



*Александр
Андрюшкин*



О ПОЛЬЗЕ И ВРЕДЕ ПЕРЕДВИЖНИКОВ В ЮБИЛЕЙ ОДНОГО ИЗ НИХ (А. АРХИПОВ, 1862–1930)

1

Сжато выражу ту главную мысль, доказательству которой посвящена статья: передвижники несли заряд всё-таки скорее отрицательный и разрушительный для России и для христианства; те самые качества, за которые их ценили раньше и восхваляют сегодня (жизненность и незаёмная русскость их полотен), на самом деле играли роль обезболивающего или наркотика, облегчающего операцию, производимую над Россией революционерами.

Как русская литература XIX века представляется автору этих строк носителем всё-таки скорее анти-христианских, чем христианских ценностей, так и русская живопись того же периода кажется мне неким аналогом живописи итальянского Возрождения XIV–XVI веков; а об антицерковной направленности «Ренессанса» написано достаточно. Кстати, я затрону в статье одну из главных в мировой философии работ на эту тему, книгу А.Ф. Лосева «Эстетика Возрождения».

Конечно, для разговора об общем значении Товарищества передвижников наиболее удобной была бы «знаковая» фигура Репина. Именно его работы вызывали наибольший шум, особенно полотно «Иван Грозный и сын его Иван» (1885), — вскоре после появления этой картины была введена всероссийская цензура выставок (1886).

Возможно, я когда-нибудь напишу и о Репине, однако он настолько знаменит и так подробно откомментирован, что трудно что-либо добавить. А вот Абрам Ефимович Архипов относительно менее известен, и очерк о нём, во-первых, будет познавательно

интересен, а, во-вторых, в его творческой биографии есть некий загадочный зигзаг, который, возможно, был вызван катастрофической ситуацией в тогдашней России вообще и в искусстве в частности.

Архипов уже в весьма молодом возрасте прославился такими картинами как «На Волге», «По реке Оке», «Лёд прошёл», «Прачки», «Радоница» и другими. За картину «По реке Оке» в 1890-м году его приняли в Товарищество передвижников в возрасте двадцати восьми лет. Однако к началу XX века Архипов не то что вообще перестал создавать что-то новое, но превратился в художника, копирующего собственные работы или заикленного на одном-единственном сюжете. В его случае это была «Баба в красном». Автор этих строк насчитал полтора десятка таких, мало отличимых одна от другой, картин Архипова. Одна из первых, «Крестьянка в красном», появилась в 1901 году; но очень похожую картину он пишет и в 1922 году: «Крестьянка в красной шали».

Архипов в этом смысле чем-то напоминает Саврасова, известного автоповторами картины «Грачи прилетели». Но Саврасов был пьяница, а Архипов выделялся как раз деловыми качествами. Уже в 1897 году, в возрасте тридцати пяти лет, он стал одним из трёх художников, подписавших предисловие к каталогу, выпущенному в честь 25-летия Товарищества передвижников (наряду с лидерами движения Г. Мясоедовым и А. Васнецовым). Просматривая дневники художника К. Сомова, я встречал фамилию Архипова то в связи с «выставочным комитетом для организации американской выставки», то в связи с продажами картин (коллекционер такой-то «чуть не купил красную бабу Архипова»... «проданы бабы Архипова»¹ и т. д.). В общем, деловой был человек Архипов, а эти его «красные бабы» ещё и сегодня перепродаются на западных аукционах за очень высокие цены.

Я думаю, что «красная баба», появившаяся в его живописи на рубеже XIX–XX веков и оставшаяся с Архиповым до самой его



А. Архипов.
Портрет работы И. Репина

¹ Сомов К.А. Дневник. 1923–1925. М., 2018. С. 119, 299.

смерти, была аллегорическим изображением русской революции. Мне кажется, что этот талантливейший художник — выходец из крестьян — пошёл было по «классическому» пути тогдашнего живописца-передвижника (колоритные фигуры из народа, загадка русских полей и т. д.), — а потом вдруг натолкнулся на нечто разительно иное... На подпольную террористическую сеть, готовящую ниспровержение всего и вся! Творческая натура художника переработала в себе, переборола этот шок грядущей революции: появилось нечто, с одной стороны «кустодиевское» — «бабы» Архипова, как и купчихи Кустодиева, весьма пышны в своих формах; с другой стороны, архиповские бабы выполнены в технике, заимствованной у французских импрессионистов (у Клода Моне, отчасти — у Ренуара): нечто нарочито лирическое, некий веер или рой разноцветных мазков... И, конечно, третий — а может быть, и главный — аспект: решительно красная гамма, и только такая. Плюс к этому — простонародность его героинь: это не купчихи, а именно крестьянки, хотя и показанные во время отдыха (иногда буйного), а не труда... Думаю, об этих красных бабах Архипова (и о русской революции) есть смысл поговорить подробнее, что я и сделаю позже. Но сначала — биографический очерк его жизни.

