается и раб, который в глубоком своём унижении ещё не в состоянии понять и оценить духовного значения христианства, а только инстинктивно чувствует предстоящее улучшение и своей жалкой участи» [Данилевский 2011, 606–607]. Так в картине дана своего рода градация человеческих типов – от высших к низшим, – но все они способны к восприятию Истины и жаждут её, однако приходят к ней каждый своим уникальным путем.

Как отмечает Данилевский, «это распределение фигур на три группы соответствует, следовательно, трём главным видам, под которыми было впоследствии воспринято учение Христово. Однако же, оно не составляет чего-либо искусственно придуманного, так сказать, фортеля, для уяснения зрителям мысли художника, а вытекает самым естественным образом из содержания сюжета. В самом деле, алкавшие истины должны были прежде всего явиться на призыв к Покаянию, исходившему из пустыни; и вот они уже успели принять крещение Иоанново, остались слушать учение его, сделались спутниками Пророка. Ближе всего к нему другой Иоанн, который, следуя указанию взора и движения рук Предтечи, устремляется духом к появившемуся на горизонте духовному Солнцу, и тело его невольно следует полету духа. Те, которых влекли к Иоанну не жажда духовная, а земные обетования, должны были явиться на зов после передовых деятелей обновления. Поэтому они только что окрестились, только что вышли из воды в момент, представленный картиной. После всех должны были явиться враждебные силы Иерусалима, чтобы взглянуть, чем это волнуется народ, откуда смятение, и сообразно этому они и представлены только что идущими к Иордану. На лицах написано недоверие, гордое презрение и враждебное чувство к могущему нарушить их влияние и силу» [Данилевский 2011, 607–608]. Здесь очерчивается уже внешний круг, за которым начинается гонение на Истину, её крестный путь в мире и в истории. «Такова концепция картины, сосредоточивающей в себе, как в фокусе, весь этот ряд впечатлений и проистекших из них впоследствии событий. О частностях картины – об удивительном ландшафте, о жарком, степном, пыль-

ном воздухе, о свежести, разлитой над Иорданом, о красоте, правильности, жизненности, рельефности фигур – я не стану говорить, как о предметах, не составляющих художественной специальности нашего великого мастера. Я так распространился о картине Иванова потому, что, по моему мнению, в ней яснее, чем где-либо, выразились особенности русского эстетического взгляда» [Данилевский 2011, 608], – заключает Н. Я. Данилевский. Этот краткий анализ картины А. Иванова, данный в трактате Данилевского, – классический пример русской художественной критики. В нём на примере одного произведения показана специфика целостного художественного взгляда на мир, свойственного русскому искусству в его высших достижениях.

Наконец, симптоматичны и впечатления И. С. Тургенева от картины и от самой личности А. Иванова, которые он изложил в нескольких вариантах. 31 октября (12 ноября) 1857 г. в письме к П. В. Анненкову: «Познакомился я здесь с живописцем Ивановым и видел его картину. По глубине мысли, по силе выражения, по правде и честной строгости исполнения вещь первоклассная. Недаром он положил в неё 25 лет своей жизни. Но есть и недостатки. Колорит вообще сух и резок, нет единства, нет воздуха на первом плане (пейзаж в отдалении удивительный), всё как-то пёстро и желто. Со всем тем я уверен, что картина произведёт большое впечатление. <…> С другой стороны, византийская школа князя Гагарина <...> Иванов <…> замечательный человек; оригинальный, умный, правдивый и мыслящий, но мне сдаётся, что он немножко тронулся: 25-летнее одиночество взяло своё» [Тургенев 1987, 267]. Как видим, «западник» Тургенев восхищён картиной даже несмотря на её эстетическое неприятие в том, что касается «византийской школы», т. е. возрождения элементов иконописи. Это писатель даже считает следствием душевного расстройства – яркий пример границы культур: нововременной и традиционной.

18 (30) июля 1858 г. в письме к Полине Виардо Тургенев отмечал: «Это уже не чистая и простая живопись: это – философия, поэзия, история, религия. В картине есть вопиющие недостатки, но это всё же значительная вещь, произведение серьёзное, возвышенное, влияния которого нужно желать в России, хотя бы как противодействия школе, основанной Брюлловым...» [Тургенев 1987, 329–330]. Парадокс в том, что эстетизм Брюллова был аналогичен эстетизму самого Тургенева, но несмотря на это вызывал у него резкое отторжение (это парадокс отторжения «двойника»).

