

*Л. Д. Райгородский*

## ОБРАЗ ИИСУСА ХРИСТА В ЖИВОПИСИ РОССИИ XIX ВЕКА

XVIII век был в истории русского искусства веком ученичества. На протяжении семи столетий на Руси писали только иконы, в результате чего сложились определенные каноны, устойчивые традиции и особый взгляд на искусство.

А в эпоху Петра I началась новая эра. Было велено жить по-новому и учиться новой жизни и новому искусству. Это было трудно. Но русские оказались одаренными и самобытными учениками европейских художников. Ученики имели свой взгляд на мир и на живущего в нем человека. И поэтому уже в эпоху ученичества начали прорисовываться основные вопросы, которые задавали русские художники своим творчеством самим себе и зрителям своих картин: зачем, почему и для чего.

В век XIX уже обретавшее зрелость русское искусство вошло с попыткой ответить на эти вопросы. Художники стали видеть в картине не просто нечто красивое, а произведение, общение с которым призывает задуматься о том, какую роль, какой смысл или какое место в мире имеют изображенные событие, предмет или человек. И в этом заключалась огромная новаторская духовная, нравственная и воспитательная роль русского искусства.

Самым значительным русским художником первой половины XIX века, стремившимся воплотить эту функцию искусства в своем творчестве, был Александр Андреевич Иванов (1806–1858), который верил, что искусство, произведения искусства могут перевоспитать людей, а значит и общество. И это стало духовной основой его жизни как художника. Творческая жизнь Иванова прошла в Италии. Но до конца дней он оставался русским художником, и его искусство было адресовано России, ее народу.

А. А. Иванов задумал создать картину, которая могла бы просветить людей нравственно и духовно. Картина должна была стать убедительным призывом к доброте и справедливости. «Явление Мессии», или «Явление Христа народу» — такое название получит это произведение.

Сильное впечатление на художника произвела картина Рафаэля «Преображение». Трактовка Преображения в картине Рафаэля неординарна и очень смела. В синоптических евангелиях сказано, что свидетелями преобразования Христа были только три человека: апостолы Петр, Иоанн и Яков (пророки Моисей и Илия были соучастниками преобразования). А на картине Рафаэля свидетелями чуда преобразования становятся множество людей, изображенных на переднем плане в ее нижней части. И примечательно, что та часть картины, где изображены люди, смотрящие и обсуждающие чудо, по размеру больше той ее части, где изображены Иисус и апостолы.

Свет преобразившегося Христа может преобразить и людей, которые видят это событие и понимают его великий смысл. Картина Рафаэля адресована зрителям с призывом к преобразению. Таким видится замысел этой картины. И такую же цель поставил перед собой А. А. Иванов.

Явление Спасителя — это спасение от угнетения, рабства, самодовольства и корысти. Картина с таким сюжетом должна обладать особой художественной силой и убедительностью, чтобы воскресить в человеке глубокую веру в силу добра и любви, о чем проповедовал явившийся людям мессия Иисус Христос.

Трудная работа над картиной, изнуряющая художника им же самим предъявляемыми требованиями к ее смысловой глубине и нравственной убедительности, работа, ставшая жизненным подвигом художника, продолжалась около двадцати лет. Глядя на эту картину, трудно представить себе силу духовного и эмоционального напряжения творческой жизни создавшего ее мастера.

На переднем плане картины написаны Иоанн Креститель и люди, которых он призывает креститься, то есть очиститься от скверны суетной жизни и приготовить себя к приходу Мессии — Спасителя. Эти люди очень разные и очень неодинаково относятся к происходящему. В группе людей А. А. Иванов создал зрительную энциклопедию человеческих характеров и темпераментов.

