

УДК 7.03 / 75.04
ББК 85.03(2) / 85.147
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-4-68-93

Мутья Наталья Николаевна

Кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения,
Санкт-Петербургская художественно-промышленная академия
им. А.Л. Штиглица, Россия, Санкт-Петербург
ORCID ID: 0000-0001-9463-8774
mutianata@yandex.ru

Ключевые слова: витальность, историческая живопись, Иван Грозный,
иконография.

Мутья Наталья Николаевна

Витальность как фактор обретения произведением искусства вневременной значимости

Статья посвящена феномену витальности исторической живописи. Цель статьи — выявить те характерные особенности исторического произведения, которые способствуют тому, что картина, оставаясь порождением эпохи, создавшей ее, обретает вневременной характер. Акцент сделан на содержательный аспект исторической картины; ее аллюзивность, иконографию, диалогизм; внешние аспекты восприятия картины (политизированность, смеховое и игровое начала). Анализируется и такой сложный аспект восприятия картины, как превращение ее в «живой организм», с которым можно «вести беседу» или «спорить» на протяжении исторического времени. Эти аспекты рассматриваются на примере картины И.Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885).

Для цит.: Мутья Н.Н. Витальность как фактор обретения произведением искусства вневременной значимости // Художественная культура. 2021. № 4. С. 68–93. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-4-68-93>.

For cit.: Mutia N.N. Vitality as an Acquisition of Timeless Significance by a Work of Art. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no. 4, pp. 68–93. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-4-68-93>. (In Russian)

Mutia Natalia N.

PhD in Art Studies, Associative Professor, Department of Art History,
Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Russia,
Saint Petersburg
ORCID ID: 0000-0001-9463-8774
mutianata@yandex.ru

Keywords: vitality, historical painting, Ivan the Terrible, iconography.

Mutia Natalia N.**Vitality as an Acquisition of Timeless Significance by a Work of Art**

The article is devoted to the vitality of historical painting. The purpose of the article is to identify those characteristic features of a historical work that contribute to the fact that the picture, while remaining a product of the epoch that created it, acquires a timeless character. The emphasis is placed on the content aspect of the historical picture; its allusiveness, iconography, dialogism; external aspects of the perception of the picture (politicization, laughing and playing aspects). The author also analyzes such a complex aspects of perception of a picture as its transformation into a «living organism» with which one can «conduct a conversation» or «argue». These aspects are considered on the example of the painting *Ivan the Terrible and His Son Ivan on November 16, 1581* by Ilya Repin (1885).

Давно замечено, что одни исторические картины проживают краткую жизнь известности и популярности, другие постоянно привлекают к себе внимание. Чаще всего «умирают» произведения, созданные на злобу дня, а «живут» те, в которых каждое новое поколение зрителей находит то, что созвучно их/его времени. Данная статья — размышление о вышеназванной проблеме на примере исторической картины И.Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885).

Если исходить из понимания исторической живописи как фактора формирования культурной памяти (культурологический аспект) и образного претворения исторических представлений времени (искусствоведческий аспект), то перед исследователем встает ряд взаимосвязанных проблем:

- проблемы визуализации истории художником: требование вкуса и приводящие мотивации, как собственно художнические (субъективные), так и внешние (культурно-идеологические, социальные и др.);
- выявление и характеристика примеров произведений русской исторической живописи как движения художника против стереотипов художественного сознания эпохи;
- проблемы бытования доминантных и маргинальных тем, сюжетов и образов отечественной истории в исторической живописи от второй половины XIX века к началу XXI века.

Как уже было сказано, в качестве одного из примеров визуализации художником истории можно обратиться к полотну Ильи Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» как в ракурсе самосознания и мотивации художника, так и в аспекте художественной рецепции того времени.

Историки по-разному воспринимают эту картину: одни считают, что содержание картины соответствует действительности, другие — что оно искажает ее. Одни критики утверждают, что картина относится к историческому жанру, другие подчеркивают, что в картине психологизм и натурализм перевешивают исторический мотив, что не соответствует этому жанру живописи.

Обыватели, глядя на эту картину, совершенно точно уверены, что именно так происходило это кровавое событие, связанное с гибелью царевича. Картина Репина вызывает интерес и в среде художников.

Они постоянно обращаются к ней: «переписывают» ее, интерпретируют в духе сегодняшнего дня, даже спорят с ее содержанием...

Чем же так притягательна эта картина?

Тем, что — многогранна, полна семиотической плотности. В ней переплетаются вечные жизненные темы: «отцы и дети», «случайность и намеренность», «любовь и ненависть», «жизнь и смерть».

В связи с этим ключевой гипотезой нашего исследования является представление о витальности как факторе сохранения произведением искусства глубинного (вневременного) звучания, превосходящего свою эпоху.

Что же служит жизненности/витальности репинского произведения? Постараемся ответить на этот вопрос, анализируя следующие аспекты:

- многогранность интерпретации темы;
- аллюзивность как фактор сложения художественной образности;
- иконография как способ придания современного звучания историческому сюжету;
- диалогизм как форма художественной рецепции;
- витальность и внешние контексты восприятия (политизированное начало, смеховое начало, игровое начало);
- картина как «живой организм», модифицирующий собственные внутренние акценты.

Для иллюстрирования этих положений будем обращаться не только к репинской картине, но и к другим к произведениям искусства XIX–XXI веков, так или иначе соотносящимся с личностью Ивана Грозного.

Тема/сюжет

Сюжет картины — нечаянное сыноубийство, совершенное Иваном Грозным в порыве гнева, вызванного то ли стремлением наследника престола защитить свою жену от разъяренного царя, недовольного ее фривольным одеянием; то ли желанием царевича встать во главе армии, защищавшей Псков от войск Стефана Батория, что царем воспринималось как желание преемника захватить власть.

Но в трактовке Репиным этого момента, наверное, интересен не столько исторический контекст сюжета, сколько драматизм взаимоотношений отца и сына.

Репин показывает Ивана Грозного обезумевшим от совершенного поступка и царевича Ивана, который, умирая от смертельного удара, нанесенного острым концом царственного посоха, прильнул к отцу.