Подробнее свои идеи Тургенев изложил в отдельном очерке о встречах с Ивановым в Риме. Он писал: «Гоголь нисколько не понимал Иванова, хотя превозносил его “Явление Христа”; ведь тот же Гоголь приходил в восторг от “Последнего дня Помпеи”; а любить эти две картины в одно и то же время значит не понимать живописи <...> о 1848 годе Иванов говорил не иначе как с содроганием <...> а в началах, которые чуть было не восторжествовали в 1848 году, он почему-то видел конец и разорение всякого художества» [Тургенев 1983, 76]. О парадоксе отторжения Брюллова как своего «двойника» Тургеневым мы уже сказали; в этом же фрагменте чрезвычайно ценно свидетельство писателя о том, что «революция» 1848 года вызывала у Иванова «содрогание», а в её лозунгах он «видел конец и разорение

всякого художества». «Революция» 1848 года была первой общеевропейской попыткой свержения монархий и разрушения христианской цивилизации. И если Иванов прозорливо увидел в ней то, что только намного позже поняли мыслители XX века, то это ясно свидетельствует о его особой прозорливости как мыслителя. Фактически, он предсказал идеи О. Шпенглера.

Тургенев также был удивлён подвижничеством Иванова и отдаёт должное его знаниям и мудрости: «Долгое разобщение с людьми, уединённое житьё с самим собою, с одной и той же, постоянной, неизменной мыслью, наложило на Иванова особую печать; в нём было что-то мистическое и детское, мудрое и забавное. <...> Древний мир ему был хорошо знаком, он изучил ассирийские древности (они были ему нужны для его будущих картин); Библию, и в особенности Евангелие, он знал от слова до слова. Он охотнее слушал, чем говорил, и, несмотря на всё это, беседовать с ним было истинным наслаждением: столько было в нем добросовестного и честного желания истины» [Тургенев 1983, 77]. Поэтому же «литература и политика его не занимали: он интересовался вопросами, касавшимися до искусства, до морали, до философии. Однажды кто-то принёс к нему тетрадку удачных карикатур; Иванов долго их рассматривал – и, вдруг подняв голову, промолвил: "Христос никогда не смеялся". <…> Он не был самолюбив, но о своём труде имел высокое понятие: недаром же он положил в него все свои силы и надежды» [Тургенев 1983, 78].

И. С. Тургенев, как всегда, глубок в понимании личности художника, но относительно смысла его картины он остался в плену «западнических» представлений. «А. С. Хомяков, – писал он, – поместил в "Русской беседе" статью, написанную, как и всё, что выходило из-под его пера, увлекательно, но с которой я не мог согласиться. По его понятию, Иванов был чистый и сильный художник, проникнутый религиозным чувством, прямо вышедший из недр русской жизни. Появившись в эпоху безверия и всеобщего упадка искусства, он, из глубины своего смиренного и верующего сердца, извлёк новое воплощение христианского догмата и тем положил основание и собственно русской живописи и возрождению живописи вообще. Такое воззрение <…> мало согласно с истиной. <…> Он не принадлежал к числу гармонических и самобытных творцов-художников (их ещё нет у нас на Руси)» [Тургенев 1983, 83]. Как видим, западническая слепота к самобытной культуре России на позволила Тургеневу понять, кто перед ним, и отбросила его в область мифов об «отсталости России».

В оценках Тургенева перемешаны и верные замечания, и откровенный субъективизм: «Говорят, Иванов тридцать раз с лишком списал голову Аполлона Бельведерского и открытую им в Палермо голову византийского Христа и, постепенно их сближая, добился, наконец, своего Иоанна Крестителя... Не так творят истинные художники!.. Иные могут возразить, что Иванов напрасно хватался за то, что было свыше сил его: могут указать на первые эскизы его картины, в которых содержание не так глубоко, зато исполнение естественнее и живее <…> молодой человек, понявший и полюбивший внутренний свет, сквозящий в творениях Иванова, может развиться и пойти далеко, если только природа не отказала ему в дарова-