Композиция картины построена необыкновенно эффектно: пространство картины открыто, так что пространство картины и пространство зрителя едины, и каждый зритель может почувствовать себя стоящим у реки Иордан недалеко от Иоанна Крестителя, мысленно принять участие в омовении и очищении от житейской скверны. Главная фигура картины изображена на втором плане. Это идущий креститься Иисус. С того момента, как мы увидели Иисуса, оторвать свой взгляд от Него очень и очень трудно. Он ступает спокойными, но твердыми шагами, в которых, однако, не чувствуется тяжести тела. Он не идет, Он *является*. Непостижимая неземная сила видится в приближающемся Мессии. И поражает пространство за спиной Иисуса. Это не просто пространство. Вместе с Христом или за Ним сюда приходит новый мир с особой атмосферой духовной чистоты и свободы. Пространство за спиной Иисуса символизирует этот обновленный мир. В Древней Руси Иисуса Христа именовали *начальником тишины* («начальник» понимается здесь как мужской род слова *начало*, то есть как *источник*). Тишиной и покоем одарил Христос мир, изображенный за Его спиной. Тонкая творческая интуиция сделала возможным воплотить на полотне картины это удивительное чувство пространства тишины. Вдохновение художника поднялось здесь до высочайшего уровня. Сила образа «Явления Христа народу» необыкновенна.

Замечательно то, что в группе людей справа от Иисуса изображен человек в коричневой одежде с профилем Н. В. Гоголя. В позе и повороте головы этого человека мы ищем ответ на вопрос: повернется ли он к Христу или нет? И это очень важно потому, что, когда А. А. Иванов писал картину, Н. В. Гоголя, с которым он был близко знаком, терзали сомнения в смысле жизни и творчества.

Обуреваемой сомнениями была в те времена и мыслящая часть русского общества, которой художник адресовал свое произведение.

На последнем этапе жизни и творчества А. А. Иванов тоже не избежал мук сомнений и разочарования. Но как раз в этом болезненном и невероятно трудном поиске правды и великой честности художественного воплощения подобного поиска видна значительность фигуры художника в русском искусстве. Своим творчеством, своей картиной «Явление Мессии» он дал пример служения художника своей стране и своему народу. С этого времени русское искусство будет идти по такому пути. Многие картины русских художников поставят перед зрителями проблему нравственного выбора, а некоторые поднимутся до уровня *живописной проповеди*.

И не случайно студент Академии художеств Иван Николаевич Крамской (1837–1887), увидев привезенную в 1858 г. в Россию картину А. А. Иванова, сказал: «Художник — это пророк, открывающий истину людям своими творениями».

В 1863 г. И. Н. Крамской возглавил группу четырнадцати выпускников Академии художеств, покинувших ее, когда им было отказано в свободном выборе тем конкурсных работ. Он же стал и одним из организаторов Товарищества передвижных выставок.

Здесь следует заметить, что это стало возможным во время правления Александра II. Ничего подобного не могло произойти при Николае I. Культура России, ее искусство в годы правления императора-реформатора переживали качественный подъем.

В 1872 г. И. Н. Крамским была написана картина «Христос в пустыне». Художник говорил, что картина эта — «итог многолетних исканий», что писал он ее «слезами и кровью», что «она глубоко выстрадана». Отзывы о картине и впечатления от нее были самыми разными. И это само уже указывает на глубину содержания данного произведения.

Христос изображен сидящим на камне в пустыне. Пустыня безлюдна, а ее каменистая поверхность освещена холодным и жестким светом. Иисус погружен в глубокое размышление. Пальцы рук переплетены и сжаты. Мы чувствуем величие и трагизм непостижимого и неизбежного одиночества мессии — Бога и человека. В горьком выражении Его лица можно увидеть сомнение в плодотворности попыток изменить сущность человека. И, несмотря на это, в лице Иисуса Христа читаются необходимость и решимость совершить божье служение людям.

Знаменательно, что после «Явления Христа народу» мы видим «Христа в пустыне». В пустыне после крещения Иисус пробыл сорок дней и был искушаем дьяволом. Христос не поддался этим искушениям и отверг их.

Образ сидящего и размышляющего Иисуса можно встретить и в зарубежном искусстве, например у Дюрера. Но сколь глубок в своем вселенском одиночестве этот образ Бога и Человека у И. Н. Крамского. Таким же одиноким должен почувствовать себя каждый перед выбором или судом своей совести.

Сомнения и искушения подстерегают каждого. Можно жить спокойно, не травмируя свою душу чувством долга. Но «не хлебом единым жив человек». Долг служения людям провозглашается картиной «Христос в пустыне». Исполнение этого долга сопряжено с трудностями, страданием, унижением, непониманием и даже ненавистью. И потому исполнение его дается только такому человеку, который способен подняться над условностями суетного повседневного бытия во имя духовного просвещения себя самого и своего ближнего.

