

КАРТИНА МИХАЙЛОВА «УВЕЩАНИЕ ПИЛАТОМ» В РОМАНЕ Л. Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА» СКВОЗЬ ПРИЗМУ ИКОНОПИСИ

Г. А. Ахметова

Башкирский государственный университет

Поступила в редакцию 2 декабря 2013 г.

Аннотация: Картина Михайлова на евангельский сюжет в романе «Анна Каренина» рассматривается как попытка Л.Н. Толстого сблизить далекое: светскую живопись и икону, живой иллюзионизм и мистический символизм. «Очеловеченный» образ Христа на полотне Михайлова противоречит западноевропейской религиозной живописи Возрождения и позволяет соотнести «Увещание Пилатом» с неофициальным религиозно-историческим направлением в живописи – творчеством А. Иванова, И. Крамского и Н. Ге.

Ключевые слова: картина, иллюзионизм, икона, символизм, экфрасис.

Abstract: Mikhailov's picture on the evangelic subject in the novel «Anna Karenina» is considered as an attempt to bring together distant notions: secular paintings and icons, live illusionism and mystical symbolism. The «humanized» image of Christ in Mikhailov's picture contradicts European religious art of the Renaissance and allows to relate «Pilate's Exhortation» to an unofficial religious and historical trend in visual arts. By this «historical» trend we understand the works by A. Ivanov, I. Kramskoj, N. Ge.

Key words: painting, illusionism, icon, symbolism, ecphrasis.

Во всех своих романах Л.Н. Толстой, как правило, неявно, но вполне ощутимо противопоставляет православную икону и светскую картину, воспринимая их в качестве онтологической и эстетической антитезы. Однако границы мирской живописи и иконописи, всегда ясно и принципиально обозначенные в прозе Толстого, оказываются в определенном смысле проницаемыми. Пример тому – картина Михайлова «Увещание Пилатом» в романе «Анна Каренина». Картина, написанная на евангельский сюжет, позволяет говорить о попытке толстовского художника сблизить абсолютно далекое: картину и икону.

Картина – окно в реальный мир. Православная икона – зримое изображение незримого, святых Первообразов. Об иконе как границе двух миров П.А. Флоренский, автор «Иконостаса», писал: «Иконостас есть граница между миром видимым и невидимым (...) *Иконостас есть сами святые*». По словам философа, «(...) икона напоминает о некотором первообразе, т. е. пробуждает в сознании духовное видение (...)» [1, 543, 550]. Икона Христа заключает в себе исповедание веры в Воплощение.

Весь эпизод посещения Голенищевым, Анной и Вронским мастерской русского художника Михайлова в Италии пронизан высказываниями об изобразительном искусстве разных эпох и направлений. Для Голенищева высшим эстетическим эталоном остается западноевропейская религиозная живо-

пись, «искусство великих стариков» – Рафаэля, Тициана, Рубенса, Тинторетто. О последнем он упоминает особо: «Там прекрасный Тинторетто есть. Из его последней эпохи» [2, 33]. Кроме того, между Голенищевым и Михайловым возникает спор о живописи представителей неофициальной, «исторической» школы – Александра Иванова и Ивана Крамского. Также Голенищев горячо говорит о византийских истоках русской культуры: «У нас, в России, не хотят понять, что мы наследники Византии (...)» [2, 33-34]. Упоминание о Византии наводит на мысли о византийском искусстве иконописи, получившем развитие в русском средневековье. Название работы Голенищева «Два начала», по-видимому, имеет в виду две культуры, повлиявшие на русское искусство: западноевропейскую культуру эпохи Возрождения и византийскую, средневековую.

Евангельская картина Михайлова осмыслена в широком культурном контексте, соотнесена с разными направлениями в изобразительном искусстве, включая православную иконопись. Понимая вслед за Л. Геллером экфрасис как словесное описание произведения живописи, можно сказать, что эпизод, связанный с художником Михайловым и его картиной «Увещание Пилатом», включает в себя ряд скрытых, имплицитных экфрасисов [3].