нии. Иванов, этот труженик и мученик, упал на полдороге, обессиленный, неоценённый, но он шёл к истине, и будущий его наследник, тот “ещё неведомый избранник”, пойдёт по его дороге, по дороге, впервые проложенной им» [Тургенев 1983, 84]. Субъективизм здесь содержится, например, в трактовке долгой работы над эскизами Иоанна Крестителя. Эта работа была трудным поиском того нового стиля, который бы вмещал в себя и иконописные элементы, и поэтому она не могла быть быстрой, чего совсем не понял Тургенев. Однако его интуиция о великом будущем этого нового стиля в искусстве совершенного верна, хотя и противоречит его отдельным замечаниям.

Ещё более чуждым по духу для Иванова был Герцен, также оставивший свои заметки о художнике. Он писал: «Жизнь Иванова была анахронизмом; такое благочестие к искусству, религиозное служение ему, с недоверием к себе, со страхом и верою, мы только встречаем в рассказах о средневековых отшельниках, молившихся кистью, для которых искусство было нравственным подвигом жизни, священнодействием, наукой» [Герцен 1958, 323]. Это вполне точная характеристика, за исключением слова «анахронизм». Подвижническая жизнь, в том числе в искусстве, всегда была и всегда будет – она может казаться «анахронизмом» только людям, находящимся в состоянии духовного одичания. Далее Герцен пишет об Иванове: «Он с грустью смотрел <…> на растление вкуса иконописью – этим лицемерием в живописи, этой ложью в искусстве» [Герцен 1958, 324]. Здесь очевидно искажение смысла высказываний Иванова, которые от него слышал Герцен. Иванова печалила подмена иконописи модной церковной живописью, пришедшей в Россию с Запада с XVIII в. – то есть подмена подлинной иконописи, а не сама иконопись. Герцен, не разбираясь в этом вопросе, перетолковал его в своём «революционном» духе, то есть совершенно превратно. Герцен пишет далее: «Я познакомился с ним в Риме, в 1847 году. При первом свидании мы чуть не поссорились. Разговор зашел о “Переписке” Гоголя, Иванов страстно любил автора, я считал эту книгу преступлением <…> он был тогда под влиянием восторженного мистицизма и своего рода эстетического христианства» [Герцен 1958, 326]. Если Герцен, как он сам признается, считал «Выбранные места…» Гоголя «преступлением», это говорит о том, что сам Герцен был преступником по отношению к православной России, а Иванов был её защитником и героем.

Исторический, приземлённый взгляд на картину, берущий начало у тех современников художника, который жаждали исторических перемен, имеет рациональное зерно, которое сформулировал современный исследователь: эта картина «являет собой символический портрет любой исторической “перестройки”, всех возможных перипетий, ожидающих мир и народы “в минуты роковые”. <…> Иванов превратил свою картину в образ вещего зеркала для любого критически-переходного мгновения. Того мгновения символической и исторической неопределённости, когда человеческое сообщество оказывается перед лицом свободного решения, вообще перед лицом свободы» [Алленов 2012, 214]. Однако такой смысл картины является вторичным и не относится к тому смыслу, который в него вкладывал автор.

Кроме того, вокруг творчества и жизни А. Иванова сложился ряд мифов, о которых следует также упомянуть, поскольку они могут препятствовать адекватному восприятию картины. В своих заметках 1846–1847 годов, названных им «Мыслями, приходящими при чтении Библии», Иванов записал: «Второе Пришествие, которому верят символически христиане, есть Русский Царь, Царь последнего народа. <…> Это тогда сбудется, когда Царь будет полный христианин, не по символам, а по внутреннему достоинству собственной своей души» [Зуммер 1929, 403]. Есть у Иванова и такая запись после посещения его студии императором в 1845 году: «Как молния блещет и видима бывает в небе от одного конца до другого, так будет явление Царя в духе Истины. Это я испытал во время посещения моей студии» [Зуммер 1918, 8]. В связи с этими записями ещё в начале XX века возник миф о некой «утопии Царства Божия на земле», якобы имевшей место у Иванова и связанной с его восприятием Русского Царя как некого исторического мессии и распространителя истинного христианства. В этот миф также включалось и представление о том, что А. Иванов мечтал о полной выставке своих этюдов, иллюстрирующих библейскую Священную Историю. Такая выставка стала бы своего рода храмом, как считал В. Зуммер [Зуммер 1918]. Соответственно, быстро нашлись и критики этой ими же самими придуманной, но приписанной А. Иванову утопии. Так, один из них писал об А. Иванове, что в его «утопии Царства Божия на земле есть, несомненно, нечто, психологически паталогическое, а религиозно соблазнительное. <…> Своеобразная теория религиозного познания через красоту (намеченная Ивановым также в “Мыслях”) потерпела крушение» [Прокофьев 1930, 55–56].