2

Настоящая фамилия художника — Пыриков; родился он в деревне Егорово Рязанской губернии в семье вольноотпущенных крестьян (до 1858 года семья принадлежала помещику, штабс-капитану Сергею Алексеевичу Чуфаровскому). Фамилию Архипов художник взял у своего прадеда Архипа Родионовича Пырикова, который, вероятно, был более успешен, чем среднестатистические крестьяне; также художник гордился родством с фабрикантами Савостиными.

Откуда взялось нерусское имя Абрам, установить сейчас сложно. Было ли оно сознательным решением родителей или случайным выбором священника? Крещён был мальчик в православной вере, а известно, что имена, которые присваивали священники, выбирались ими из библейского списка и порой отличались вычурностью и неудобопроизносимостью. Вспомним анекдоты тех лет: мол, поссоришься с попом, а он при крещении твоему младенцу такое имя даст...

Мальчик с детства проявил страсть к рисованию и учился, как водится, сначала у иконописцев, затем в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, затем в петербургской Академии

художеств. Он быстро делал успехи и, как было отмечено выше, в двадцать с небольшим лет являл собой яркого и зрелого мастера. Уже в его первых, ставших знаменитыми картинах, таких как «Пьяница» и «Посещение больной», нас поражает не только живописная техника, но и то, что можно назвать присутствием в картине отчётливой мысли. Даже посетитель, зашедший на выставку случайно и рассеянно скользящий взглядом по картинам, и тот не мог не заметить некую странность в работах Архипова, а, вдумавшись, понимал, что эта особенность отнюдь не случайна, но она и есть то, для чего написана картина.

Итак, «Посещение больной». Женщина средних лет пришла к своей примерной ровеснице и присела на её постель. Больная тоже не лежит, а сидит, так что обе героини изображены рядышком, лицом к зрителю, и вот вопрос, который не может не озадачить нас: а кто, собственно, из них больная?

Ну да, поразмыслив, поймём: и позы о чём-то говорят, и одна одета чуть более по-уличному, а вторая — совсем по-домашнему... Но главное, что удивляет: у посетительницы лицо более усталое, осунувшееся и даже более нездоровое, чем у той отдохнувшей, кого она пришла навестить!

Вот тебе и «Посещение больной»! Тут-то нас и должна взять оторопь: неужели двадцатилетний художник был способен на столь глубокую мысль? Ведь картина, по сути, разоблачала те общественные аксиомы, которые мы привыкли использовать! Например, «больным живётся хуже, чем здоровым», «низшим классам хуже, чем высшим»...

Как минимум, это «не всегда так», но — страшно подумать! — разве исключено, что это «по большей части не так»? Вот какую мысль вкладывал Архипов и в эту конкретную картину, и в другие работы своего раннего периода, и если мне, повторюсь, скажут: неужели двадцатилетний «мальчик» мог до такого додуматься? — я отвечу: *всякий* двадцатилетний не додумается, но в том-то и особенность талантливого человека, что он не «всякий». Бывает, конечно, что артистические дарования развиваются *в ущерб* умственным способностям, но Архипов оказался одарён артистизмом и интеллектом в одинаковой мере.

Что же касается антиреволюционного оттенка тех идей, которые он выражал своими полотнами... Ими была весьма насыщена эпоха Александра III, который откровенно (и официально!) объявлял, что проводит «политику контрреформ». Такой вопиющий факт, как убийство его отца, дал новому царю редкую в истории

возможность быть откровенным и не юлить, — и удивительно ли, что талантливая молодёжь понимала всё это с полуслова?