Действительно, психологизм становится основой картины. Зрители были поражены накалом «шекспировских» страстей в этом произведении ведущего художника эпохи. Их повергал в шок сложный клубок противоречивых чувств героев полотна. Их поражал кровавый колорит картины, усиливающий драматизм изображенного события.

Тема, которую поднимал художник, действительно выходила за рамки истории. Здесь было отражено столкновение поколений, которое не всегда заканчивается победой молодой сильной поросли.

Тема «отцов и детей» была одной из самых популярных в русском искусстве второй половины XIX века. В литературе ее рассматривал И.С. Тургенев в романе «Отцы и дети» (1862), в живописи Н.Н. Ге — в картине «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе» (1871).

И именно во второй половине XIX века эта тема решается на примере взаимоотношений Ивана Грозного и его сына Ивана. Причем Репин в этом сюжете не первопроходец. У него были предшественники. На момент написания картины Репина уже были известны такие произведения, как эскиз Н.С. Шустова «Иван Грозный у тела убитого им сына» (1864), рисунок углем и живописная картина В.Г. Шварца «Иван Грозный у тела убитого им сына в Александровской слободе» (1861 и 1864 соответственно).

Но предшественники констатировали факт взаимоотношений и его результат. Репин передает конфликт в развитии. Причем первоначально репинского Ивана Грозного воспринимали не как злостного убийцу, что противоречит утвердившемуся мнению о том, что на картину Репина сразу же начались гонения за нелицеприятное изображение царственной особы.

Вот мнение одного из первых зрителей картины, представленной на XIII Передвижной выставке в Петербурге в 1885 году: «Глядя на лицо отца, нанесшего удар в запальчивости (конечно, но вовсе не с целью



Илл. 1. И.Е. Репин. Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года. 1883–1885, холст, масло. 199,5 × 254 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

положить сына, тоже забывшегося перед родителем, раздражая его едкими упреками), наглядно чувствует зритель, что Грозный — не чудовище, которым его представляет Карамзин. *Более человечно, чем Репин, можно смело сказать, до сих пор не трактовал у нас никто Грозного* (курсив мой. — М.Н.). Шварц представил скорбного отца-царя уже при теле бездыханного царевича, при чтении над усопшим Евангелия. Скорбь в этой сцене можно объяснить различно; находились люди, которые прямо называли это выражение ужаса у отца маскою. У Репина в самый момент, так сказать, нанесения зла сыну Грозный — любящий отец, все забывший при виде крови, как и раненый, понимает и сам благодушно раскаивается в своем проступке, получившем такую трагическую развязку» [9, с. 158].

Напомним, что в конце XVIII — начале XIX века художников привлекали героические сюжеты, связанные с образом Ивана Грозного. Этого царя показывали как покорителя Казани, как человека, заботящегося о своих воинах.

И только во второй половине XIX века, в эпоху либерализации общества, связанной с реформами Александра II, художники осмелились представить Ивана Грозного как отрицательного персонажа.

А.Г. Верещагина в своем исследовании, посвященном исторической живописи 1860-х годов, называет этот процесс «дегероизацией» Героя [3, с. 91]. В числе «дегероизированных» был и Иван Грозный. И если в живописи 60-х годов XIX века сюжет убийства Иваном Грозным своего сына возник как *маргинальный*, то в трактовке Репина он стал *классическим* решением этой сцены.

Что позволило картине выйти за рамки конкретного исторического события и стать одним из образов борьбы поколений? Психологизм героев полотна и отчасти аллюзивность — возможность увидеть такие столкновения в разные времена.

Аллюзивность

Действительно, аллюзивность истари была характерна для произведений исторического жанра. Применяли ее и создатели произведений искусства, посвященных Ивану Грозному. Так, художник Г. Угрюмов в картине «Взятие Казани Иваном Грозным 2 октября 1552 года» (1800, ГРМ) изображает русского царя, проявляющего милость к семье врага — покоренного татарского хана Едигера. Этим поступком он напоминает Александра Македонского, освободившего семью персидского царя Дария.

Аллюзивное начало характерно и для скульптурных работ. Так, в 1811 году начинающим скульпторам Академии художеств была поручена следующая программа: «...великодушный поступок Царя Иоанна Васильевича, отдающего принесенную ему воинами в шлеме воду истаевающему от жажды простому воину, коего сам напоевает» [6, с. 140]. Начинаящий скульптор И.Т. Тимофеев получил за барельеф, выполненный на заданную тему — «Иоанн Грозный напоит воины», — первую золотую медаль. Другой скульптор, П.В. Свинцов, за программную работу на эту же тему завоевал малую золотую медаль. Оба скульптора изображают Ивана Грозного, который и в этом случае совершает поступок, вызывающий в памяти аналогичный

подвиг жертвенности Александра Македонского, напоившего своих воинов водой, принесенной для него⁽¹⁾.

Но аллюзии начала XIX века — это *аллюзии прошлого на прошлое*. Творцы произведений классицизма для изображения событий русской истории XVI века заимствуют иконографию, разработанную еще в античные времена. Иван Грозный в эпоху классицизма превращается в Александра Македонского.

Илья Репин в картине «Иван Грозный и сын его Иван...» также обращается к аллюзивному приему, но его аллюзия — это *аллюзия прошлого на настоящее*. Сам художник отмечал, что его живописное создание — ответ на кровавые события, связанные с казнью перво-мартовцев — участников покушения на царя Александра II в 1881 году [2, с. 2]. Можно предположить, что убийство Иваном Грозным своего сына художник воспринимал как тождественное казни (убийству) царем Александром III (отцом-батюшкой) своих хоть и виноватых, но подданных (детей).