Во-первых, теория, а главное – практика религиозного познания через красоту не только не «потерпела крушение», но воплотилась во многих творениях русского и мирового искусства XIX–XX веков. Поэтому обсуждать это ложное утверждение вообще нет смысла. Во-вторых, приписывать А. Иванову отождествление русского царя с Мессией в Его втором пришествии – значит обвинять художника в незнании им даже элементарного Катехизиса либо приписывать ему психическую болезнь. Но и то и другое совершенно исключено. Таким образом, в приведённых словах Иванова следует видеть лишь смелые метафоры и аналогии. Основаны эти аналогии на святоотеческом учении о православном царе как иконическом образе Царя Небесного. В эпоху, когда жил А. Иванов, это учение возродил свт. Филарет Московский (Дроздов), и оно в ту пору было достаточно хорошо известно среди церковного народа. Тем самым А. Иванов в упомянутых высказываниях просто демонстрирует иконическое мышление, а вовсе не строит какие-то хилиастические утопии. И эти воззрения также непосредственно отразились в картине. Как отмечает А. Охоцимский, «указующая десница Иоанна, занимающая исключительное место точно в центре “Явления Мессии”», имеет особое значение. «Не отсылает ли нас эта столь явно выделенная деталь к реликвии десницы Иоанна Крестителя, основному палладиуму Российской империи, обретённому при императоре Павле? Конфигурация руки с двумя невидимыми загнутыми пальцами напоми-

нает реликвию, на которой два пальца были утрачены. Если эта гипотеза справедлива, то десница Иоанна придавала “Явлению Мессии” дополнительное, чисто российское измерение» [Охоцимский 2018, 226]. «“Наконец, человек, испытав и проверив всё, – писал, как бы предваряя этот опыт XX века, сам Иванов, – уверился в Истине Православия и ждёт от последнего народа на поприщах просвещения результата для своего второго благоденствия на земле” <…> Таким итогом многолетних мучительных исканий звучит завещание Иванова его потомкам: “Падем ниц пред Россией. – Соотечественники, трудитесь во Славу Божию. – Покайтесь, приблизилось Царствие Небесное”», – отмечает современный исследователь [Виноградов 2000, 125]. В рукописи «Мысли, приходящие при чтении Библии» Иванов видит себя «жрецом будущей России», поскольку, по его мнению, художник «заставляет своих собратий (человеков) <…> чувствовать Божество, принимать совершенно за одно с Ним образы, им начертываемые на бумаге» [Виноградов 2001, 652]. Именно эта идея и призвание двигали художником, а вовсе не какие-то мифические «утопия» и «теория».

