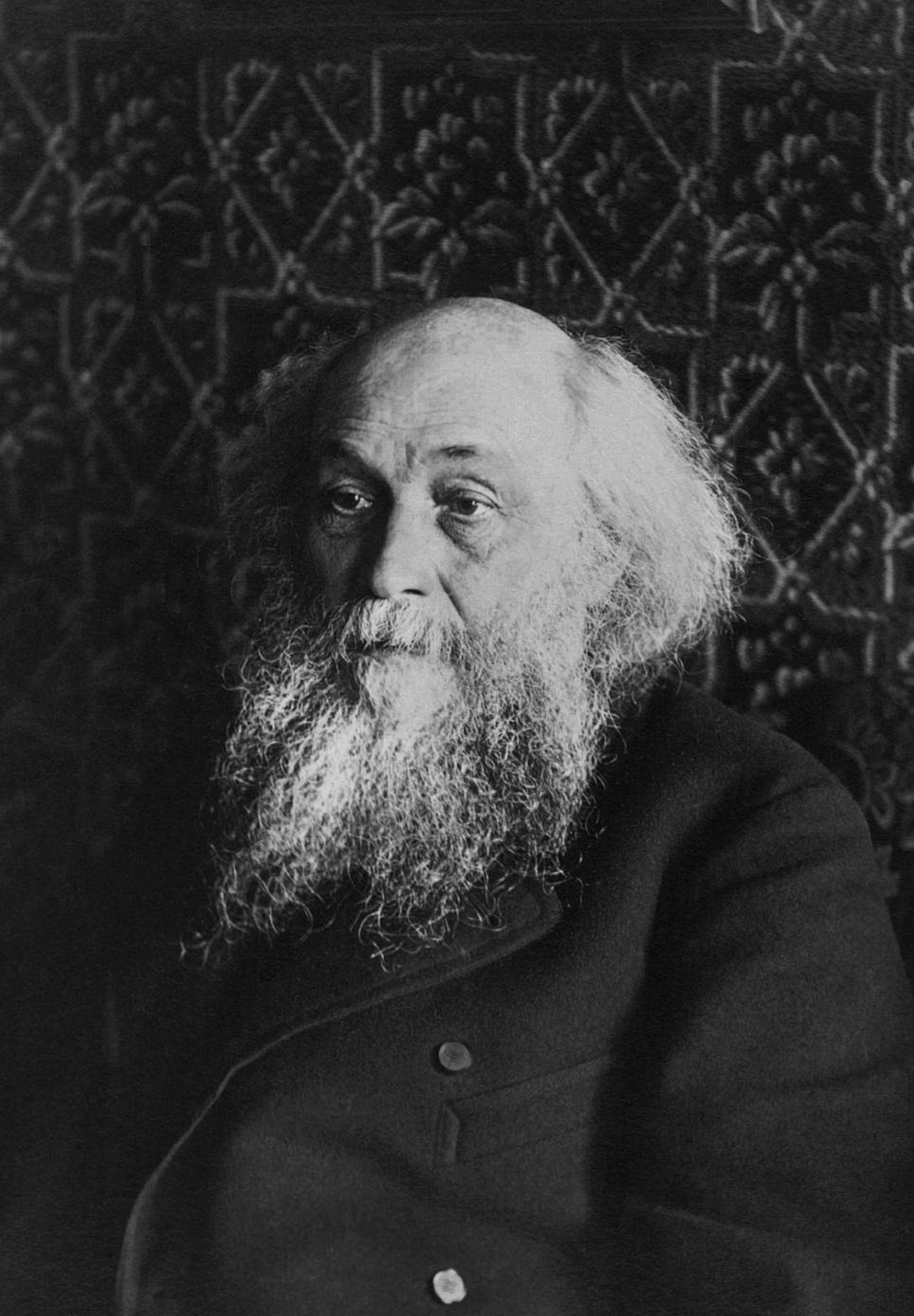


НИКОЛАЙ ГЕ. ВЕКТОР СУДЬБЫ И ТВОРЧЕСТВА



ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

НИКОЛАЙ ГЕ ВЕКТОР СУДЬБЫ И ТВОРЧЕСТВА

Материалы международной научной конференции
Архивные публикации

Москва 2014

УДК 7.072
ББК 85.103(2.5)
Н 63

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

Ответственный редактор Л.И. Иовлева

Редакционная коллегия:

Т.Л. КАРПОВА (научный редактор, составитель), С.Л. КАПЫРИНА

Рецензенты:

М.М. Алленов, доктор искусствоведения

А.Н. Самохин, кандидат искусствоведения

Николай Ге. Вектор судьбы и творчества. Материалы международной научной конференции. Архивные публикации: Сб. ст. / Науч. ред., сост. Т.Л. Карпова. – М.: Государственный институт искусствознания, 2014. – 400 с.

ISBN 978-5-98287-082-7

Сборник основан на материалах международной научной конференции «Н.Н. Ге. К 180-летию со дня рождения», состоявшейся в Государственной Третьяковской галерее 31 января 2012 и приуроченной к масштабной монографической выставке «Что есть истина? Николай Ге», экспонировавшейся 19 октября 2011 – 5 февраля 2012 года.

В конференции приняли участие исследователи творчества Н.Н. Ге и русской культуры XIX – начала XX века из отечественных и зарубежных музеев, в сфере внимания которых находились актуальные проблемы изучения творчества художника; отдельные разделы сборника посвящены исследованиям и введению в научный оборот малоизвестных работ Ге, а также архивным публикациям. Творческие «диалоги» Ге с современниками и потомками, осмысление наследия художника в искусстве и общественном сознании XX века, своего рода «вектор Ге» в искусстве XX столетия – предмет размышлений и анализа для авторов, представленных в сборнике.

Издание рассчитано на специалистов-гуманитариев и на широкий круг любителей искусства.

На обложке: Николай Ге. Тайная вечеря. 1863. Фрагмент. ГРМ

ISBN 978-5-98287-082-7

© Государственная Третьяковская галерея, 2014

© Государственный институт искусствознания, 2014

© Коллектив авторов, тексты, 2014

© И. Трофимов, оформление, 2014

СОДЕРЖАНИЕ

I Н.Н. Ге. НОВЫЕ АСПЕКТЫ БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВА	8
М.-М. Дати Италия в творчестве Николая Николаевича Ге: диалог с интеллектуальной и художественной средой Тосканы 1860–1870-х	10
И.А. Лейтес «ТАЙНАЯ ВЕЧЕРА» Н.Н. Ге. НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ	36
А.Ю. Вершинина От макетов к портретам. Скульптурные опыты живописцев	52
Т.В. Юденкова П.М. Третьяков и Н.Н. Ге. К истории формирования монографии художника в галерее	77
Э.Р. Ахмерова Иконография Н.Н. Ге. Образ художника в автопортретах и портретах современников	103
II ИССЛЕДОВАНИЯ. ОТКРЫТИЯ	116
Н.К. Маркова Проблемы датировки поздних рисунков Н.Н. Ге	118
Т.Л. Карпова, Л.И. Гладкова, И.В. Рустамова, Е.В. Ситливая «РАСПЯТИЕ» Николая Ге из Новочеркасска	142
Л.И. Гладкова, Т.Л. Карпова, И.В. Рустамова Легенда и факты. Исследование картины Н.Н. Ге «Что есть истина?» Христос и Пилат»	153
И.В. Рустамова, Л.А. Бровко «РАСКАЯНИЕ ИУДЫ» из Симферополя. Аргументы в пользу авторства Н.Н. Ге	163