По словам Голенищева, Михайлов – «чудак», воспитанный «в понятиях неверия, отрицания и материализма» [2, 40]. Направление, в котором работает художник, Голенищев называет «фальшивым», а о его картине говорит как о примере «ивановско-

штраусовско-ренановского отношения к Христу и религиозной живописи» [2, 39]. Речь идет о новом направлении в искусстве, которое отвергало учение о божественности Христа и рассматривало его как «историческое» лицо. В связи с евангельской картиной Михайлова Голенищев упоминает немецкого философа Д. Штрауса, автора книги «Жизнь Иисуса» (1835), и французского историка Э. Ренана, автора исследования с таким же названием (1863). К этому же «историческому» направлению причислен и русский художник А. Иванов.

По мнению Голенищева, Михайлов нарушил конвенцию в изображении Христа, созданную его великими предшественниками, так как на его картине «Христос представлен евреем со всем реализмом новой школы» [2, 39].

Полотно Михайлова, как, например, картина Тинторетто «Христос перед Пилатом», воспроизводит известный эпизод из Евангелия от Иоанна: суд прокуратора Иудеи Понтия Пилата над Иисусом Христом, обвинявшимся в покушении на захват власти в Иудее. На картине Тинторетто запечатлен момент, когда Пилат символически умывает руки, снимая с себя ответственность за казнь Христа. Христос в белой хламиде стоит перед прокуратором. Светящийся нимб над его головой подчеркивает божественность его происхождения. У подножия возвышения, на котором стоит Христос, его ученик, присев на ступеньку, записывает происходящее. Вокруг центральных фигур располагается толпа стражников. Одежды Пилата и стражников имеют багрово-красный колорит, образующий цветовой контраст с белым одеянием Христа и ученика.

На картине Михайлова воспроизведен тот же евангельский эпизод, но принципиально иначе. Вначале Толстой дает описание картины художника, используя принцип «остранения», отчужденного взгляда со стороны. Так, Михайлов при виде русских посетителей, дилетантов, взглянул на свою картину их «равнодушным, посторонним, новым взглядом» и не увидел в ней ничего нового в сравнении с уже существующими изображениями Христа в живописи Рафаэля, Тициана, Рубенса: «Самое дорогое ему лицо, лицо Христа, средоточие картины, доставившее ему такой восторг при своем открытии, все было потеряно для него, когда он взглянул на картину их глазами. Он видел хорошо написанное (и то даже не хорошо, — он ясно видел теперь кучу недостатков) повторение тех бесконечных Христов Тициана, Рафаэля, Рубенса и тех же воинов и Пилата. Все это было пошло, бедно и старо и даже дурно написано — пестро и слабо» [2, 45].

Однако только в восприятии дилетантов картина Михайлова ничем не отличается от европейской религиозной живописи, изображавшей Христа. Сам художник осознает ее как нечто принципиально новое. Оттого после первого же верного замечания

Голенищева о фигуре Пилата на картине она вдруг «оживла» перед Михайловым «со всею невыразимую сложностью всего живого» [2, 46].

Полотно Михайлова написано в русле неофициального религиозно-исторического направления в искусстве, отказавшегося от идеи Боговоплощения и обратившегося к изображению «исторического» Иисуса. В истории этой живописи видное место принадлежит русским художникам: А.И. Иванову, автору картины «Явление Христа народу», И.Н. Крамскому, создателю картины «Христос в пустыне», и Н.Н. Ге, автору серии картин на евангельские сюжеты (««Что есть истина?» Христос и Пилат», «Распятие», «Голгофа», «Христос и разбойник»). «Историческая школа» по-новому взглянула на традиционные церковно-религиозные сюжеты и, по словам критика В.В. Стасова, дала первую идею Христа «более человеческого, чем небесного» [4, 516].