Вот ещё одна дебютная картина Архипова, представляющая собой борьбу с социологическими штампами. Полотно «Пьяница» изображает мужика, который принёс торговке ценную вещь: обшитый кожей хомут. За это она ему наливает в склянку из большой бутылки водку. «Неравноценный обмен!» — хочется сразу сказать, но, опять-таки, есть некие странности в картине, которые бросаются в глаза даже невнимательному зрителю. А именно: мужик очень здоров, молод и бодр, прямо-таки Геракл, каким его показывают известные в Петербурге статуи. Вряд ли это хронический пьяница, скорее — человек «во временном загуле». Теперь посмотрим на торговку. На вид того же возраста, лет под тридцать, тёмненькая, поза — смесь хитрости и раболепства; может быть, просто она нагнулась, наливая водку, но кажется, что она кланяется мужику.

«Помещики и капиталисты спаивают народ», — такой социологический штамп сразу приходит в голову. Или ещё один: «Инородцы спаивают русских». (Не обязательно евреи, которые, конечно, прославились своими корчмами; но вот, например, Мамин-Сибиряк в романе «Дикое счастье» показал, что в Сибири водочную сеть контролировали греки.)

Позволю себе обобщить смысл картины: «Хитрые люди спаивают добродушного русского богатыря». Допустим, я соглашусь: Архипов проиллюстрировал именно этот штамп. Но тогда — в чём же «соль» картины и где тут ум художника? (А я, повторюсь, вижу в нём мыслящего живописца, и даже более умного, чем я сам, грешный, бывал в моей художественной прозе.) Думаю, «соль» этой картины — возраст торговки! Молодая обманывает молодого... Нам кажется: если «спаивают» и «сворачивают», то это делает кто-то более опытный, — как, кстати, у Мамина-Сибиряка в упомянутом романе грек (водочный миллионер) — человек престарелый. Это своего рода «классическое изошрённое зло». Но не обязательно бывает так! «Те, кто вас обманывают, могут быть столь же молоды и наивны, как и вы сами. Просто они владеют техникой обмана, а вы нет!» — Вот, по-моему, что говорит этой картиной Архипов.

И ещё одна «крупница соли» в том же полотне. Пьяница-то на вид здоровее торговки, в нём больше жизненной силы! И так ли уж неизбежно ждёт его некая трагедия? Ну, выпьет, так ведь про- трезвеет, не всех же водка губит, бывали в России многие, кто регулярно эту самую водку употреблял и кого она не убила.

Теперь о главных картинах Архипова, каковыми считаются «На Волге» и «По реке Оке». (Кроме того, достойны многих похвал полотна «Лёд прошёл», «Радоница», «Прачки», «Обратный», «Старый актёр»... Но обо всех работах Архипова я писать, конечно, не буду.)

Две первые картины публиковались в послевоенном советском журнале «Огонёк» цветными вкладками, причём «По реке Оке» — на два формата, то есть в полный разворот. Это создавало впечатление грандиозности полотна, казавшегося почти таким же, как «Крестный ход в Курской губернии» Репина.

На самом деле обе картины небольшие: «На Волге» 58 x 36 см, «По реке Оке» 77 x 41 см. Однако автору этих строк известны примеры и других невеликих по размеру полотен, успешно выполняющих задачу манифеста. Такова «Страдная пора. Косцы» Мясоедова, полотно 282 x 164 см. Ещё того меньше считавшаяся знаковой картина того же Мясоедова «Земство обедает» (125 x 74 см), картина Маковского «Осуждённый» — 113 x 76 см, знаменитая «Неизвестная» Крамского — 99 x 75,5 см, а полотно Репина «Арест пропагандиста» и вообще всего лишь 55 x 35 см!

Картина «По реке Оке» кажется мне чем-то перекликающейся (торжественным своим настроем) с полотном Мясоедова «Страдная пора», законченным (1887) буквально накануне появления работы Архипова. Работа Мясоедова — это не просто показ косовицы хлеба, это гимн крестьянскому труду, уборка урожая становится и завершением сельского круговорота, и вообще венцом усилия, которое даёт обильные плоды и на котором зиждется мощь государства. Всё это «между строк» сказал Мясоедов через картинку солнечного дня конца лета.



А. Архипов. «По реке Оке»

Архиповский холст появился в результате поездки с небольшой группой молодых художников в деревню на этюды. Мы видим ослепительно сияющий солнечный день и большую лодку, плывущую вдоль берега по мелководью. Лодка показана сзади, а многие фигуры — со спины, что для Архипова станет повторяющимся приёмом. Герой картины всматривается вдаль, и возникает эффект, который искусствоведы называют «показом внутреннего состояния через пейзаж».