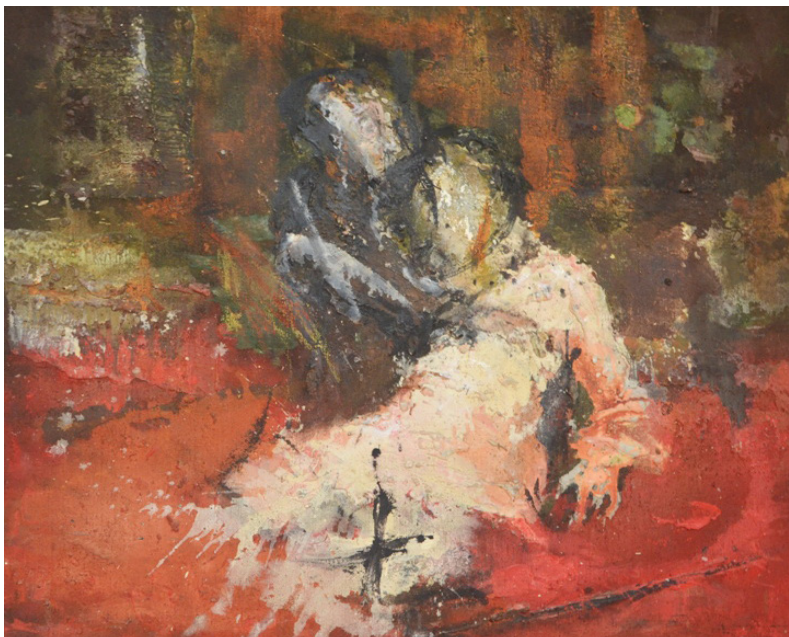
Картина отчасти соответствовала той концепции, которую разработал И.Н. Крамской. Известный художник и критик второй половины XIX века писал: «...историческая картина постольку интересна, нужна и должна останавливать современного художника, поскольку она параллельна, так сказать, современности» [7, с. 167].

Именно ответ исторической картины на сегодняшний день и придает ей жизненность.

Иконография

Давно подмечено, что в своих жанровых произведениях И.Е. Репин применял композиционные/иконографические схемы, разработанные для религиозных произведений. Так, в «Сходке» (1883, ГТГ) явно просматривается первоисточник — композиционная схема, свойственная сюжету «Тайной вечери», а в «Аресте пропагандиста» (1892, ГТГ) — «Эсполио» (снятие одежд) с Иисуса Христа.

(1) Авторы произведений в данном случае опирались не на произведение Плутарха, а на легенды.



Илл. 2. В.Н. Лукка. Эскиз «Иван Грозный». 2010, холст, масло. 147 × 115 см

А применял ли подобный прием художник в исторической живописи? Применял. Одно из подтверждений тому — композиция картины «Иван Грозный и сын его Иван...».

Ее композиция восходит к «Оплакиванию». Это опосредованно почувствовали еще современники художника. Так, при решении мизансцены оперы «Псковитянка» Н.А. Римского-Корсакова (Московская Частная опера, постановка 1896 года), где происходило прощание Ивана Грозного с его внебрачной дочерью Ольгой, погибшей от шальной пули псковской вольницы, постановщики воспроизвели композицию картины Репина «Иван Грозный и сын его Иван...». Федор Шаляпин, певший партию Ивана Грозного, обнимал свою партнершу Варвару Эберле, исполняющую роль Ольги, так же, как репинский Иван своего сына. Конечно же, у постановщиков мизансцены расчет был на узнавание композиции известной картины. Но это не исключало и эффекта переживания трагической сцены въяве. Да и сам прием Репина, заключающийся в некой театрализации своих исторических

картин, провоцировал постановщиков на разработку его живописных произведений на сцене. Отчасти это было близко и постановке «живых картин» — развлечению, популярному на всем протяжении XIX века.

Драматизм картины Репина, близкий «Оплакиванию», подчеркивает в своем исследовании «Единица хранения» и известный современный искусствовед В.А. Ляняшин. Он отмечает, что основное движение картины напоминает изводы «Пьеты» [9, с. 123].

Современный отечественный художник Валерий Лукка, создавая в духе постмодернизма «реплику» с картины Репина «Иван Грозный и сын его Иван...» в 2010 году, смягчает драматизм ситуации именно близостью к теме оплакивания жертвы. Трагедийность ситуации в его интерпретации сюжета погружается в цветное марево, затягивающее в себя слившиеся воедино фигуры отца и сына.

Его вариант композиции убаюкивает подсознание, смутно помнящее о смерти одного из героев, размытыми контурами и легко выступающими рельефами живописной поверхности холста. Но даже в его прочтении картины мы не забываем о том, что главных героев — Двое...

Диалогизм

Диалогизм мы здесь рассматриваем не как концепцию диалогической философии, а как композиционный живописный прием, когда на картине изображаются Двое, находящиеся в состоянии диалогантиномий — любви и ненависти, добра и зла, старости и молодости, дружбы и вражды, таланта и посредственности. Вся эпоха второй половины XIX века построена на диалогизме. Он вел либо к пониманию проблемы двумя сторонами, либо к вражде. Диалогизм как драматургический прием использовался и в литературе, музыке, танце, живописи.

Можно сказать, что диалогизм — это и характерная черта передвижничества. Он хорошо просматривается в таких картинах, как «Петр I допрашивает царевича Алексея» (1871, ГРМ), «„Что есть истина?“ Христос и Пилат» (1890, ГТГ) Н.Н. Ге, «Перед исповедью» (1879–1885, ГТГ) И.Е. Репина. Каждый в диалоге отстаивает свое мнение: выбор преобразований взамен стагнации, выбор истинной

религии, выбор атеизма. К этому ряду можно отнести и картину «Иван Грозный и сын его Иван». Но в ней диалогизм не столь прямолинеен. Он имеет ряд подтем — здесь, как отмечалось выше, соседствуют молодость и старость, жизнь и смерть, гнев и раскаяние.

И что, пожалуй, наиболее интересно — сама картина провоцирует на диалог с ней следующие поколения зрителей, художников. Диалог двух людей становится не просто диалогом представителей двух поколений, но нередко и диалогом разных эпох. Действительно, картина постоянно вызывает желание вступить в диалог с автором этой композиции.