Эта идея просвещения отразилась во многих портретах современников, написанных И. Н. Крамским. В те годы, когда художник писал портреты, уже была освоена фотография и делалось множество фотографических портретов. Многие были убеждены, что искусство живописного портрета обречено. Фотография давала точный, не искаженный личным впечатлением мастера портрет человека. И совершенно естественно встали принципиальные и тонкие вопросы: что есть правда портрета? Достаточно ли только точности в воспроизведении черт лица портретируемого? Живопись сумела так ответить на эти вопросы, что право живописного портрета на существование было восстановлено, а сам этот вид искусства поднялся на невиданную до того высоту. Одним из тех, кто своим творчеством доказал великий смысл и ценность живописного портрета, был И. Н. Крамской.

Портреты работы И. Н. Крамского почти монохромны (и в этом, конечно же, проявилось влияние фотографических портретов). Какие-либо бытовые детали в написанных им портретах практически отсутствуют, все внимание художника, а значит и зрителя, сконцентрировано только на личности изображенного человека. Великое достоинство портретов И. Н. Крамского — поразительно глубокое проникновение во внутренний мир человека, которое передано выражением лица портретируемого. Его глаза и взгляд таковы, что зритель может стать собеседником того, кто изображен. И тут каждый из нас подвергается суровому и бесстрастному экзамену: обладаем ли мы сами чуткостью, вниманием, кругозором и интеллектом, достаточными для понимания личности, характера и переживаний изображенного человека, достаточными для *прочтения* портрета.

Здесь нужно заметить, что глубочайшим вниманием к человеку и проникновением в его внутренний мир отмечена и русская литература того времени. Влияние русской литературы на мировую стало определяющим. Почему такое же сильное влияние на мировое изобразительное искусство не оказала русская живопись? Возможно, ответ заключается в том, что литература доступнее живописи в понимании того, чему посвящено произведение. А вот «литературная живопись», где роль красочного мазка выполняет слово, воспринимается гораздо труднее и не всеми. В переводах на другие языки «литературные репродукции» редко похожи на оригинал, хотя передать содержание и смысл произведения чаще всего они были способны. Понять же произведения живописи часто бывает очень непросто, благодаря тому, что в них тончайшим образом воплотились или отразились национальные черты и традиции народа, в недрах которого они были созданы, а откровенного смыслового или нравственного текста здесь может не быть.

Вернемся к творчеству И. Н. Крамского. Пронзительный, пронизательный и пылкий взгляд Л. Н. Толстого с портрета, написанного И. Н. Крамским в 1873 г., производит очень сильное впечатление. На зрителя обращен взгляд мыслителя, философа и проповедника. Трудно почувствовать себя собеседником этого человека. Портреты И. Н. Крамского — это как бы ответ на духовный призыв, исходящий от Христа в пустыне. Ответ, который мы читаем в лицах тех, с кого написаны портреты. Портреты И. И. Шишкина 1873 г., и особенно 1880 г., полны удивительной спокойной и глубокой мудрости, которая рождена и выращена широтой, простором и щедростью русской природы и живущего в ней народа. «Это человек — школа», — сказал о И. И. Шишкине И. Н. Крамской — сказал не только словами, но и красками. Глубок, трагичен и светел портрет больного, физически угасающего Н. А. Некрасова, написанный в 1877 г. Это портрет поэта, который, несмотря ни на что, продолжает работать, утверждая высший, творческий, смысл жизни человека. Искушение успокоиться отвергнуто! Портреты выдающихся деятелей культуры и науки России: писателя И. А. Гончарова (1874), скульптора М. М. Антокольского (1876), ученого Д. И. Менделеева (1878), писателя М. Е. Салтыкова-Щедрина (1879) и других — это собирательный портрет русской интеллигенции XIX века.

Но для того чтобы понимание характера России того времени было полным, необходимо вспомнить и картину И. Н. Крамского «Полесовщик» (1874). Это тоже не просто портрет — это целый сгусток самых разных черт характера, переживаний, надежд, сомнений и намерений. Это портрет человека из народной «гущи», то есть портрет самого народа со всеми сложностями и неоднозначностями его характера.