Лодка идёт на вёслах, но, кроме того, её ещё тянут двое бурлаков. И мужик, стоящий на носу лодки спиной к зрителю, смотрит на этих бурлаков, а также на отмели, и прикидывает, куда плыть дальше, то есть это — спина человека, принимающего решение за всех. А мреющая, сияющая в водяных парах река, паруса других лодок в дымке показывают нам, что выбор неисчерпаем, а силы этого народа — не меряны.

В лодке десять человек — пять женщин и пять мужчин — и много груза в мешках; некоторые женщины сидят лицом к зрителю или вполоборота с общим выражением: «как плыть, решаем не мы, а мы делаем то, что нам говорят»... Хотя в выражении одной или двух женщин можно увидеть и неодобрительное суждение («куда мужики завели лодку?»).

«Общий эффект картины — гармонический аккорд», — мог бы написать тогдашний обозреватель выставок, и, действительно, такие фразы появлялись во множестве, что не спасло Россию от весьма *не гармонического* аккорда первой революции, всего через пятнадцать лет после появления картины Архипова.

Но полотно мне кажется замечательным, сравнимым по высоте мастерства с одним из тех шедевров Ренессанса, о которых век за веком пишут учёные монографии. Подобно тому, как художники Возрождения задали некий стандарт на века вперёд, так и в Архипове можно видеть предтечу даже и так называемого гиперреализма или фотореализма XX–XXI веков.

Напомню: фотореализм (гиперреализм) процвёл в Америке, а затем и в Европе примерно в 1960–70 годы. Картины маслом — неотличимо от фотографий высокого качества — показывали разные предметы современного прогресса, например, стёкла небоскрёбов, бликующие части автомобилей, иногда в солнечный летний день. Завораживая мастерским показом материалов, картины эти несли и общий смысл: провозглашали некую высшую ступень человеческой цивилизации. Но сверкающая поверхность не гарантирует исторического превосходства; и, вообще говоря, многие

русские передвижники задолго до гиперреалистов говорили как раз о первенстве русской цивилизации. Именно победу России иносказательно выражали и Мясоедов в «Страдной поре», и Архипов в «Оке», — а то, что обе картины не показывают никаких новых машин, как раз-таки делает их свидетельство более убедительным.



А. Архипов. «На Волге».

...Полотно Архипова «На Волге» совсем иное. Это не блеск и гомон летнего дня, но неторопливо темнеющий вечер, показанный тоже «через спину» единственного персонажа, паренька в армяке и картузе, сидящего то ли на барже, то ли на пристани и глядящего задумчиво на широкую гладь реки.

Персонаж показан сзади вполоборота (не совсем со спины), однако внимание зрителя столь решительно перенесено на волжскую даль и вечеряющее небо, что автор этих строк не очень присматривался к тому, что герой держит в руках. Мне казалось, это книга, и лишь теперь, готовя статью, я заметил, что это небольшая гармошка или тальянка. Кажется, герой на ней не играет, но опустил её в задумчивости, то есть здесь опять нам показан некий процесс принятия решения, уже в применении к молодому разnochинцу, не чуждому искусств. Какой дорогой идти?

...Собственно говоря, на этой ноте (как я уже отметил выше) эволюция художника Архипова и закончилась. Он ещё попробовал искать, экспериментировал так и этак, а потом «упёрся» в свою «красную бабу» и писал её повторы до конца жизни... Может, его «сломали» две поездки за границу для изучения западного искусства? (Их он предпринял в 1896 и 1912 годах.)

Думаю, что определяющей была всё-таки атмосфера в самой России в наступившем царствовании Николая II.

4

Сравнение русской живописи XIX–XX веков и итальянской, эпохи Возрождения, — тема неисчерпаемая. Как итальянские и русские художники показывали Христа, святых; как они изображали церкви и обряды (религия как часть повседневности) ...

Я начну с того, что сразу бросается в глаза: с типологического сходства «красных баб» Архипова и Джоконды Леонардо. (К это-



А. Архипов.
«Баба в красном»



А. Архипов.
«Женщина в красном»

Дело в том, что в данной книге Лосев показывает нам итальянское Возрождение без ретуши, без сокрытия тех чудовищных фактов, которые сопровождали расцвет искусств и без которых этот расцвет был бы невозможен. Представим себе, что историк будущего попытается изобразить сталинское общество без лаге-

му же ряду принадлежит и «Неизвестная» Крамского.) Можно сказать, что бабы Архипова — это Джоконда в двух десятках вариантов; как если бы Леонардо не ограничил себя одной финальной версией, но довёл бы до конца все наброски и дал несколько интерпретаций.