Второй миф, по смыслу противоположный первому, – это некий «кризис веры» Иванова, упоминаемый исходя из слов А. Герцена, к которому якобы художник обратился со словами: «Я утратил ту религиозную веру, которая мне облегчала работу, жизнь… Мир души расстроился, сыщите мне выход, укажите идеалы», – явно является выдумкой этого писателя, что вполне очевидно из его же слов: «Иванов приходил ко мне из своей студии и всякий раз, наивно улыбаясь, заводил речь именно о тех предметах, в которых мы совершенно расходились» [Герцен 1958, 326]. По словам Герцена, Иванов якобы говорил, что ему предлагали роспись нового собора в России, однако такая информация до сих пор не подтвердилась. Кто в данном случае говорил неправду – Иванов или Герцен? Очевидно, вопрос риторический. И вообще понятно, что А. Иванов никак не мог искать у А. Герцена «идеалов», поскольку собственные идеалы художника всегда были очень близки идеалам Достоевского и прямо противоположны «идеалам» Герцена. Однако даже на основании искажённого пересказа Герцена можно восстановить подлинный смысл того, что говорил ему Иванов, исходя из других его фраз. Так, Иванов, в передаче Герцена, говорил: «Я не надивлюсь на французов и итальянцев, – разбирая по камню католическую церковь, они наперехват пишут картины для её стен» [Герцен 1958, 327]. Он мог говорить Герцену об утрате веры в то земное бытие Церкви, которое уже ослабевало под напором европейского безбожия, но никак не об утрате христианской веры как таковой. Как иронически отметил А. Охоцимский, «совсем непонятно, как “кризис веры” привёл его ко взрыву вдохновенного спонтанного творчества по иллюстрированию Св. Писания объёмом в несколько сот листов» [Охоцимский 2018, 217]. И. С. Тургенев в цитированном выше очерке передаёт сообщение Иванова о том, что Д. Штраус принял его за сумасшедшего – но это было бы возможно только в одном единственном случае: если Иванов свято верил в подлинность Евангельских событий и негативно отнесся к «мифологической теории» немецкого теолога. Вывод: А. Герцен явно переврал разговор с художником, приписав его сло-

вам совсем иной смысл, выгодный собственному антихристианскому мировоззрению. Однако зачем же тогда Иванов встречался с Герценом? Конечно, никаких «идеалов» он у него не искал; скорее, для Иванова Герцен был интересен как человеческий тип и как симптом того состояния, к которому идёт Европа, отказываясь от христианской культуры. В каком-то смысле тип Герцена также отражён и в главной его картине. Объективно «революционеры» являются продолжателями дела саддукеев, которые стремились к земной власти и ненавидели Христа и его учение. Тип саддукея изображен в картине А. Иванова в профиль – и это самое страшное на ней лицо, которое, кстати, весьма похоже на профиль Герцена, но вряд ли это сделано сознательно.

Общую культурную парадигму творчества А. Иванова и её духовные основания хорошо сформулировал А. Н. Бенуа: «Гоголь, славянофилы и Достоевский раскрыли такую глубину религиозного сознания в русском человеке, которая совершенно неизвестна современному европейцу. Если что внесла и ещё должна внести Россия в общее духовное достояние человечества, так это своего Бога – не узкорусского, но общечеловеческого. Историческая миссия русского народа (как всякого другого живучего и духовно одарённого народа) заключается именно в отыскании и выяснении своих религиозных идеалов. Иванов – друг Гоголя в своей живописи – не успел выразить гоголевской проповеди потому, что слишком много времени досадно протратил на Лаокоона и Аполлона» [Бенуа 1996, 195]. Последнее замечание является следствием непонимания того, что эти длительные поиски Иванова вовсе не были данью «академизму», а были поиском нового «иконического» стиля в живописи.

Но невозможно не присоединиться к итоговому тезису А. Н. Бенуа: «Миссия русского искусства, как отражения русской духовной жизни, заключается в том, чтобы выразить в образах своё русское отношение к Тайне, своё понимание Тайны. Миссия эта огромна и священна. Потому-то ждём мы с такой жадностью от русской живописи первого слова в этой, как раз столь близкой для художества области, и потому-то дороги для нас даже сбивчивые поиски и недоговорённые, но правдивые речи Иванова» [Бенуа 1996, 196]. О возможной росписи храма Христа Спасителя, если бы к ней привлекли А. Иванова, А. Бенуа писал так: «Посреди целое солнце света и блеска, на котором выделяется фигура Христа, стремящегося ко всеобщему спасению. Так широко, просто и величественно никто из живописцев трёх последних веков не понимал задач религиозной живописи. Нужно было быть истинным христианином, истинным “мудрецом чувства”, нужно было всё сильно прочувствовать и умно продумать, чтобы так грандиозно, так ясно понять и с такой истинно пасхальной торжественностью передать самое великое и непостижимое. По этим приготовительным работам 1845 года можно заключить, как уже в то время, за несколько лет до своих “эскизов”, Иванов далеко шагнул от своего эпизодического и наполовину ещё школьного “Явления Христа народу”, что он уже тогда дозрел до того, чтоб насадить в России истинную религиозную живопись» [Бенуа 1996, 198].