И если снова вернуться к «Христу в пустыне», то можно предложить посмотреть на портреты, написанные И. Н. Крамским как на своего рода *образы* русских учеников Иисуса Христа — русских апостолов. Образы — нравственные и духовные ориентиры. Для того чтобы такой взгляд и такое понимание портретов, написанных И. Н. Крамским, не выглядели слишком вызывающими, напомним, что одним из «русских апостолов» — Л. Н. Толстым — было написано *Евангелие*.

Личность и образ Иисуса Христа волновали художника сложной и великой творческой судьбы — Николая Николаевича Ге (1831–1894).

В 1863 г. Николай Николаевич написал картину «Тайная вечеря». На заседании Совета Академии художеств было определено: «...Николая Ге за представленную им картину „Тайная вечеря“, которая исполнена с особенным искусством и с сильным психическим выражением, — признать профессором исторической живописи...» [1, с. 314]. На картине мы видим Иисуса Христа, возлежащего после последнего ужина с учениками. Он погружен в тяжелые раздумья. Один из апостолов — Иуда — уходит, чтобы предать Учителя. В картине нет никакой усиленной демонстрации драмы ни в композиции, ни в примененных красках. Тем сильнее и глубже воспринимается происходящее. Эта картина — грустное переживание непонимания людьми бескорыстной доброты, духовной щедрости, справедливости и правды. Каждый из нас верит прежде всего самому себе, и преодолеть барьеры сомнения в правоте кого-либо другого очень трудно. Картина подразумевает интимное неторопливое осмысление зрителем, и никакого категорического мнения или взгляда ее автора не выражает. И неудивительно поэтому, что суждения об этом произведении были самые разные.

Картина была представлена на выставке Академии художеств, и А. И. Сомов, назвав ее «капитальной работой», сказал: «Лежащая фигура Спасителя полна глубокою скорбью о том, что его... не поняли даже свои, что один из учеников враждебно его покидает, другой скоро отречется от него и все разбегутся. Но Он уже готов испить свою чашу, и не хочет, хотя бы и мог, остановить предательство».

«Г. Ге... взглянул на задачу исторического живописца здравыми глазами и понял, что такой живописец не должен быть простым иллюстратором исторического сказания, но обязан читать между его строками и передавать не столько внешний факт, сколько дух эпохи и ее общечеловеческое значение. В этом отношении у г. Ге только один предшественник — бессмертный Иванов» [2].

Но высказывались и прямо противоположные мнения. В. В. Стасов отнесся к картине Николая Николаевича неоднозначно: «...если смотреть на картину г. Ге со стороны ее задачи, со стороны содержания, она не представляет ничего особенно замечательного... Но все переменяется, если посмотреть на произведение г. Ге с другой стороны, со стороны его выполнения. Здесь заслуги г. Ге значительны и ставят его высоко в ряду всех являвшихся у нас художников. После всей брюлловской пестроты, после всей ивановской безэффектности, г. Ге первый снова указал на здоровый, талантливый колорит старых мастеров... он первый же показал нашим художникам, что есть возможность трактовать сюжеты священной истории еще иначе, чем сухо, скучно, как это до сих пор принято было у нас, и что из сюжетов, бранных художниками уже бесчисленное множество раз, можно все-таки извлечь столько нового, живописного, свежего и нетронутого, что каждому покажется, будто сюжет в первый раз появился на свет в его картине. Все это — такие заслуги, которых история нашего искусства не забудет...» [3, с. 99–101]. Очень резко отозвался о картине Ф. М. Достоевский: «Всмотритесь

внимательнее: это обыкновенная ссора весьма обыкновенных людей. Вот сидит Христос, но разве это Христос? Это, может быть, и очень добрый молодой человек, очень огорченный ссорой с Иудой, который тут же стоит и одевается, чтобы идти доносить, но не тот Христос, которого мы знаем. <...> Вышла фальшь и предвзятая идея, а всякая фальшь есть ложь и уж вовсе не реализм» [4, с. 239–241].