III «ХУТОР ГЕ»	174
С.Л. Капырина ХУТОР ИВАНОВСКИЙ И ЕГО ОБИТАТЕЛИ	176
В.Н. Величко Н.Н. Ге и ЕГО УЧЕНИКИ	196
И.И. Выдрин В гостях у Н.Н. Ге	212
IV ГЕ В XX ВЕКЕ	220
И.М. Гофман НИКОЛАЙ ГЕ В ОЦЕНКЕ ЖУРНАЛА «ЗОЛОТОЕ РУНО»	222
В.С. Турчин ГЕ + ВРУБЕЛЬ + КАНДИНСКИЙ = . . .	236
Л.Л. Правоверова ОТ ЧЕЛОВЕКОБОГА К БОГОЧЕЛОВЕЧЕСТВУ. Н.Н. Ге и П.Н. Филонов	242
С.В. Попов ВОЗДЕЙСТВИЕ ИСКУССТВА НИКОЛАЯ ГЕ: СКВОЗЬ XX ВЕК	262
Л.Я. Петрунина ВЫСТАВКА «ЧТО ЕСТЬ ИСТИНА?» НИКОЛАЙ ГЕ» В ВОСПРИЯТИИ ПУБЛИКИ	274

V	АРХИВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ	286
	Из истории несостоявшегося заказа росписей в храме Христа Спасителя <i>Публикация С.А. Подстаницкого</i>	288
	Н.Е. Агеева Архив семьи Ге из рукописного фонда Киевского национального музея русского искусства	296
	И.Б. Труш Письма Н.Н. Ге в архиве Днепропетровского художественного музея	323
	Д.А. Хилков и Н.Н. Ге. Из дневника И.М. Трегубова <i>Публикация О.Н. Недогарко</i>	329
	Л.М. Ковальский Из воспоминаний о Николае Николаевиче Ге <i>Публикация Л.А. Амелиной</i>	338
	Беседы и встречи с Н.Н. Ге. Страницы дневника Н.И. Мурашко <i>Публикация Л.В. Толстовой</i>	352
	На хуторе Плиски и в Киеве. Из дневников С.П. Яремича. 1891–1896 годы <i>Публикация С.Л. Капыриной</i>	375
	ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ	396
	СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ СТАТЕЙ И ПУБЛИКАЦИЙ	397



Н.Н. Ге. НОВЫЕ АСПЕКТЫ БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВА

М.-М. Дати

Италия в творчестве Николая Николаевича Ге:
диалог с интеллектуальной и художественной
средой Тосканы 1860–1870-х

*Моему отцу и любви всей моей жизни
Винченцо Ди Нуццо*

Живое содержание требует и дает живую форму, такое произведение будет художественное. Так понимал великий художник Микель Анджело, потому он и определил – искусство поднимает душу от земли к небу. Форма же одна без содержания дает произведение мертвое – труп, вещь. Художник – тот, который вносит в свое произведение искусства свою живую мысль, то есть ту, которую он жил, которая овладела его душой, и он не может ее не высказать...¹

Н.Н. Ге

В творческой судьбе Николая Николаевича Ге встречаются русская и итальянская культуры. Италия занимает совершенно особое место в его художественном образовании. Тоскана с ее великолепными городами – Флоренцией, Ливорно и Каррарой – запечатлена в пейзажах Ге

¹ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников / Сост. Н.Ю. Зограф. М.: Искусство, 1978. С. 210.

итальянского периода. Он отразил величественную красоту Флоренции – родины самых ярких представителей эпохи Возрождения – и очарование ливорнского побережья, уникальность мраморных разрезов Каррары, и романтический шарм залива Поэтов, недалеко от Ла Специи.

Мои многолетние исследования показали, что Н.Н. Ге не был широко известен в Италии ни при жизни, ни после смерти. Итальянские слависты знают его прежде всего как одного из основателей Товарищества передвижных художественных выставок¹. Только в моей монографии, изданной в Италии в 2003 году и посвященной трехсотлетию со дня основания Санкт-Петербурга, говорится о пребывании Николая Николаевича в Карраре и о некоторых произведениях, созданных в мраморной столице.

Я открыла для себя творчество Н. Ге благодаря украинскому художнику Л. Межбергу (1933–2007), который в свое время выбрал мой родной город Каррару местом постоянного проживания. Он погрузил меня в волшебный калейдоскоп русского искусства и познакомил с творчеством Н. Ге, ярым поклонником таланта которого являлся.