Витальность и внешние контексты восприятия (политизированное начало)

В политизированном начале картины «Иван Грозный и сын его Иван» можно наблюдать две точки зрения. К картине как к документальному свидетельству обращаются некоторые историки, придерживающиеся версии убийства царевича Ивана его отцом царем Иваном Грозным.

Другие исследователи объявляют картину порождением PR-кампании Запада, начавшейся в рамках обличения Ивана Грозного еще в XVI веке (А. Поссевино) и усилившейся прозападными россиянами в XIX веке (Н.М. Карамзин). Сторонники вышеизложенного придерживаются версии, согласно которой царевич Иван умер в результате болезни, а не от руки царственного родителя.

В.Р. Мединский в своей книге «Особенности национального пиара» [11, с. 18], не обращаясь к теме смерти царевича Ивана, размещает в ней репродукцию картины И.Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван», что воспринимается как немой укор художнику в передаче/иллюстрировании «PR-пропаганды Запада».

В 2013 году от некоторых представителей общественности было написано письмо к тогдашним министру культуры и директору Третьяковской галереи с просьбой убрать из экспозиции картину Репина «Иван Грозный и сын его Иван...» как клеветническую на первого русского царя.

В ответ художники группы «Митьки» создают картину, призванную заменить полотно Репина в экспозиции Третьяковской галереи.



Илл. 3. Группа «Митьки». Митьки приносят Ивану Грозному нового сына. 2013, холст, масло. 199,5 x 254 см

Размер их картины повторяет размеры репинского произведения. Содержание заключено в названии — «Митьки приносят Ивану Грозному нового сына» (2013). Художники воспроизвели в примитивной манере коленопреклоненную фигуру Ивана Грозного и интерьер, изображенный на картине Репина. Здесь же они представили и свои автопортреты в традиционных тельняшках, шапках-ушанках. «Глава делегации» Митьков изображен с младенцем на руках. Его коллеги по арт-группе показаны с атрибутом бюрократизации современного общества — свидетельством о рождении ребенка и традиционным вышитым рушником.

Художники запечатлели и уничтожение следов преступления: замыта кровь на ковре, неведомая рука в тельняшке убирает из картины крючком орудие преступления — царский жезл, а слева — последствия выноса из комнаты убитого царевича, видны лишь его ноги в узнаваемых цветных сапожках.

Сменен психологический настрой картины: отец Иван Грозный в нетерпении протягивает руки к розовощекому младенцу-сыну. Итак, политизированный накал страстей «Митьки» снимают смеховым началом. Да и сам прием — разряжать тягостную обстановку смехом — один из самых любимых Иваном Грозным. Вспомним его письма к бежавшему за границу князю Курбскому, наполненные едким сарказмом и приправленные острыми шутками...

Смеховое начало

Заметим, что смеховое начало относительно картины Репина было актуально задолго до создания «шедевра» Митьков.

Еще в 1920-е годы картина И.Е. Репина была популярна среди художников, сотрудничающих с сатирическим журналом «Крокодил». Так, Д. Мельников рисует для одного из номеров журнала за 1928 год карикатуру, на которой изображает руководителя экскурсии, объясняющего толпе зрителей содержание полотна И.Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван...», основываясь на «злобе дня». Описывая сюжет картины, этот «знаток» живописи вещает следующее: «Здесь, дорогие товарищи, вы видите хищника мирового империализма, перегрызшего глотку другой акуле. На мрачном фоне средневековья развертывается перед вами яркая картина бешеной борьбы за новые рынки, за новые колонии, из которых и были выкачаны жадным царизмом ценности в виде ковров, которые покрывают пол нарисованной комнаты...» [12, с. 9].

А в журнале «Крокодил» за 1934 год художник А. Радаков в ответ на публикацию в газете «Правда», в которой сообщалось о том, что история в СССР преподается схематично и в советских учебниках нет «живого» материала из жизни царей, рисует карикатуру, иллюстрирующую данное положение. Опять мы видим экскурсовода/учителя перед живописным полотном Репина, но на этот раз он разъясняет содержание картины не огромной толпе, а всего двум ученикам.

Сопровождает иллюстрацию следующий диалог:

— А это что за несчастный случай?

— Это, ребята, представитель начинавшего складываться в XVI веке самодержавно-бюрократического порядка убивает своего знатного

феодалного слугу, с которым, вообще говоря, боролся за централизованное государство, ибо только оно могло укрепить столь нужный для нарождавшегося торгового сословия (и передовых феодалов) национальный рынок [14, с. 16].

Карикатура отражала начавшуюся в 1930-е годы критику учения русского и советского историка М.Н. Покровского (1868–1932), который экстраполировал классовую борьбу в далекое прошлое.

В годы Отечественной войны картина И.Е. Репина тоже была призвана работать на фронте сатиры.

Так, в мае 1942 года в журнале «Крокодил» был опубликован фотомонтаж Б. Клинка из четырех «репродукций» картин известных художников, которые, по замыслу автора коллажа, могли бы быть сделаны фашистскими пропагандистами. Это своеобразный ответ на фотофальшивки геббельсовской пропаганды. Среди репродукций есть и дополненное включенными деталями (шляпа-цилиндр, листы документов) изображение репинской картины «Иван Грозный и сын его Иван...». Оно сопровождается следующим текстом: «Большевицки зверство. Папа-партизан режет с ножом сына, ставшего немецким бургомистром» [8, с. 8], в котором русские слова специально исковерканы под почерк иностранных захватчиков.

Во второй половине XX века смеховое начало захватывает и кинематограф. Оно ярко выражено в фильме «Иван Васильевич меняет профессию» (реж. Л. Гайдай, 1973). И в этом произведении картина Репина оживает. Так, сцена фильма, в которой «средневековый» Иван Грозный выясняет отношения с «современным» режиссером Якиным, построена как рекурсия на живописную репинскую картину «Иван Грозный и сын его Иван...». С некоторыми бездарными режиссерами, заполонившими своими «шедеврами» экраны, порой так и хочется вести разговор с позиции силы — посыл Гайдая здесь хорошо прочитывается.