Подводя краткий итог проведённому анализу, акцентируем наш главный вывод: картина А. Иванова «Явление Христа народу» – это не только художественный, но и эпохальный исторический феномен, знаменующий собой переход к пост-христианской цивилизации, потребовавший от христианских художников создания нового «языка» для обращения к людям секулярного мира. Таким новым художественным языком стала созданная А. Ивановым «новая иконопись» – синтез живописной и иконографической техник. По своему мировоззрению и экзистенциальному опыту А. Иванов был предшественником Достоевского и совершил подвиг мировоззренческого поворота, конгениальный тому, который совершил Гоголь в поздний период своего творчества. Его рукопись «Мысли, приходящие при чтении Библии» конгениальна «Выбранным местам из переписки с друзьями» и «Размышлениям о Божественной Литургии» Н. В. Гоголя. Но главным его подвигом стало сознание нового художественного языка, способного нести евангельскую Весть современному человеку.

Творческий подвиг А. Иванова актуализировал глубинную парадигму русской культуры – её иконичности и императива духовного преображения человека [Даренский 2021]. Русское светское искусство в своих высших образцах «иконично», то есть ориентировано на евангельский идеал святости и жертвенности, сохраняя преемственность с религиозным искусством. Русское искусство соборно, то есть всегда отражает не только индивидуальный, но и личностный (универсальный) опыт. Главное содержание русского искусства составляют процессы преображения личности, нравственные процессы в человеке. Поэтому чрезвычайно важно введение в современный интеллектуальный «оборот» и обоснование *преображения человека* как понятия, которое наиболее точно определяет суть и главную устремлённость всей русской культуры. Для «русского стиля» в искусстве характерны максимальная реалистичность и благородная простота формы, соединённые с самыми тонкими душевными движениями в человеке. Это соединение особенно трудно для искусства и поэтому является особым русским достижением, роднящим его с искусством Античности.

БИБЛИОГРАФИЯ

Алленов 1989 – *Алленов М. М.* Александр Андреевич Иванов. Ленинград, 1989.

Алленов 2012 – *Алленов М. М.* «Явление Христа народу» в 1858 г. Накануне судьбоносного выбора // Вестник МГУ. Серия 8. История. 2012. № 5. С. 197–216.

Алленов 2015 – *Алленов М. М.* «Явление Христа народу» в 1858 году как символ и симптом исторического момента // Исторические исследования. 2015. № 2. С. 230–245.

Алпатов 1956 – *Алпатов М.* Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество. Т. 1. Москва, 1956.

Архангельский 2016 – *Архангельский А.* «Явление Мессии»: зашифрованное послание современникам // С-Т-О-Л. 19.10.2016. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://s-t-o-l.com/kultura/yavlenie-messii-zashifrovannoe-poslanie-sovremennikam/ (дата обращения: 13.09.2021).

Бенуа 1995 – *Бенуа А. Н.* История русской живописи в XIX веке. Москва, 1995.

Боткин 1880 а – Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка. 1806–1858 гг. / Под ред. М. П. Боткина. Санкт-Петербург, 1880.

Боткин 1880 б – *Боткин М. П.* Александр Андреевич Иванов (1806–1858). Берлин, 1880.

Виноградов 2000 – *Виноградов И.* Явление картины – Гоголь и Александр Иванов // Наше Наследие. 2000. № 54. С. 110–125.

Виноградов 2001 – *Виноградов И. А.* Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. Москва, 2001.

Волошина 2015 – *Волошина И.* «Явление Христа народу»: какие важные христианские смыслы вложил художник в картину // Фома. 2015. № 1 (141). [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://foma.ru/dozhdatsya-hrista.html (дата обращения: 13.09.2021).

Герцен 1958 – *Герцен А. И.* А. Иванов // Собрание сочинений. В 30 томах. Т. 13. Москва, 1958. С. 323–328.

Гоголь 1994 – *Гоголь Н. В.* Выбранные места из переписки с друзьями // Собрание сочинений. В 7 томах. Т. 6. Москва, 1986. С. 173–369.

Данилевский 2011 – *Данилевский Н. Я.* Россия и Европа. Москва, 2011.