Толстой высоко оценил картину Крамского «Христос в пустыне». Образ Христа, не столько «божеский», сколько «человеческий», был созвучен его собственному восприятию. По воспоминаниям А.В. Жиркевича, писатель говорил: «“Христос” Крамского – великая вещь. Я понимаю этого Христа и вижу в нем глубокую мысль. А взгляните на большинство наших художников. Для чего они пишут? Конечно, для публики, как современные литераторы (...) а я ни за что не повесил бы у себя всех этих Шишкиных, Клеверов, Маковских и т. п. Они не будят мой ум, а только – чувство, раздражают глаз и не забрасывают в душу никакого тревожащего совесть луча... А «Христос» Крамского забрасывает туда этот луч, и повесьте у себя эту картину – она вечно будет тревожить вашу душу» [5, 426].

В Михайлове Толстой и воплотил тип художника, отступившего от канонического изображения Христа как Богочеловека. В своем художнике Толстой во многом повторил черты И.Н. Крамского и предвосхитил черты другого художника, Н.Н. Ге, тесное знакомство с которым произойдет только в 1880-е годы.

Картина «Увещание Пилатом» дана в романе глазами самого художника Михайлова, описана она в немногих словах: «Он видел на первом плане досадовавшее лицо Пилата и спокойное лицо Христа и на втором плане фигуры прислужников Пилата и вглядывавшееся в то, что происходило, лицо Иоанна» [2, 45]. Полотно Михайлова становится объектом обсуждения, полемики трех зрителей, посетивших его мастерскую в Италии: Голенищева, Анны и Вронского. Описание картины и ее неоднозначное истолкование сближают ее с древней формой диалогического экфрасиса, описанного Н.В. Брагинской: «(...) диалогический экфрасис, или вопросно-ответный экфрасис, является одним из типов текста, сложенных еще мифологическим мышлением» [6, 45].

Восприятие картины посетителями мастерской художника принципиальным образом характеризу-

ет каждого. Вронский, Голенищев и Анна обращают внимание на различные элементы религиозной картины и, по сути, видят ее по-разному. Художник-дилетант Вронский говорит лишь о «технике» в обрисовке фигур на заднем плане: «Да, удивительное мастерство!.. Как эти фигуры на заднем плане выделяются! Вот техника!» – сказал он, обращаясь к Голенищеву и этим намекая на бывший между ними разговор о том, что Вронский отчаивался приобрести эту технику» [2, 47]. В свою очередь Голенищев осуждает «фальшивое» направление, к которому принадлежит картина. «Он (Христос. – Г. А.) у вас человекобог, а не богочеловек», – говорит он художнику, имея в виду традицию изображения Христа в живописи художников Возрождения [2, 48]. При этом Голенищев высказывает довольно точную мысль об изображенной на картине фигуре Пилата: «(...) меня необыкновенно поражает фигура Пилата. Так понимаешь этого человека, доброго, славного малого, но чиновника до глубины души, который не ведает, что творит» [2, 45-46]. Анна, со свойственной ей душевной чуткостью, замечает «центр» картины – «выражение Христа», которое ей больше всего понравилось: «Как удивительно выражение Христа!.. Видно, что ему жалко Пилата» [2, 46].

И только сам художник видит плотно целиком и знает, что «(...) того, что он хотел передать и передал на этой картине, никто никогда не передавал» [2, 48]. Оригинальность картины Михайлова проявляется как в ее содержании, так и в особой технике.

Содержательная новизна картины связана с воспроизведением нравственно-психологической ситуации попрания властью духовного Учения, которое воплощает Христос, представленный художником просто человеком. Михайлов изобразил на картине случившуюся однажды трагедию, которая повторилась через два тысячелетия: решительный отказ всех от Христа и его Учения. Только художник ощущает созвучность евангельского сюжета современности, живущей по языческим нормам и утратившей Бога.

Пилат на картине Михайлова представлен чиновником, который воплощает эгоизм и духовную слепоту, ибо «не ведает, что творит». Христос же, по замечанию Анны, жалеет даже своего палача, сочувствует его неведению. Евангельская картина Михайлова воспроизводит ситуацию умаления, непризнания Учения Христа властью. Ситуация эта предстает на картине как исторически конкретная и вечная одновременно.