А в конце XX — начале XXI века смеховое начало захватывает и интернет-пространство.

Интернет-мемы, где фигурирует репинский Иван Грозный, убивающий различных персонажей, поражают своей многочисленностью. Многие из них носят развлекательный характер. Но среди них есть и те, которые имеют глубинные подтексты. И именно они привлекают внимание. Так, мем «Иван Грозный поедает сыра» — это



Ил. 4. Б.Г. Клинич. Фотомонтаж. Журнал «Крокодил». 1942. № 18, май. С. 8

провокационная политизированная карикатура, являющаяся реакцией на ввод санкций на ряд продуктов (российское продовольственное эмбарго, введенное с 2014 года). А мем «Иван Грозный убивает квадрат Малевича» — своеобразное прочтение столкновения «устаревшего» реалистического искусства с авангардом.

Заметим, что смеховое начало очень близко игровому.

Игровое начало

Действительно, в нее (картину) хотят «поиграть». Здесь уже отмечалось, что игра в «живые картины», воспроизводящие живописные полотна, была популярна еще в XIX веке. В конце XX — начале XXI века «живые картины» стали основой проекта Екатерины Рождественской для журнала «Караван историй», где она строит композиции фотографий известных людей на основе знаменитых произведений искусства.

Для воссоздания сюжета исторической картины И.Е. Репина, посвященной Ивану Грозному, были приглашены Александр и Михаил Ширвиндты — отец и сын. Им, как людям, связанным с искусством театра, кино и телевидения, было интересно принять участие в этой кровавой постановке [16].

Но если фотография — это одномоментное изображение игрового начала мизансцены, основанной на воссоздании картины Репина, то перформанс, созданный художниками группы «Митьки» в 2013 году на основе репинского шедевра, — игровое произведение, длящееся во времени. Смысл этого перформанса заключался в том, что Митьки, охваченные состраданием, решили подарить Ивану IV нового сына вместо умершего (в перформансе они повторяют идею своего живописного произведения). И произошел этот перформанс 16 ноября 2013 года. Дата коррелирует с датой убийства царевича Ивана, состоявшегося 16 ноября 1581 года.

И в данной ситуации игровое начало имеет еще один подтекст. Ситуация преподношения «нового» сына взамен убитого «старого» напоминает событие античной мифологии — поедание Сатурном (Хроносом) своих детей — секунд, минут и часов и одновременная готовность бога к зачатию новых детей. Круговорот времени. Заметим, что о родственности Сатурна, созданного Ф. Гойей (фрески «Дома глухого»), и Ивана Грозного с картины И. Репина сообщала С.В. Аксенова в своем выступлении на конференции в Третьяковской галерее, посвященной знаменитому русскому художнику, а потом и в статье «И.Е. Репин. «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года». Иконологические сравнения и иконографические параллели» [1].

Но в картину не только «играют», с ней ведут борьбу.

Борьба с картиной как с «живым организмом»

О жизненности картины говорит и то, что с ней борются как с «живым существом». Вспомним, что картину временно «лишили права голоса» еще в XIX веке, боясь, что она рассказывает о проступках не простого злодея, а именно первого русского самодержца.

Великий князь Владимир Александрович — президент Академии художеств — писал министру внутренних дел по этому поводу следующее: «Его Императорское Высочество повелеть соизволил, чтобы находящаяся ныне на XIII передвижной выставке картина Репина „Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года“, по каталогу выставки № 208, по закрытии этой выставки ни в Москве и нигде более и ни под каким предлогом не была выставляема для публики или распространяема в публике какими-либо другими способами» [13, л. 1].

Картину обвинили в предвзятости. Это произведение Репина вызвало желание у правящих кругов ужесточить цензуру в области искусства. Президент Академии художеств писал: «Неоднократно повторяющиеся случаи появления на частных выставках художественных произведений более или менее тенденциозных или с явным намерением представить в неблагоприятном свете правительственный строй или отдельных лиц, указывают, по моему мнению, на необходимость строгой цензуры» [13, л. 2].

Владельцу картины — П.М. Третьякову — было дано распоряжение не выставлять полотно в галерее, принадлежащей ему. Оно было снято спустя три месяца благодаря протекции художника А.П. Боголюбова, близкого ко двору.

Картину «убивали». Известно, что первое покушение на полотно произошло в 1913 году, второе — в 2018 году.

О том, что первый покушавшийся на картину, боролся с нею как с «живым организмом», подметил еще Максимилиан Волошин: «Он (Балашов) был обманут натуральнейшим, естественнейшим изображением ужасного случая и не смог вынести состояния безвольного и праздного свидетеля. Он разбил то безопасное невидимое стекло, которое отделяет нас от произведений искусства, и кинулся внутрь картины, как если бы она была действительностью» [5, с. 35–36].

После первого покушения в Политехническом институте прошел диспут «О художественной ценности пострадавшей картины Репина». Докладчиком был М. Волошин. Он считал, что картина театральна, натуралистична и ей место в паноптикуме. По его мнению, картина переступала порог нравственного восприятия [5].

Дискуссия была инициирована группой «Бубновый валет». Их живопись — живопись авангарда. Молодому поколению художников

были чужды приемы реалистической живописи Репина. Мы здесь опять сталкиваемся с борьбой двух поколений. Опять звучит мотив «отцов и детей».

Время рассудило спорщиков. Нам дорого и искусство реализма, оберегаемое Репиным, и искусство авангарда бубнововалетцев.

Как отмечалось выше, с картиной вступали в «политико-историческую дискуссию». Напомним, что осенью 2013 года (спустя сто лет после первого нападения на картину) группа противников репинского шедевра требовала убрать картину «Иван Грозный и сын его Иван...» в запасники.

В настоящий момент картина находится на реставрации после второго покушения. А на юбилейной выставке И.Е. Репина в Третьяковской галерее в 2018 году вместо полотна в экспозиции выставочного зала световой проекцией было высвечено на стене белое пятно в размере произведения. Каждый мог подойти к этому пятну и заполнить его репинскими героями по памяти в своем воображении. Так через световую инсталляцию классическое искусство породнилось с современным. И все же мы надеемся, что эфемерная витальность сменится реальной — и картина вернется на экспозицию после реставрации. А пока на выставках в России мы можем видеть произведения как российских, так и иностранных художников, посвященных репинскому шедевру.