Даренский 2021 – *Даренский В. Ю.* Иконичность русской культуры // Тетради по консерватизму: Альманах. № 1. Москва, 2021. С. 13–33.

Журавлёв 1950 – *Журавлёв К.* Примечания // Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений. В 15 томах. Т. 5. Статьи 1858–1859. Москва, 1950. С. 919–954.

Зуммер 1918 – *Зуммер В. М.* О вере и храме Александра Иванова. Киев, 1918.

Зуммер 1929 – *Зуммер В. М.* Эсхатология Ал. Иванова // Учёные записки научно-исследовательской кафедры истории европейской культуры. Харьков, 1929. Вып. 3. С. 387–409.

Клименко 2017 – *Клименко А.* Явление Мессии. Самой известной картине Александра Иванова – 160 лет // Аргументы и факты. Санкт-Петербург. 2017. № 34. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://spb.aif.ru/culture/event/yavlenie_messii_samoy_izvestnoy_kartine_aleksandra_ivanova_160_let (дата обращения: 13.09.2021).

Копировский 1999 – *Копировский А. М.* «Библейские эскизы» Александра Иванова – демифологизация или новая иконопись? // Мир Библии. 1999. Вып. 6. С. 87–97.

Описание 2020 – Описание и формально-стилистический анализ произведения А. А. Иванова «Явление Христа народу». 1837–1857 гг. Москва, ГТГ // Искусствоед. 2020. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://iskusstvoed.ru/2020/03/02/opisanie-i-formalno-stilisticheskij-analiz-proizvedenija-a-a-ivanova-javlenie-hrista-narodu-1837-1857-gg-moskva-gtg/ (дата обращения: 13.09.2021).

Охоцимский 2018 – *Охоцимский А.* Эзотерическое христианство и художественный язык Александра Иванова // История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку. Москва, 2018. С. 216–227.

Прокофьев 1930 – *Прокофьев П.* [*Дмитрий Чижевский*]. Религиозная утопия Ал. А. Иванова // Путь. 1930. № 24 (октябрь). С. 41–57.

Тургенев 1983 – *Тургенев И. С.* Поездка в Альбано и Фраскати (Воспоминание об А. А. Иванове) // Полное собрание сочинений и писем. В 13 томах. Т. 11. Москва, 1983. С. 75–85.

Тургенев 1987 – *Тургенев И. С.* Письма. Т. 3. Москва, 1987.

Хомяков 2011 – *Хомяков А. С.* Художественные требования русского духа. Картина Иванова // Хомяков А. С. Всемирная задача. Москва, 2011. С. 514–533.

REFERENCES

Allenov 1989 – Allenov M. M. Alexander Andreevich Ivanov. Leningrad, 1989. In Russian.

Allenov 2015 – Allenov M. M. "The Appearance of Christ before the People" in 1858 as a Symbol and Symptom of the Historical Period. *History Studies.* 2015. 2. P. 230–245. In Russian.

Allenov 2012 – Allenov M. M. "The Appearance of Christ before the People" in 1858 on the Eve of a Fateful Choice. *Bulletin of Moscow University. Series 8: History.* 2012. 5. P. 197–216. In Russian.

Alpatov 1956 – Alpatov M. Alexander Andreevich Ivanov. Life and Creativity. Vol. 1. Moscow, 1956. In Russian.

Arkhangelsky 2016 – Arkhangelsky A. "The Appearance of the Messiah": An Encrypted Message to Contemporaries. S-T-O-L. 19.10.2016. URL: https://s-t-o-l.com/kultura/yavlenie-messii-zashifrovannoe-poslanie-sovremennikam/. In Russian.

Benois 1995 – Benois A. N. The History of Russian Painting in 19th century. Moscow, 1995. In Russian.

Botkin 1880 a – Alexander Andreevich Ivanov. His Life and Correspondence. 1806–1858. Ed. by M. P. Botkin. St. Petersburg, 1880. In Russian.

Botkin 1880 b – Botkin M. P. Alexander Andreevich Ivanov. 1806–1858. Berlin, 1880. In Russian.

Danilevsky 2011 – Danilevsky N. Ya. Russia and Europe. Moscow, 2011. In Russian.