Вот что написал об улыбке Джоконды великий русский философ Алексей Фёдорович Лосев, цитирую его книгу «Эстетика Возрождения»:

«Это не улыбка, но хищная физиономия с холодными глазами и с отчётливым знанием беспомощности той жертвы, которой Джоконда хочет овладеть и в которой кроме слабости она рассчитывает ещё на бессилие перед овладевшим ею скверным чувством». И чуть дальше: «Мелкокорыстная, но, тем не менее, бесовская улыбочка»².

Вырванные из контекста, данные утверждения Лосева могут показаться непонятными или эксцентричными. Ну как же, весь мир восхищается «загадочной улыбкой» Джоконды, а Лосев говорит, что «это не улыбка, но хищная физиономия» (хотя ниже, слегка противореча себе самому, употребляет всё-таки слово «улыбочка»).

² Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения. М, 1998. С. 439.

рей или гитлеровский режим без уничтожения евреев, а только опираясь на высокое и прекрасное искусство тех лет. Именно так с прошеством веков получилось с итальянским Возрождением: говорят о расцвете свободомыслия и живописи, но не ведают о тех войнах и репрессиях, которые сопровождали правление итальянских князей, являвшихся спонсорами искусств. В главе «Обратная сторона титанизма», особенно нашумевшей в советское время, Лосев бесстрастно изложил факты, свидетельствующие о том, что многие деятели Возрождения были страшными убийцами и попирали все мыслимые и немыслимые запреты. Таким кровавым образом утверждалась секулярная идеология. Устраивались массовые оргии с боем быков, поединками обнажённых бойцов и массовым убийством христиан-праведников. Да-да, именно на убийствах христиан, а также на разорении монастырей зиждилось «свободомыслие» таких выдающихся садистов, каким был, например, Цезарь Борджиа. Этим фактам Лосев отвёл много страниц; их надо читать, суммировать одной фразой невозможно. Поэтому тех, кто не знаком с книгой Лосева, я к ней отсылаю, а суммирующую фразу всё-таки напишу: многие «титаны Возрождения» были убийцами, богохульниками и развратниками. Такова была своеобразная «норма» тех лет, и эта «норма» не могла не отразиться на «образцовой женщине», изображённой итальянцем Леонардо.

Джоконда не бросается ни на кого с ножом, она на картине не выглядит пьяной, она аккуратно одета и причёсана... И всё же её «загадочная улыбка» свидетельствует о знании тех закулисных (а иногда и открытых) страшных дел, которые творились в её время в Италии.

Теперь посмотрим на «улыбочки» архиповских «красных баб». Несмотря на то, что они порой названы «крестьянками», многих из них можно отнести к разряду женщин властных и даже «хищниц». Чистой агрессии мы не видим, на поверхности — веселье и некий кураж, но под ним легко заметить ту же самую безжалостность, о которой писал Лосев в отношении Моны Лизы.

Сегодня факты о русской революции и о том, что ей предшествовало, хорошо известны: в России с середины XIX века нарастал революционный террор. Уже само число покушений на убитого в итоге царя заставляет содрогнуться; но оказалось, что убийство Александра II было лишь «цветочками». Кровавые «ягодки» террора в начале XX века созрели в таком количестве, которому, поистине, нет или очень мало подобного в мировых анналах. Исто-

рик Вячеслав Румянцев приводит статистику убийств³, показывающую, что уже к 1917 году революционеры ликвидировали в правящей элите весь тот слой людей, которых в обычных условиях называют «опорой порядка». Убивали самых стойких и работающих; пример Столыпина — нагляднейший.

Разумеется, интеллигенция, в том числе художники, знали или догадывались обо всём этом. Если погромыхивает всё сильнее и надвигается туча, то понятно, что идёт гроза. Увы, большинство художников в этих условиях переходили на сторону революции, и Архипов был недалёк от этого. Он не раз писал картины с церквями, но я знаю как минимум три, где верх центрального купола почему-то отрезан, и крест на картину не попал. То ли это уже «творчество» советского времени, когда кто-то (может быть, и сам художник) укорачивал холст сверху, то ли результат предвидения грядущих атеистических времён...