Мотив забвения Учения сближает картину Михайлова с серией евангельских картин Н.Н. Ге, созданных в период после его знакомства с Толстым, в частности с картиной «“Что есть истина?” Христос и Пилат» (1890). Образ Христа, созданный Н.Н. Ге, шел вразрез с европейской религиозной традицией, трактовавшей Иисуса как Богочеловека, прекрасно-

го и совершенного как внешне, так и внутренне. Уже И.Н. Крамской, автор картины «Христос в пустыне» (1872), нарушил иконографический канон, но Н.Н. Ге превзошел его. На картине Ге Иисус изображен измученным человеком, лишенным внешней красоты и значительности. Световое решение картины Ге также необычно: Христос стоит в тени, тогда как фигура Пилата освещена. Неудивительно, что такой образ Христа вызвал не только недовольство Синода, но и неприятие со стороны многих художников.

Толстой в числе немногих поддержал художника. В письме к американскому журналисту Дж. Кеннану писатель назвал картину Ге «эпохой в христианской живописи», так как в ней отсутствует «отношение к Христу, как к богу», но выражено «нравственное понятие жизни и учения Христа» [7, 202]. По мысли Толстого, это новое отношение к Христу – не как к Богу, но как к творцу нравственного Учения – и отличает живопись Н.Н. Ге от произведений западно-европейских художников эпохи Возрождения.

К картине Михайлова «Увещание Пилатом» можно отнести будущую толстовскую интерпретацию картины Ге: «Христос видит, что перед ним заблудший человек, заплывший жиром, но он не решается отвергнуть его по одному виду и потому начинает высказывать ему сущность своего учения. Но губернатору не до этого, он говорит: какая такая истина? и уходит. И Христос смотрит с грустью на этого непронизываемого человека.

Таково было положение тогда, таково положение тысячи, миллионы раз повторяется везде, всегда между учением истины и представителями сего мира» (письмо П.М. Третьякову от 30 июня 1890 года) [7, 196].

По словам Толстого, на картине Н.Н. Ге замученный Христос перед своим распятием сострадает духовно «непронизываемому» Пилату – мысль, которую писатель более чем за 10 лет до этого выразил в романе «Анна Каренина».

Мотив глумления над Учением будет представлен во всей поздней живописи Н.Н. Ге, особенно в последней знаменитой картине, над которой художник работал с перерывами десять лет, – «Распятие» (1894). По мысли Толстого, картины Н.Н. Ге на евангельские сюжеты запечатлели важнейший момент современной истории: «распятие» Христа и торжества грубой силы. По поводу картины «Распятие» Толстой напишет в 1884 году Н.Н. Ге: «Нарисованное вами мне понятно. Правда, что, фигурно говоря, мы переживаем не период проповеди Христа, не период воскресения, а период распинания. Ни за что не поверю, что он воскрес в теле, но никогда не потеряю веры, что он воскреснет в своем учении. Смерть есть рождение, и мы дожили до смерти учения, стало быть, вот-вот рождение – при дверях» [7, 32].

Ту же мысль Толстой выразил в романе «Анна Каренина». По словам Толстого, у Михайлова

«(...) в глубине души было одно суждение – то, что подобной картины никто никогда не писал. Он не думал, чтобы картина его была лучше всех Рафаэлевых, но он знал, что того, что он хотел передать и передал на этой картине, никто никогда не передавал» [2, 42].

Необычна сама техника картины Михайлова, сочетающей в себе черты мирской живописи и иконописи, живого иллюзионизма и религиозного символизма. Анна, Вронский и Голенищев, посетившие мастерскую художника, обращают внимание только на центральные фигуры картины – Христа и Пилата. Фигура же Иоанна, ученика Христа, на заднем плане картины остается ими не замеченной. Однако самому Михайлову она представляется необычайно значимой, «верхом совершенства».