Замечательно сказал И. А. Гончаров: «Мы слышали много нападений на картину г. Ге „Тайная вечеря“ — за что же? Прежде всего за то, что она не выражает той „Тайной вечери“, как она предлагается Евангелием, и того образа Иисуса Христа, который — что? Никто не даст себе труда договориться до ясного понятия об образе Иисуса Христа. Но никакая картина никогда не изображала и не изобразит всей „Тайной вечери“, то есть целого вечера и всей трапезы Спасителя с учениками, с начала до конца...» [5, с. 220–223]. Это очень верно. Образ Иисуса Христа столь значителен, а смысл его последнего ужина с учениками, Тайной вечери, так глубок, что написать картину с каким-либо однозначным утверждением не только невозможно, но и неправомерно.

Но вспомним, чему учит христианство: Сын Божий «прорисовался» в земном пространстве в плотском, человеческом, «рабьем» образе. Нередко величественность внешнего облика Иисуса Христа в живописи бывает даже неуместной, потому что создает эмоциональную преграду между созданным на картине образом Спасителя и зрителем картины. Поэтому можно понять и принять изображенного художником Ге Христа переживающим и страдающим *человеком*. В этом человеческом переживании измены Иисус близок нам, и общение с картиной «Тайная вечеря» становится для нас *сопереживанием*.

Таким сопереживанием могло быть восприятие этой картины в России в шестидесятые годы XIX века — годы очень сложных социальных процессов. Измена и предательство Иуды становились символом измены идеалам и целям общественного служения, которое в России стало в ту эпоху смыслом жизни думающей части ее народа. Сложные исторические процессы в России отразились на творческой судьбе Н. Н. Ге. Новое понимание истории страны и тех, кто эту историю творил, было неоднозначным и приводило к острым и болезненным спорам. После блестящей картины «Петр I и царевич Алексей» 1871 г. последовала слабая работа Ге «Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы» 1874 г. Со второй половины семидесятых годов Ге чувствует, что он оказался в творческом тупике, и прекращает работать как художник.

Его духовное и творческое возрождение началось спустя десятилетие. Н. Н. Ге сблизился с Л. Н. Толстым и стал последователем его религиозного учения.

Евангелие, написанное Л. Н. Толстым, дается им как «Возвешение о благе Иисуса Христа, сына Бога»: «Возвешение о благе состоит в том, что все люди, уверившись в том, что они — сыны Бога, получают жизнь истинную. В основу и начало всего стало разумение жизни. Разумение жизни есть Бог» [6, с. 21]. То есть *каждый человек* может уверовать в то, что он сын Бога. И в этом состоит и величие, и трагизм жизни любого человека. Испытания Иисуса в пустыне дьяволом Л. Н. Толстой понимает как искушения, исходящие от плоти: «Голос плоти сказал ему, если бы ты был сын всемогущего Бога, то ты по своей воле мог сделать хлебы из камней, но ты не можешь этого сделать, стало быть ты не сын Бога. Но Иисус сказал себе: если я и не могу сделать из камней хлеба, то это значит, что я не сын Бога плоти, но сын Бога духа. Я жив не хлебом, а духом. И дух мой может пренебречь плотью» [6, с. 24].

Евангелие от Льва Толстого было его ответом на поиск новых нравственных основ жизни, которым были озабочены умы людей России в очень трудные восьмидесятые годы. (Евангелие Л. Н. Толстого впервые было опубликовано в Англии в 1901 г.)

Николай Николаевич Ге вновь обращается к образу Иисуса Христа, но уже в совершенно другом ключе. В 1880-е годы была создана очень глубокая и сильная картина «Христос в гефсиманском саду». Картина потрясающего, великого одиночества в преодолении человеческой слабости и искушения спастись от жертвенных мучений и смерти.

И здесь представляется уместным сказать о технике, в которой исполнена эта картина. Техника *может показаться* не только несовершенной, но даже слабой. Вспоминается высказывание И. Е. Репина о портрете Л. Н. Толстого работы Н. Н. Ге: «Портрет Ге Л. Толстого очень похож, *очень похож*, художественная вещь, и, несмотря на плохую технику, крупное произведение». Это верно, если качество техники понимать в узком, буквальном, академическом смысле. В более широком понимании техника не должна быть главной в творческом процессе, а должна *подчиняться* той задаче, которую ставит перед собой живописец и потому может широко варьироваться. Техника Ге — это техника, подчиненная выразительности и вниманию к особой духовной глубине изображаемого. Такая живописная выразительность подразумевает, что некоторые детали картины надо писать так, чтобы они выглядели как бы «между прочим», не отвлекая на себя внимания. А глядя на чуть-чуть «небрежно» написанную ручку в руке Льва Николаевича, мы чувствуем, как движется перо. Именно такое отношение к технике воплощено как в портрете Л. Н. Толстого, так и в картине «Христос в гефсиманском саду».