К сожалению, в итальянских архивах мне не удалось пока обнаружить какие-либо документы, подтверждающие присутствие Н. Ге в Италии и его связь с живописной школой маккьяйоли, ставшей заметным художественным явлением как раз в период жизни художника во Флоренции². Но визуальный сравнительный анализ работ художников маккьяйоли и произведений Ге итальянского периода убеждает в несомненном влиянии этой группы на творчество русского художника.

Чтобы получить представление о годах жизни Ге в Тоскане и его связях с местной школой живописи, необходимо охарактеризовать некоторых представителей флорентийской и русской культурной элиты, которые имели опыт общения как с Ге, так и с художниками маккьяйоли.

Тоскана всегда производила неизгладимое впечатление на русских писателей, художников, скульпторов. Первое письменное упоминание о присутствии русских в Италии уходит далеко в прошлое. Речь идет

¹ *Risalti R. Russi in Italia tra Settecento e Novecento // Centro Interuniversitario di ricerche sul viaggio in Italia. Moncalieri (TO). 2010. P. 7.*

² Маккьяйоли (macchiaioli от macchia – пятно) – группа итальянских живописцев, оформившаяся во Флоренции в 1860 году и названная так за свободную живописную манеру ее мастеров. Представители группы (живописцы Т. Синьорини, Дж. Фаттори, С. Лега, Дж. Аббати, Дж. де Наттис, В. Д'Анкана, теоретик группы скульптор А. Чечони и другие), почти все бывшие участники национально-освободительного движения Дж. Мадзини и Дж. Гарибальди, противопоставили застывшей помпезности академизма и отвлеченной литературности позднего романтизма непосредственную связь своего искусства с современностью, демократизм сюжетов. Они часто работали на пленэре. Для произведений маккьяйоли характерны жизненная конкретность мотивов, лаконизм и как бы случайность композиции, свободное иногда контрастное сочетание сочных цветовых пятен и темных зон. Они тяготели к чистому цвету, открытой живописной фактуре, работе непосредственно с натуры; стремились уловить трепет живой жизни и передать его в ритме стремительных мазков. Порвав с академической системой, маккьяйоли встали на путь протоимпрессионистических поисков.



о событиях Флорентийского Собора (1437–1439), который должен был способствовать соединению Католической и Православной Церкви. Мы можем узнать об этом из доклада А. Суздальского, принимавшего в нем участие. А уже с XVIII века наблюдается присутствие русских в Тоскане, особенно во Флоренции.

Прежде чем углубиться в тему моего сообщения, нужно сделать небольшой экскурс в историю взаимосвязей художника с итальянской культурой. В первые годы своего пребывания в Италии в качестве пенсионера Императорской Академии художеств Ге пишет серию эскизов на сюжеты из итальянской истории: «Смерть Виргинии» (1857–1858) и «Смерть Имелды Ламбертаци» (1860) – в которых прослеживается влияние кумира студенческой юности – К. Брюллова. Первая работа основывается на трагедии «Виргиния» (1777–1783) итальянского драматурга В. Альфьери (1749–1803), в 1782 году посетившего столицу Российской империи. Имя Альфьери в начале XIX века можно было часто встретить на страницах российских печатных изданий. Даже сам А.С. Пушкин взялся за перевод любовной трагедии Альфьери «Филипп», постановка которой прошла в 1844 в Александринском театре, не увенчавшись, правда, большим успехом. В период с 1860 по 1871 будут переведены более значимые трагедии Альфьери, среди которых и «Виргиния». Они заслужили в России репутацию произведений, пригодных для чтения, но не для постановки на сцене.

Ф.К. Фабр. Портрет
итальянского
драматурга
В. Альфьери. 1793



И. Крихубер. Портрет
Г. Доницетти. 1842

Ге напишет серию эскизов и этюдов на сюжет «Виргинии» в Италии, но еще в Петербурге он обдумывал этот сюжет, что говорит о более раннем знакомстве Ге с творчеством итальянского драматурга¹.