Трижды глазами художника дано описание фигуры ученика «на втором плане» картины. Так, Михайлов «(...) видел на первом плане досадовавшее лицо Пилата и спокойное лицо Христа и на втором плане фигуры прислужников Пилата и вглядывавшееся в то, что происходило, лицо Иоанна» [2, 45]. И вновь фигура Иоанна на картине настойчиво притягивает к себе внимание художника: «Нога Христа в ракурсе все-таки была не то. Исправляя ногу, он беспрестанно всматривался в фигуру Иоанна на заднем плане, которой посетители и не заметили, но которая, он знал, была верх совершенства. Окончив ногу, он хотел взяться за эту фигуру. Но почувствовал себя слишком взволнованным для этого» [2, 49]. В рамках короткого эпизода Иоанн на картине Михайлова упоминается в третий раз: «Он хотел закрыть картину, но остановился и, держа рукой простыню, блаженно улыбаясь, долго смотрел на фигуру Иоанна. Наконец, как бы с грустью отрываясь, опустил простыню и, усталый, но счастливый, пошел к себе» [2, 50].

Такое пристальное и радостное («блаженно улыбаясь», «счастливый») внимание художника к Иоанну «на втором плане» картины побуждает внимательнее отнестись к данному персонажу. То, что на первый взгляд кажется вторичным и несущественным, таит нечто очень важное.

Иоанн предстает на полотне Михайлова отнюдь не в качестве фонового персонажа или условного статиста, но в роли внимательного зрителя. В его глазах зеркально отражается своего рода живая картина – драматический диалог Пилата и Христа перед распятием последнего. Возникает эффект картины внутри картины. Иоанн – невидимый свидетель происходящего диалога, «внимательно вглядывающийся во все происходящее».

Б.А. Успенский, анализируя общие законы живописи и словесных художественных текстов, назвал такой эффект приемом «изображения в изображении». По его словам, подобный прием призван усилить правдоподобность и достоверность центральных фигур полотна [8, 261].

Прием «изображения в изображении» делает картину Михайлова созвучной картине-эскизу Н. Н. Ге «Христос и разбойник». По поводу этой картины Толстой писал художнику: «Вы мне рассказывали первую мысль картины – и, верно, она была написана, – состоящую в том, что смерть на кресте Христа побеждает разбойника. И мне это очень понравилось по своей ясности, живописности, по выражению величия Христа на впечатлении, произведенном им на разбойника. Как Гомер, чтобы описать красоту Елены, говорит, что, когда она вошла, старцы изумились ее красоте и встали» [7, 273]. По мысли Толстого, подобно тому, как красота Елены без слов, убедительно отражается в «зеркале» глаз троянских старцев прекрасной картиной, так и образ страдающего Христа отражается в глазах распятого рядом с ним разбойника в виде живой картины или, скорее, живой иконы.

Присутствие Иоанна при последнем разговоре Христа и Пилата на картине Михайлова не мотивировано самим евангельским сюжетом, который плотно иллюстрирует (Евангелие от Иоанна, 18: 36-38). Михайлов вводит на периферию своей картины фигуру ученика, чтобы усилить достоверный и одновременно сакрально-мистический смысл изображенного на полотне. С одной стороны, взгляд Иоанна на происходящий диалог Христа и Пилата создает ощущение реальности диалога, как бы свидетельствует о его жизненной подлинности. С другой стороны, Иоанн отмечает собой некую сакральную, условную область. Именно он, созерцая лицо Христа перед его распятием, вероятно, вновь переживает чудо духовного преображения. Именно он призван услышать, понять и изложить в Писании Учение Христа, представленного на картине просто человеком. Ученик «на втором плане» картины как бы знаменует границу мира здешнего и неземного.

Благодаря присутствию на картине Иоанна, на ней возникает сразу два центра восприятия, которым соответствуют две точки зрения: внешняя (за пределами картины) и внутренняя (изнутри картины). Соответственно возникают две перспективы – прямая, традиционная в европейском изобразительном искусстве, и обратная, характерная для православной иконописи. Взгляд Иоанна на диалог Христа и Пилата «изнутри» картины противоположен внешней точке зрения зрителей, созерцающих ее. Законы прямой перспективы «втягивают» зрителей в сюжет картины. Напротив, взгляд Иоанна препятствует этому, как бы «выталкивая» зрителей и даже участников самого диалога из сакрального мира в мир земной.