Международная роль картины

Эта картина Репина — одна из немногих русских картин, широко известных за рубежом. Заметим, что картина жизненна и на Западе, и на Востоке. Тенденции ее жизненности/витальности на Западе и на Востоке идут в тех же направлениях, что и в России.

На Западе жизненность этой картины обозначена, к примеру, через смеховое начало. Так, в американском журнале *The Evening Post Magazine* от 9 марта 1918 года была опубликована карикатура на революционные события в России в виде графической зарисовки с репинского шедевра, где Иван Грозный позиционировался как «ультрапарадикал», а царевич — как «новая Россия».

Напомним, что картину «Иван Грозный и сын его Иван...» планировали представить на Всемирной выставке в Чикаго в 1893 году. Но впоследствии устроители русского отдела отказались от такого решения из-за тенденциозности содержания картины. Однако в каталоге выставки осталось ее описание. Автор каталога Уильям Уолтон, рассуждая о характере живописных произведений Репина, и в том числе о полотне «Иван Грозный и сын его Иван...», замечает, что художнику чужды благородные и утонченные тенденции в искусстве. И далее продолжает: «он реалист, демократ, человек, только что пришедший в „интеллигенцию“». А в заключении делает вывод о том, что Репину открылся аналитический опыт западной культуры, но не открылось понимание западных традиций и предубеждений [19, р. 63]. Уолтон в этом рассуждении близок к тому пониманию сущности картины, которое высказал Максимилиан Волошин во время диспута в Политехническом музее.

Эта картина, как и все творчество Репина в целом, способствовала тому, что в Америке стали активно изучать русское искусство XIX века. Здесь велика заслуга К. Бринтона, написавшего ряд статей в начале XX века об Илье Репине и русском искусстве [18].

Интересна и новая жизнь картины Репина в осознании представителей Востока, а точнее китайского искусства. Начиная с середины XX века творчество русских художников реалистов было очень популярно в Китае. Но после проведения в Китае «Политики реформ и открытости» в конце XX века в художественной среде страны усилилось влияние современного западного искусства. Однако в начале XXI века в КНР вновь наблюдается интерес к реалистической школе живописи.

Чжан Хуань — современный китайский художник, прославившийся своими провокационными перформансами в Америке, вернувшись в Китай, обратился к образцам классической живописи. И именно их творческое переосмысление он представил на выставке «Чжан Хуань. В пепле истории», состоявшейся в 2020 году в Эрмитаже. Для этой экспозиции он создал фрагментированные реплики двух известных картин — «Возвращение блудного сына» Рембрандта и «Иван Грозный и сын его Иван...» Репина. В этих репликах он увеличил масштаб изображений первоисточников и сосредоточил все свое внимание на образах отца и сына обоих полотен, убрав «второстепенное».

Сопоставлением реплик этих двух картин он попытался по-своему раскрыть сложную проблему взаимоотношений отца и сына. По мнению Анастасии Веялко — куратора выставки Чжан Хуаня в Эрмитаже, — в их сопоставлении можно отметить следующее: «...два известных и узнаваемых сюжета (уже упоминаемые „Возвращение блудного сына“ и „Иван Грозный и сын его Иван...“) он оставляет для пепельной серии. Делая ставку на драматичность сцен, он в большей степени хочет сфокусироваться на персонажах. Отсекая все лишнее, художник усиливает сакральные мотивы изображенных образов отца и сына, приближая их по своему воздействию к храмовой живописи и иконам, которые он мог видеть во время своего путешествия в Россию. Обе работы в основе своей имеют единый мотив отца и сына, но в одном случае речь идет об обретении, а в другом — об утрате. Именно в этом состоит отличительная особенность всех парных работ пепельной серии — отсылающая нас к философии «инь и ян» гармония противоположностей как ясное проявление восточного мировоззрения» [4, с. 33].

Но здесь еще один момент сравнения: у Рембрандта отец прощает блудного сына, а у Репина — сын прощает отца-убийцу. Опять-таки, еще современники Репина заметили это психологическое состояние царевича. Ф.П. Ландцерт — профессор анатомии в Академии художеств во второй половине XIX века — писал об этом следующее: «Какую именно идею хотел выразить художник, мы не знаем. Можно предположить, что он желал представить контраст между психологическим настроением двух лиц, отца и сына, в трагический в высшей степени момент, с одной стороны — ужас и отчаяние, раскаяние и любовь отца; а с другой — прощение и любовь сына, умирающего от отцовской руки. В нравственном отношении изображенного аффекта к его причине и во взаимном отношении действующих лиц мы должны искать красоту картины, красоту, которая удовлетворяла бы нашему эстетическому, а вместе с тем и нравственному чувству. Эта задача, если ее действительно имел в виду художник, вполне достойна художественного воспроизведения, и, можно сказать, что по отношению к сыну она ему удалась. Лицо сына по выражению прелестно, ясно и мастерски передано. Мертвенная бледность, широко открытый глаз, уже заволакиваемый пеленою смерти, изображены как нельзя лучше. В этом взгляде нет злобы, нет упрека; напротив,

в нем, как и в грустно улыбающемся рте, выражается словно ласка, впечатление которой на зрителя усугубляется еще положением головы сына, припавшей к отцу, и замечательно верно написанными, слабеющими, но все еще судорожно хватающимися перстами правой руки сына» [15, с. 194].

Именно это сыновье чувство и усиливает китайский художник в своей реплике.

И еще одно наблюдение, подмеченное сотрудниками Эрмитажа (Дмитрием Озерковым, Мариной Чекмаревой), — Чжан Хуань подчеркивает черты «автопортретности» в реплике с картины Рембрандта — они угадываются в облике сына, вернувшегося в отчий дом. Действительно, возвращение художника в Китай и обращение к классической живописи, на образцах которой он учился на родине, могут соответствовать такой трактовке живописной работы китайского мастера.