При работе над эскизами на второй сюжет Ге вдохновлялся оперой Г. Доницетти (1797–1848) «Смерть Имельды ди Ламбертацци», впервые представленной широкой публике в Театре Сан-Карло в Неаполе в 1830 году, с которой Ге вероятнее всего познакомился уже по приезду в Италию.

Помимо произведений на исторические сюжеты («Смерть Виргинии», «Любовь весталки», «Смерть Имельды...») Италия воскресает в многочисленных пейзажах Ге. Природа Италии предстает в творчестве Ге в самых разных образах и состояниях: завораживающего заката, кристально-бирюзового моря, недоступных гигантских гор...

Связь с Италией сохранилась в душе Ге и после возвращения в Россию. В одном из писем невестке Кате Ге пишет: «Я забыл сказать Петруше, что “Il Principe” уже переведен и очень жаль, что он напрасно проработает. А вот бы он перевел, и это было бы интересно и ново, Villari “Савонарола”, это вещь превосходная и чрезвычайно интересна по теперешнему времени. Этот же автор написал и Макиавелли, я знаю только отчет об

¹ См. об этом: Верещагина А.В. Николай Николаевич Ге. Л., 1988. С.20.



этом труде. Судя по первому, т.е. Савонароле, должно быть превосходно – в нем Villari вносит новый взгляд на самого Макиавелли, доказав противополо[жное] мнение, составлен[ное] о бездушности этого великого человека»¹.

Эти сведения заставляют нас задуматься над тем, что Н.Н. Ге был знаком с П. Виллари (1827–1917), одним из наиболее значимых итальянских историков и политических деятелей конца XIX – начала XX века, сенатором, министром просвещения. Виллари принимал активное участие в народных движениях 1848 года. По этой причине ему пришлось оставить родной Неаполь и обрести убежище во Флоренции. Он преподавал историю в Пизанском Университете, а позже читал курс Новой истории в Институте высших наук во Флоренции, основанном им же. В его обширном списке публикаций числятся произведения, посвященные Дж. Савонароле в двух томах и Н. Макиавелли, на которые и ссылается Н.Н. Ге в письме невестке. Судя по тексту письма, Петр Николаевич, младший сын художника, предложил себя в качестве переводчика «Макиавелли» Виллари на русский, а Ге информировал его о том, что перевод уже был сделан (он имел в виду перевод Н. Курочкина и Ф. Затлера 1869 года).

П. Виллари во время переезда Ге в тосканскую столицу из Рима уже пребывал в изгнании во Флоренции. Мне бы хотелось обратить внимание на рисунок пером «Савонарола читает Библию» (1867, ГТГ), исполненный Ге во Флоренции. Сюжетная основа рисунка позволяет предположить, что Ге вдохновлялся не только известными портретами Савонаролы, но и чтением Виллари.

В Петербурге, учась в Академии художеств, Ге попал под чарующий гипноз как изобразительного искусства, так и литературы и музыки Италии.

Н.Н. Ге. Савонарола читает Библию. 1867
Бумага, тушь, перо,
графитный карандаш
21,1 × 25,4*
ГТГ. Инв. 7014

¹ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 123.

* Все размеры указаны в сантиметрах.

В письме жене от 28 марта 1856 года он сообщает: «Я позаботился, чтобы Вы будущий сезон слушали итальянскую оперу и один абонемент с комфортом взял; половину, может, будем слушать вместе с одним моим приятелем Меркуловым, кажется я Вам об нем говорил, – это брат того, что я писал портрет. Носятся слухи, что будет приглашен Марио, это бы очень хорошо»¹.