Воспроизведенный на картине Михайлова диалог Христа с римским прокуратором воспринимается как достоверный, некогда реально произошедший, увиденный и услышанный Иоанном. Но Учение, Слово Христа, изложенное в Евангелии от Иоанна,

принадлежит уже миру неземному, идеальному. Так происходит «встреча» Христа-человека и святого, мира реального и евангельского, картины и иконы.

Традиционный иконный Первообраз становится у Толстого персонажем мирской картины, передающей драматическую судьбу Христа-человека и его Учения в мире. Об объемности фигуры Христа на картине, ее живом иллюзионизме говорит Голенищев: «Да, и как сделана эта фигура, сколько воздуха. Обойти можно» [2, 47]. При этом живопись Михайлова далека от главного устремления мирской живописи – к воплощению плотской человеческой природы, «области чувственной» [1, 561]. Картина Михайлова иллюзионистическими средствами живописи воспроизводит духовную исключительность Христа.

Образ Христа на картине Михайлова, несколько раз отраженный в «зеркале» глаз Иоанна, Анны и самого художника, все более и более иконизируется. Анна чутко замечает не лицо, но, скорее, лик Христа, страдающего своему палачу. По словам же автора, Михайлов запечатлел на земном лице Христа «выражение любви, неземного спокойствия, готовности к смерти и сознания тщеты слов» – лик святого [2, 46].

Границы картины и иконы оказываются пронизываемыми уже для зрителей, созерцающих в романе «Увещание Пилатом». О своем двойственном впечатлении от картины говорит Голенищев, приводя в пример А. Иванова, автора картины «Явление Христа народу».

Традиционно иконный образ Христа становится на картине Михайлова персонажем мирского изобразительного искусства. Однако благодаря присутствию на картине Иоанна, призванного изложить Учение Христа в Писании, а также обратной перспективе, характерной для иконописи, образ Христа на полотне художника оказывается связанным с нездешним, евангельским миром. Полотно Михайлова сближается с православной иконописью, не совпадая с ней. Конечно, дело не только

в элементах иконной «техники» картины художника, но и в неортодоксальности религиозных взглядов Толстого, его неприятию догмата Боговоплощения и почитанию единого невидимого, «непостижимого» Бога.

Можно заметить, что диалогический экфрасис в романе – описание картины Михайлова и ее обсуждение зрителями и самим художником – служит выражению важнейших религиозно-эстетических взглядов Толстого, предвзято его главный эстетический труд «Что такое искусство?» В сущности, на полотне Михайлова Толстой пробует синтезировать стилистику живописи и православной иконописи, нарушить их условные границы. Толстой стремится соединить духовную утонченность и символизм иконы с живым иллюзионизмом картины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Флоренский П.А. Иконостас // П.А. Флоренский. Христианство и культура. М. : Фолио, 2001. – 667 с.
2. Толстой Л.Н. Собр. соч. : в 22 т. / Л.Н. Толстой. – Т. 9. – М. : Худож. лит., 1982. – 462 с.
3. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе / Ред. Л. Геллер // Труды Лозаннского симпозиума. М. : Мик, 2002. С. 5–22.
4. Стасов В.В. Собр. соч. / В.В. Стасов. – Т. 3. – СПб., 1894.
5. Жиркевич А.В. Первое посещение Толстого / А.В. Жиркевич // Л.Н. Толстой. – М. : Изд. АН СССР, 1939. – Кн. II. – С. 421–428.
6. Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста: (к проблеме структурной классификации) / Н.В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. – М. : Наука, 1977. – С. 259–283.
7. Толстой Л.Н. Собр. соч. : в 22 т. / Л.Н. Толстой. – Т. 19–20. – М. : Худож. лит., 1984. – 880 с.
8. Успенский Б. Поэтика композиции / Б. Успенский. – СПб. : Азбука, 2000. 352 с.

*Башкирский государственный университет
Ахметова Г. А., доцент кафедры русской литературы
и издательского дела
E-mail: toha230@rambler.ru*

*Bashkir State University
Akhmetova G. A., Associate Professor of the Russian
Literature and Publishing Department
E-mail: toha230@rambler.ru*