Колорит реплик получился монохромным, даже фотографическим вследствие того, что в качестве «живописного» материала художник избрал пепел от благовоний, собираемый в буддийских монастырях Китая после богослужений.

Витальность картины Репина в интерпретации китайского живописца усиливает еще и этот материал. Заметим, что Чжан Хуань задействовал один из приемов современных художников — использовать в своем творчестве переработанные материалы, давая им новую жизнь. Мы уже привыкли к тому, что художники включают в свои произведения старую одежду, полиэтиленовые пакеты и т.п. Но художники каждый раз стремятся найти нечто новое. В этом ракурсе опыт Чжан Хуаня в применении сакрального материала и оказывается новаторским, и укладывается в рамки традиционной китайской культуры.

У Хун, известный историк искусства, критик и куратор, писал о материале, используемом Чжан Хуанем в своих работах: «Творческие проекты Чжан Хуаня с пеплом от благовоний преследуют именно эту цель: свести воедино традиционную культуру и современное искусство при помощи уникального материала. В дореволюционном Китае пепел наделялся множеством смыслов. Он был — и до сих пор остается — прежде всего связан с молитвенными практиками, так что в памяти сразу встают храмовые церемонии с клубящимся дымом



Ил. 5. Чжан Хуань. Иван Грозный и сын его Иван. 2019, холст, пепел. 254 × 200 см. Собрание художника

и ароматом благовоний. Он был — и до сих пор остается — важным ингредиентом в медицине: местные жители верят, что пепел, взятый в храмах бога медицины и Хуа То — легендарного врача, жившего в III веке, — может излечить болезнь; эта субстанция также часто используется для остановки кровотечения. Длинная закрученная ароматическая палочка традиционно использовалась для отсчета времени; серая пепельная дорожка, которую она оставляла, напоминала о прошедших минутах. В больших и маленьких городах ученые сжигали черновики своих сочинений в специальных печах, отправляя ненужные им слова обратно к богу букв на небесах. Затем оставшийся в печах пепел собирали и сбрасывали в реку или закапывали в землю. Когда Чжан Хуань представляет свои пепельные картины и скульптуры китайской публике — людям из разных регионов, с разным уровнем образования и различными религиозными традициями, сам материал вызывает у них множество ассоциаций с местной культурой. Когда эти же работы демонстрируются за пределами Китая, международная

аудитория часто приписывает материалу более универсальное значение, связывая его с разрушением, смертью или просто с течением времени» [17, с. 42].

На Востоке прочтение репинской картины раскрывается через сакральность и в теме, и в материале. И именно такая сакрализация придает жизненность репинскому шедевру даже в переосмыслении современными художниками.

Образ Ивана Грозного в отечественном изобразительном искусстве претерпевает метаморфозы — от классицистической непогрешимости героя к дегероизации; от психологической драмы конца XIX века до пародийной образности в советской и постсоветской смеховой культуре; от образов-симулякров к возвращению властного начала.

В этом ряду картина И.Е. Репина занимает важное место. Она вобрала в себя опыт предшественников и не только дала толчок новому интересу к личности первого царя, но и усилила в историческом жанре жизненное начало.

Итак, жизненности картины И.Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» способствует композиционное решение, основанное на архетипической схеме, характерной для религиозной живописи; диалогизм; ответ на сегодняшний день; драматизм, не лишенный театральности; психологизм, заставляющий думать о взаимоотношении поколений; чувства прощения и сострадания, понятные как на Западе, так и на Востоке...

Список литературы:

- 1 Аксенова С.В. И.Е. Репин. «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года»: Иконологические сравнения и иконографические параллели // Архип Куинджи и его роль в развитии художественного процесса в XX веке; Илья Репин в контексте русского и европейского искусства; Василий Дмитриевич Поленов и русская художественная культура второй половины XIX — первых десятилетий XX века: Материалы научных конференций. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2020. С. 361–370.
- 2 Беседа с И.Е. Репиным (по телефону от нашего корреспондента) // Русское слово. 17 (30) января 1913 года. № 14. С. 2.
- 3 Верещагина А.Г. Историческая картина в русском искусстве: Шестидесятые годы. М.: Искусство, 1990. 228 с.
- 4 Вейлко А. Различия в восприятии между Западом и Востоком // В пепле истории: Каталог выставки. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2020. С. 31–34.
- 5 Волошин М. О Репине. М.: Книгоиздательство «Оле-Лукойе», 1913. 69 с.
- 6 Государственный Русский музей: Скульптура: XVIII — начало XX века: Каталог. Л.: Искусство, 1988. 320 с.
- 7 Крамской И.Н. Письма, статьи / Прим. С.Н. Гольдштейн. В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1966. 531 с.
- 8 Крокодил. 1942. № 18. С. 8.
- 9 Ляняшин В.А. Единица хранения: Русская живопись — опыт музейного истолкования. СПб.: Золотой век, 2014. 439 с.
- 10 Летопись искусств, театра и музыки // Всемирная иллюстрация. 1885. № 840. С. 158.
- 11 Мединский В.Р. Особенности национального пиара: Правдивая история Руси от Рюрика до Петра. М.: ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», 2010. 622 с.
- 12 Научное толкование // Крокодил. 1928. № 19. С. 9.
- 13 О запрещении выставлять публично картину И.Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван» // Российский Государственный исторический архив. Фонд 789. Опись 11. Дело 167. 2 л.
- 14 Обычный случай в Третьяковской галерее // Крокодил. 1934. № 11. С. 16.
- 15 По поводу картины И.Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года»: Лекция, читанная ученикам Академии художеств профессором Ф.П. Ландцвертом // Вестник изящных искусств, издаваемый при Императорской Академии художеств. 1885. Т. 3. Вып. 2. С. 192–205.
- 16 Рождественская Е. Взрослые игры // Караван историй. 2015. № 9. С. 72–87.
- 17 У Хун. В пепле истории: Материальное искусство // В пепле истории: Каталог выставки. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2020. С. 39–43.
- 18 Brinton, Christian. Russia Through Russian Painting // Appleton's Booklovers Magazine. 1906. Vol. 7. № 1. P. 156–174.
- 19 Walton, William. World's Columbian Exposition: Art and Architecture. Philadelphia: G. Barrie, 1893. 431 p.