По этому вопросу автору статьи дал квалифицированную консультацию известный петербургский прозаик, критик и художник Александр Медведев, он написал: *«Изображение храмов полностью с крестами уменьшает их масштаб, что, очевидно, не входило в замысел автора... Крест... не позволил бы автору сконцентрировать внимание зрителя на нужной ему — важной — зрительной зоне картины»*. Что ж, данное мнение, видимо, снимает вопрос о том, были ли обрезаны холсты физически. Но возможность идеологической *самоцензуры*, по-моему, всё-таки остаётся.

Что касается прямого изображения революции, то у Архипова я нашёл лишь одну такую картину, «Октябрь в деревне». На ней крупными мазками в пост-импрессионистской манере изображён некий разгул и хаос. Точно сказать, что показывает картина, невозможно. Быть может, это некая карта России или одной из её губерний; где-то что-то горит, везде скачут какие-то всадники, у многих в руках — красные флаги... Картину трудно назвать «одобрением революции», скорее это что-то, «отражающее тяжёлую правду событий».

Я уже написал выше о деловых талантах Архипова; они продолжали служить ему и после революции. Он преподавал, чем-то руководил, — в общем, остался в слое художников успешных, следом за Репиным за границу не уехал.

Что касается творчества, то кроме «красных баб» я больших достижений в его позднем периоде не вижу. Есть неплохая (ещё

³ Вот одна из работ на эту тему, представленная В. Румянцевым в его «Румянцевском музее»: Карпов Г.А. Левый террор в России 1881–1911 гг. в оценке российских историков 1990-х гг. <https://rummuseum.ru/portal/node/3137>

дореволюционная) серия пейзажей, появившаяся как результат его поездок по русскому северу. Однако нельзя назвать эти картины открытием. Архипов применил технику Сезанна или ещё кого-то из французских постимпрессионистов к изображению белой ночи и северных русских рек. Получилось «ни то, ни сё»... А, может быть, «и то, и сё», то есть приемлемо и понятно как для отечественного зрителя, так и для заграницы.

А вот «красные бабы» Архипова — это, безусловно, достижение, а не провал. Повторюсь: это своеобразная «коллективная Джоконда». И если мировой зритель ценит картину Леонардо, то странно ли, что успехом пользуются и неоднозначные женщины Архипова?

5

В начале статьи я написал, что считаю как русскую литературу, так и русскую живопись XIX века явлениями скорее антихристианскими, вредными для России. Теперь следует объяснить эту точку зрения.

Прежде всего, мне, наверное, следует извиниться за выбор таких слов, как «польза», «вред», «разрушительность» и им подобных. Но я пишу не научную статью, а художественную, в ней пристрастность допустима, да, кстати, её не избегают и самые высоколобые учёные. Если вместо «пользы» они пишут о «позитивной перцепции», а вместо «вреда» о «деструктивной инвазивности», то это никого не обманывает.

Образцом откровенного морализирующего высказывания и, вместе с тем, мудрого всепрятия могут служить как раз работы уже цитированного А.Ф. Лосева. Он написал много резкого о «титанах Возрождения» и даже об отдельных полотнах итальянских мастеров, но не сорвался в отрицание ценности эпохи Возрождения как таковой. Например, он писал о *«прояснённом покое»* Возрождения, столь выгодно отличающем то же итальянское искусство от немецкой готики с её склонностью к истерии. (В таком мнении о готике Лосев не одинок, вот что писали о ней некоторые немецкие искусствоведы: готическая архитектура это *«каменная схоластика»* (выражение Готфрида Земпера); *«возвышенная истерия»* (Вильгельм Воррингер). А вот сам Лосев: *«Византийской спокойной созерцательности готика противопоставляет драматическую аффективность, доводящую движение до гротескной напряжённости»*⁴.)

⁴ Лосев А.Ф. Указ. соч., с. 192.

Кстати, Лосев был человеком невероятной эрудиции, так что никогда нельзя приписывать ему одному ту или иную высказанную им мысль. Зачастую он выражал коллективное мнение, например, его суждения о Ренессансе суммируют длившиеся веками дебаты внутри католической церкви.

Я тоже вполне могу использовать лосевскую антиномию «покой — истерия» для характеристики раннего и позднего Архипова. Когда Архипов писал как «классический передвижник», он был спокоен; начиная с первой «красной бабы» — взвинчен и напряжён.