И такое понимание живописной техники дает возможность понять или почувствовать, что в картине «Петр I и царевич Алексей» Николай Николаевич Ге показал себя художником-режиссером. Он тонко и точно поставил сцену, в которой каждая деталь выстраивает историческую достоверность происходящего. И этому соответствует тонкая и точная техника исполнения.

А картина «Христос в гефсиманском саду» совершенно другая, и сам художник тоже другой. Здесь каждый штрих — это нервный импульс, а сама картина — это *сопереживание* того, что переживает и чувствует Иисус. Н. Н. Ге незримо присутствует и страдает в гефсиманском саду, и каждый из зрителей тоже может почувствовать это. В этом великое достоинство произведения. Этому и подчинена здесь техника живописного письма — нервная живопись.

Подчинение живописной техники переживаниям художника обогатило русское искусство эмоционально очень сильными произведениями. И в этом мы видим Н. Н. Ге как новатора, опередившего свое время.

Потрясает картина Ге «Голгофа» (рис. 1). В центре ее — маленькая группа людей. Один из них вскинул голову, прижав кисти рук к вискам. Это Иисус Христос. Выражение его лица очень неоднозначно. Здесь некоторые видят отчаяние. Но можно увидеть и глубокое проникновение в трагический и высокий смысл приносимой Богом жертвы. Зритель не способен хоть сколько-нибудь полно прочувствовать все то, что Он переживает сейчас. И жесты рук Христа замыкают пространство Его переживаний. Само время остановилось в этом переживании, и поэтому, однажды увидев эту картину, мы уже навсегда несем в себе этот образ Иисуса Христа. Рядом с Христом разбойники. А слева протянута указующая рука — приговор к распятью вынесен. Человек, которому принадлежит эта рука, не изображен. Рука принадлежит и пространству карти-

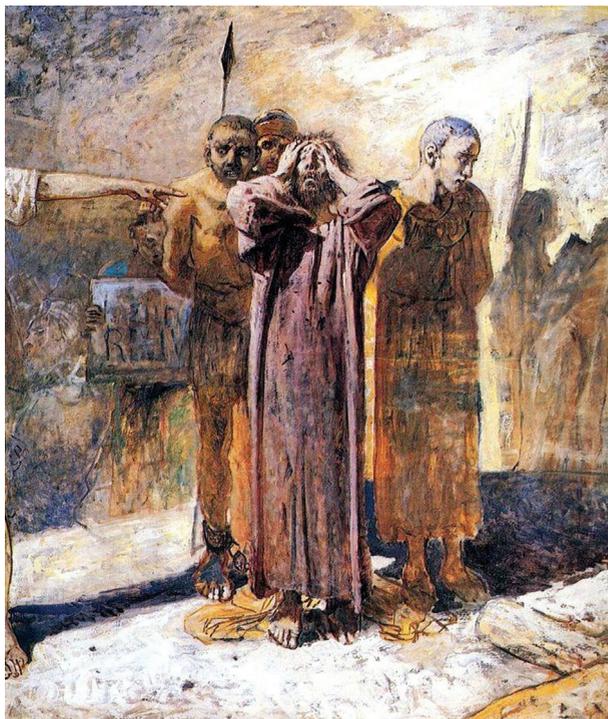


Рис. 1. Н. Н. Ге. «Голгофа»