References:

- 1 Aksenova S.V. I.E. Repin. "Ivan Groznyj i syn ego Ivan 16 noyabrya 1581 goda": Ikonologicheskie sravneniya i ikonograficheskie paralleli [Ilya Repin. "Ivan the Terrible and His Son Ivan on November 16, 1581": Iconological Comparisons and Iconographic Parallels]. *Arhip Kuindzhi i ego rol' v razvitii hudozhestvennogo processa v XX veke; Il'ya Repin v kontekste russkogo i evropejskogo iskusstva; Vasilij Dmitrievch Polenov i russkaya hudozhestvennaya kul'tura vtoroj poloviny XIX – pervyh desyatiletij XX veka: Materialy nauchnyh konferencij* [Arkip Kuindzhi and His Role in the Development of the Artistic Process in the 20th Century; Ilya Repin in the Context of Russian and European Art; Vasily Dmitrievich Polenov and Russian Art Culture of the second half of the 19th – first decades of the 20th Century: Materials of Scientific Conferences]. Moscow, Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya Publ., 2020, pp. 361–370. (In Russian)
- 2 Beseda s I.E. Repinym (po telefonu ot nashego korrespondenta) [Conversation with Ilya Repin (by Phone from Our Correspondent)]. *Russkoe slovo*, January 17 (30), 1913, no. 14, p. 2. (In Russian)
- 3 Vereshchagina A.G. *Istoricheskaya kartina v russkom iskusstve: Shestidesyatye gody* [Historical Painting in Russian Art: The Sixties]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. 228 p. (In Russian)
- 4 Veyalko A. Razlichiya v vospriyatii mezhdou Zapadom i Vostokom [Differences in Perception between the West and the East]. *V peple istorii: Katalog vystavki* [In the Ashes of History: Exhibition Catalog]. St. Petersburg, Gosudarstvennyj Ermitazh Publ., 2020, pp. 31–34. (In Russian)
- 5 Voloshin M. *O Repine* [About Repin]. Moscow, Knigoizdatel'stvo «Ole-Lukoje» Publ., 1913. 69 p. (In Russian)
- 6 *Gosudarstvennyj Russkij muzej: Skulptura: XVIII – nachalo XX veka: Katalog* [The State Russian Museum: Sculpture: 18th – early 20th Century: Catalogue]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1988. 320 p. (In Russian)
- 7 Kramskoj, I.N. *Pis'ma, stat'i* [Letters, articles], com. S.N. Gol'dshtein. Kramskoj I.N. (In 2 Volumes, Vol. 2). Moscow, Iskusstvo Publ., 1966. 531 p. (In Russian)
- 8 *Krokodil*, 1942, no. 18, p. 8. (In Russian)
- 9 Lenyashin V.A. *Edinica hraneniya: Russkaya zhivopis' – opyt muzejnogo istolkovaniya* [Storage Unit: Russian Painting – the Experience of Museum Interpretation]. St. Petersburg, Zolotoj vek Publ., 2014. 439 p. (In Russian)
- 10 *Letopis' iskusstv, teatra i muzyki* [Chronicle of Arts, Theatre and Music]. *Vsemirnaya illyustraciya*, 1885, no. 840, p. 158. (In Russian)
- 11 Medinskij V.R. *Osobennosti nacional'nogo piara: PRavdivaya istoriya Rusi ot Ryurika do Petra* [Features of National PR: The True History of Russia from Rurik to Peter]. Moscow, ZAO "OLMA Media Grupp" Publ., 2010. 622 p. (In Russian)
- 12 Nauchnoe tolkovanie [Scientific Interpretation]. *Krokodil*, 1928, no. 19, p. 9. (In Russian)
- 13 O zapreshchenii vystavlyat' publichno kartinu I.E. Repina "Ivan Groznyj i syn ego Ivan" [On the Prohibition to Publicly Exhibit the Painting by Ilya Repin "Ivan the Terrible and His Son Ivan"]. *Rossijskij Gosudarstvennyj istoricheskij arhiv*, fond 789, opis' 11, delo 167. 2 p. (In Russian)
- 14 Obychnyj sluchaj v Tret'yakovskoj galeree [A Common Case in the Tretyakov Gallery]. *Krokodil*, 1934, no. 11, p. 16. (In Russian)
- 15 Po povodu kartiny I.E. Repina "Ivan Groznyj i syn ego Ivan 16 noyabrya 1581 goda" Lekciya, chitannaya uchenikam Akademii hudozhestv professorom F.P. Landcerom [About the Painting by Ilya Repin "Ivan the Terrible and His Son Ivan, November 16, 1581". A Lecture Given to Students of the Academy of Arts by Professor Fyodor Landzert]. *Vestnik izyashchnyh iskusstv, izdavaemyj pri Imperatorskoj Akademii hudozhestv*, 1885, vol. 3, issue 2, pp. 192–205. (In Russian)
- 16 Rozhdestvenskaya E. Vzroslye igry [Adult Games]. *Karavan istorij*, 2015, no. 9, pp. 72–87. (In Russian)
- 17 U Hun. V peple istorii: Material'noe iskusstvo [In the Ashes of History: Material Art]. *V peple istorii: Katalog vystavki* [In the Ashes of History: Exhibition Catalog]. St. Petersburg, Gosudarstvennyj Ermitazh Publ., 2020, pp. 39–43. (In Russian)
- 18 Brinton, Christian. Russia Through Russian Painting. *Appleton's Booklovers Magazine*, 1906, vol. 7, no. 1, pp. 156–174.
- 19 Walton, William. *World's Columbian Exposition: Art and Architecture*. Philadelphia, G. Barrie, 1893. 421 p.