Darensky 2021 – Darensky V. Yu. The Iconicity of Russian Culture. *Notebooks on Conservatism: An Almanac.* Is. 1. Moscow, 2021. P. 13–33. In Russian.

Description 2020 – Description and Formal-Stylistic Analysis of the Work of A. A. Ivanov "The Appearance of Christ before the People". 1837–1857. Moscow, State Tretyakov Gallery. *Iskusstvoed.* 2020. URL: https://iskusstvoed.ru/2020/03/02/opisanie-i-formalno-stilisticheskij-analiz-proizvedenija-a-a-ivanova-javlenie-hrista-narodu-1837-1857-gg-moskva-gtg/. In Russian.

Gogol 1986 – Gogol N. V. Selected Places from Correspondence with Friends. *Collected Works.* Vol. 6. Moscow, 1986. P. 173–369. In Russian.

Herzen 1958 – Herzen A. I. A. Ivanov. *Collected Works*. Vol. 13. Moscow, 1958. P. 323–328. In Russian.

Khomyakov 2011 – Khomyakov A. S. Artistic Requirements of the Russian Spirit. Ivanov's Picture. *Khomyakov A. S. A Worldwide Challenge*. Moscow, 2011. P. 514–533. In Russian.

Klimenko 2017 – Klimenko A. The Appearance of the Messiah. The Most Famous Painting by Alexander Ivanov is 160 Years Old. *Arguments and Facts. St. Petersburg*. 2017. 34. URL: https://spb.aif.ru/culture/event/yavlenie_messii_samoy_izvestnoy_kartine_aleksandra_ivanova_160_let. In Russian.

Kopirovsky 1999 – Kopirovsky A. M. "Biblical Sketches" by Alexander Ivanov – Demythologization or a New Iconography? *The World of the Bible*. 1999. Is. 6. P. 87–97. In Russian.

Prokofiev 1930 – Prokofiev P. [Dmitry Chizhevsky]. Al. A. Ivanov's Religious Utopia. *Path.* 1930. 24 (October). P. 41–57. In Russian.

Simsky 2018 – Simsky A. Esoteric Christianity and the Artistic Language of Alexander Ivanov. The History of Art and Rejected Knowledge: From the Hermetic Tradition to the 21st century. Moscow, 2018. P. 216–227. In Russian.

Turgenev 1983 – Turgenev I. S. A Trip to Albano and Frascati (A memory of A. A. Ivanov). *The Complete Collection of Works and Letters*. Vol. 11. Moscow, 1983. P. 75–85. In Russian.

Turgenev 1987 – Turgenev I. S. Letters. Vol. 3. Moscow, 1987. In Russian.

Vinogradov 2000 – Vinogradov I. The Phenomenon of the Picture – Gogol and Alexander Ivanov. *Our Heritage*. 2000. 54. P. 110–125. In Russian.

Vinogradov 2001 – Vinogradov I. A. Alexander Ivanov in Letters, Documents, Memoirs. Moscow, 2001. In Russian.

Voloshina 2021 – Voloshina I. "The Appearance of Christ before the People": What Important Christian Meanings the Artist Put into the Picture. URL: https://foma.ru/dozhdatsya-hrista.html. In Russian.

Zhuravlev 1950 – Zhuravlev K. Notes. *Chernyshevsky N. G. The Complete Collection of Works*. Vol. 5. Articles 1858–1859. Moscow, 1950. P. 919–954. In Russian.

Zummer 1918 – Zummer V. M. About the Faith and the Temple of Alexander Ivanov. Kiev, 1918. 60 p. In Russian.

Zummer 1929 – Zummer V. M. The Eschatology of Al. Ivanov. *Scientific Notes of the Research Department of the History of European Culture*. Kharkov, 1929. Is. 3. P. 387–409. In Russian.

Материал поступил в редакцию 20.09.2021
принят к публикации 26.10.2021

Для цитирования:
Даренский В. Ю. «Явление Христа народу» А. Иванова как предмет теологической герменевтики // Визуальная теология. 2021. № 2 (5). С. 25–52. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-2-25-52.

For citation:
Darensky V. Yu. "The Appearance of Christ before the People" by A. Ivanov as a Subject of Theological Hermeneutics. *Journal of Visual Theology*. 2021. 2 (5). P. 25–52. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-2-25-52.