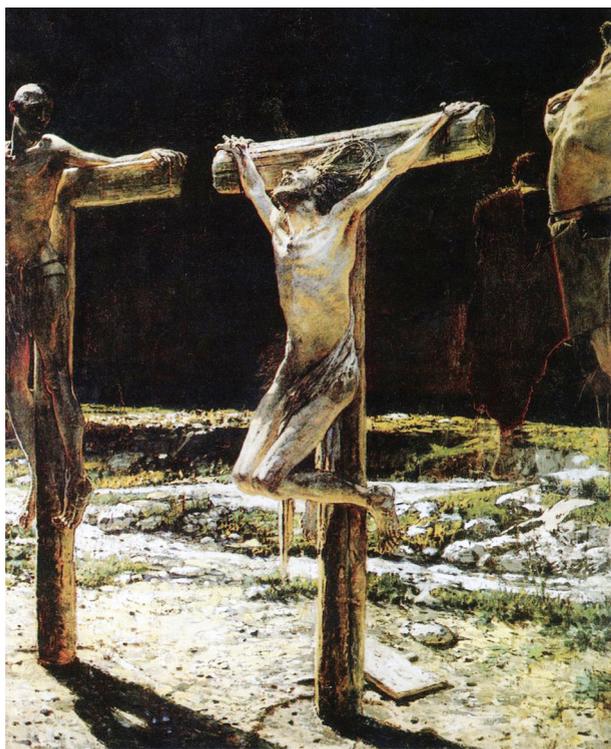


Рис. 2. Н. Н. Ге. «Распятие»

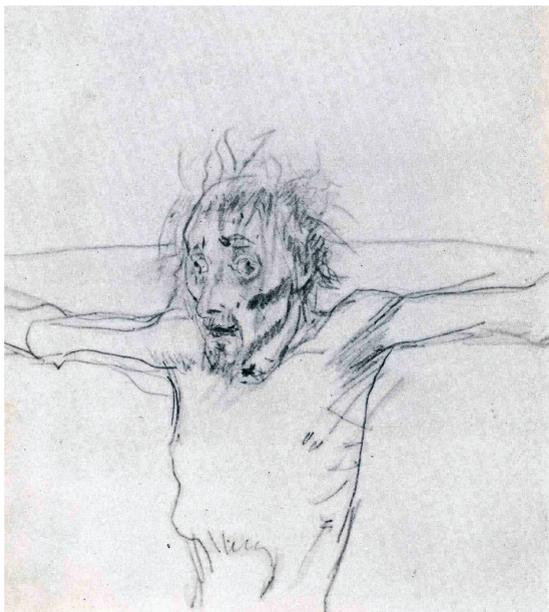


Рис. 3. Н.Н.Ге. «Распятый Иисус» (рисунок, сделанный при работе над «Распятием»)



Рис. 4. Н.Н.Ге. «Голова распятого Иисуса Христа» (рисунок, сделанный при работе над «Распятием»)

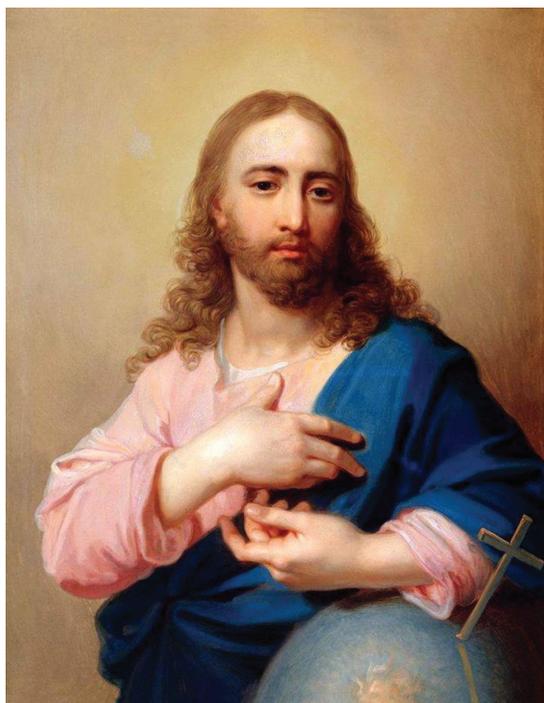


Рис. 5. В.Л. Боровиковский. «Иисус Христос»

ны, и пространству зрителя. Мы зрительно входим в картину слева направо, и вместе с нашим взглядом к центру картины протягивается рука. Она протянута из пространства зрителя, то есть из нашего пространства. И поэтому этот страшный беспощадный жест — это *наш* жест. И картина провозглашает, что каждый из нас до сих пор несет ответственность за то, что произошло много веков назад, как и за то, что происходит сейчас. Вот в чем состоит вечный смысл этого глубокого и трагичного произведения, великий урок, который Н. Н. Ге дал художникам.