Ещё я мог бы сравнить произошедшее в русской живописи на рубеже XIX и XX веков с водопадом. Приближение к точке слома может выглядеть вполне спокойным: гладь реки зеркальна и течение не ускоряется. Но с каждой секундой пропасть всё ближе! И вот плывущий видит порог и начинает отчаянно бороться; борьба продолжается и во время низвержения, и вниз; бывают и случаи спасения в водопадах. Такой борьбой мне и кажется творчество Архипова на протяжении тридцати лет XX века.

Теперь вернусь к веку XIX и к русской литературе. О ней написано так много и настолько вразной, что добавлять что-либо кажется делом бессмысленным. И всё же я выделю два подхода. Первый: русская литература Золотого века — это «богословствование в образах». (Об этом писали А. Солженицын, петербургский литературовед Г. Ионин и многие другие.) И второй подход: русская литература XIX века — это ряд ступенек к революции.

При всей их несовместимости мне кажется, что две точки зрения в чём-то дополняют друг друга... И всё-таки я должен решительно отвергнуть первую из них как неисправимо благодушную. Художественная литература как целостный проект была всё-таки конкурентом церкви и нацеливалась на вытеснение церкви с её центрального места в обществе. Да, русские классики пытались найти некое равновесие между наукой и Богом; и даже мы узнавали о настоящей вере в Бога (в атеистические времена) не где-нибудь, а в книгах Толстого и Достоевского. И всё-таки в целом — повторяю — литература и церковь были (и, по-моему, остаются) непримиримыми конкурентами.

Сам образ жизни тех, кто привержен к литературе, отличается от образа жизни приверженцев религии. Давайте не будем лукавить: читаем романы мы, в основном, лёжа, отдыхая и задрёмывая, но литургия в церкви — это, наоборот, предельное сосредоточение нравственных сил. Человек верующий нацелен на борьбу, на войну; и состояние борьбы не мешает молитве, они как бы совпадают. Человек, отказавшийся от веры и от церкви,

тоже, конечно, борется и трудится (в основном с целью наживания денег), но это борьба другого оттенка и другой *направленности* (антицерковной, антимонархической и т. д.).

В свою очередь, и церковь не беззуба и не всепрощающая; она тоже (особенно в переломные времена) осознаёт своё значение и бывает способна нанести по «научному атеизму» ответный удар. Я думаю, что этот удар ещё грядёт и что он будет неожиданно силён для атеистов. Под запрет попадут, в частности, все искусства, хотя бы по той причине, о которой говорил Лосев, описывая церковное искусство средневековья. В средние века даже слишком красивое пение запрещалось в церкви, ибо люди при нём бы не молились, а вслушивались в голоса. То же с иконами: они не должны были быть слишком мастерски написанными. Всё это теоретически обосновывал Оккам, номиналисты и другие христианские богословы⁵.

Мне кажется, и в России грядёт «новое средневековье». Ислам и иудаизм наступают на православие, а научное сообщество втайне подыгрывает им. Я уже об этом писал: современная наука враждебна только православию, а по отношению к иудаизму и (особенно) к исламу она чувствует совместимость.⁶ Грядёт на территории Евразии некое повторение того, что произошло на территории Испании в XIII–XV веках: христианское возрождение. Во имя Христа — увы! — придётся отказаться от искусства, каким мы привыкли его видеть на протяжении последних столетий. Произойдёт это, конечно, не в одночасье, а после долгой борьбы... Так и в Византии греческая античная культура (школы философов и риториков, скульптурные мастерские) исчезла далеко не сразу после того, как христианство стало официальной религией.

Также, думается, будет и в России. Попадут ли литература и живопись XIX–XX веков под полный запрет или они будут дозволены «в рамках музейного дискурса»? Это предугадать трудно. Но то, что искусство будет вынуждено уйти, уступив место церкви, для автора этих строк несомненно. Как несомненно для меня и наличие неподвластной времени ценности в произведениях русской литературы времён «до окончательного возвращения церкви» и в живописи той же поры.

Санкт-Петербург, май-июнь 2022 г.

⁵ Лосев А.Ф. Указ. соч., с. 215.

⁶ А.П. Андриюшкин «Наука и церковь одинаково обременены проблемами?» «Литературная Россия» № 22, 2019. (<https://litrossia.ru/item/nauka-i-cerkov-odinakovo-obremeneny-problemami/>)