В начале 1890-х годов Н. Н. Ге написал несколько вариантов картины «Распятие» (рис. 2, 3, 4). Три человека подверглись страшной казни — распятию, и их тела выгнулись в мучительной боли. Лица исказили страдания. И автор картины обращается к нам с призывом подняться выше того отталкивающего зрителя впечатления, которое производят распятые, и разглядеть и понять в их обезображенных болью лицах, кто есть кто.

Очень полно написал об этой картине Л. Н. Толстому В. В. Стасов: «На мои глаза, это „Распятие“, даром что со множеством нехваток и недочетов, решительно высшее и значительнейшее „Распятие“ из всех, какие только до сих пор появлялись в нашей старой Европе. Такого впечатления ужаса, смерти, такой трагедии в самом воздухе, везде вокруг, никто из живописцев, да и из публики, отроду еще не видал и (не) слышал на свете» [7, с. 125]. Страдания распятого, то есть крещеного, человека и данная лишь немногим возможность духовно преодолеть эти страдания и подняться над ними составляют смысл картины. И здесь опять все внимание живописца отдано *человеку* — сыну Бога, тому, которому открылось Разумение жизни.

«Что есть истина?» — этому посвящена знаменитая картина Н. Н. Ге. В картине воплотились идеи Л. Н. Толстого. «Что есть истина?» — этот вопрос встал между Понтием Пилатом и Иисусом Христом. Пилат — служитель Плоти, которую он холит, лелеет и украшает, что сразу же бросается в глаза. Сына Бога Духа Иисуса Христа мы видим в тени, в зрительной глубине картины. Служение Духу подразумевает отказ от суетных забот и погружение в интеллектуальный поиск смысла жизни, который носит интимный характер и не видим постороннему взгляду. Люди, отдавшие себя такому поиску, малозаметны. В глубокой задумчивости, в тени, в неброской одежде мы видим Христа — так что есть истина?

Картина была не понята Александром III, запрещена и снята с выставки 1890 г.

Русское искусство проделало в XIX веке огромный нравственный путь. По этому пути прошли и русская литература, и русский театр, и русская живопись. Потрясающей выразительности достиг русский литературный язык благодаря особой технике письма и характеру изложения — абсолютной искренности, откровенности, правдивости. Было достигнуто новое понимание и использование техники живописи. Техника живописи была подчинена основной задаче — передавать *переживания* художником той темы, которой посвящена картина, и вызывать *сопереживание* у зрителя. Это делало картины книгами особого духовного чтения, призывающего зрителя к осторожности в суждениях и внимательной вдумчивости, которые требуют и времени, и способности к сопереживанию в самом полном смысле этого слова.

В русском искусстве отразилось то, что Россия стала страной глубокой мысли и тончайших нравственных поисков. Путь, пройденный русским искусством, можно представить, оценить, если вспомнить, каким изобразил Иисуса Христа в начале XIX столетия представитель предшествующего века художник В. Л. Боровиковский (1757–1825) (рис. 5) — поражает, какой огромный духовный путь был пройден Россией.

## Литература

1. Николай Николаевич Ге. Письма, статьи, критика, воспоминания современников / вступ. ст., сост. и примеч. Н. Ю. Зограф. М.: Искусство, 1978. С. 314.
2. Сомов А. Выставка императорской академии художеств // С.-Петербургские ведомости. 1863. 25 сент. № 213.
3. Стасов В. В. Академическая выставка 1863 г. // Стасов В. В. Избр. соч. М.; Л., 1937. Т. 1. С. 99–101.
4. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. 1896. Т. 19.
5. Гончаров И. А. Собр. соч. М. 1952. Т. 8.
7. Евангелие / пер. и изложение Л. Н. Толстого. М.: Издание кн-ств «Свобода» и «Единение», 1918.
8. Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка 1878–1906 гг. Прибой, 1929.

Статья поступила в редакцию 17 мая 2012 г.