Марио – псевдоним Дж. М. де Кандиа (1810–1883) – самого выдающегося итальянского тенора XIX века. В 1849–1853 годах Марио с женой, сопрано Д. Гризи (1811–1869), выступал на сцене Итальянской оперы в Петербурге в постановке «Нормы» В. Беллини (1801–1835). Пленительность тембра, задушевность и очарование звучания покоряли аудиторию. Итальянский тенор был знаком с такими легендарными героями эпохи Рисорджименто, как Дж. Мадзини, Дж. Гарибальди и Д. Манин². Николай Николаевич настолько восторгался исполнением Гризи партии Нормы в одноименной опере Беллини, что в 1852 году написал картину «Норма, влекомая на казнь», которая не дошла до наших дней.

В письме Л.Н. Толстому от 26 октября 1893 Н.Н. Ге делится своими впечатлениями: «Прочел я Д’Аннунцио “Невинную жертву” – очень плохо, напрасно он так назвал, [надо] было назвать преступление или убийство. Тогда бы не возился с мыслями этого господина, который и глуп, и гадок. Это все я говорю Тане, так как она читала...»³. Старшая дочь Толстого Т.Л. Сухотина-Толстая вспоминала: «Ге любил искусство во всех его отраслях и проявлениях. Он любил литературу, много читал и часто в письмах к нам делился впечатлением о прочитанном. Одно время мы с ним увлекались Д’Аннунцио, но это было временное увлечение»⁴. Речь идет о романе Д’Аннунцио «Невинный», который был переведен на русский язык в 1893 году по совету Толстого. Именно в конце XIX века в России узнали итальянского поэта, писателя и драматурга Габриэле Д’Аннунцио. Это знакомство началось с романа «Невинный» (*L’innocente*), а вскоре итальянский писатель стал в России чрезвычайно популярен. Издавалось огромное количество рецензий, статей, произведений Д’Аннунцио, было опубликовано полное собрание сочинений писателя. В театрах шли многочисленные постановки его пьес.

Глубокая связь с Италией будет соединять Ге еще больше с того момента, как на итальянской земле на свет появятся двое его сыновей: 30 сентября 1857 года в Риме родился сын Николай, а 21 августа 1859 года в городке Фраскати (вблизи Рима) – сын Петр.

Художник приехал во Флоренцию во время весьма своеобразного периода как для итальянской истории в целом, так и для истории города. Всего за год до его прибытия произошло народное восстание 1859 года, которое

¹ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 35.

² Даниели Манин жил на вилле Сальвиати во Флоренции с 1848 по 1868, во флорентийский период творчества Ге.

³ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 184.

⁴ Там же. С. 257.



привело к мирному отсоединению Флоренции от Лорена, и в результате местная монархия в Тоскане пала. По итогам плебисцита великое герцогство присоединилось к Сардинскому королевству, а в 1861 году было провозглашено объединение Италии, после которого Тоскана стала частью уже Итальянского Королевства. С 1865 года Флоренция признана столицей Италии, в этом почетном качестве она оставалась до 1870 года, когда Рим был освобожден и занял ее место. Таким образом, за отрезок времени в десять лет, с 1860 по 1870 год, тосканская столица играла не только роль артистического и культурного центра Италии, но и стала столицей новорожденного итальянского государства. Для осуществления полной аннексии Италии не хватало еще нескольких регионов – Венето и Фриули, которые после третьей войны за независимость Италии в 1866 году будут присоединены. Политическая обстановка в первой половине 1860-х была очень накаленной. Бесспорное лидерство демонстрировали Мадзини

Марио
(Дж. М. де Кандиа)
Фотография

Г. Д'Аннунцио
Фотография

и Гарибальди. Им обоим была близка Россия, в частности идеи А. Герцена и М. Бакунина, которые бывали в Тоскане, прежде всего во Флоренции и Ливорно; в то же время там жил и Н.Н. Ге.

Тосканский период Н.Н. Ге совпадает с одной из самых важных «революций» в итальянском искусстве второй половины XIX века. После объединения Италии Флоренция установила свой патронаж в этой сфере. Здесь в начале 1860-х годов возникла группа художников-прогрессистов маккьяйоли, которая внедрила принципы реализма в искусство, обновила язык живописи. Маккьяйоли обращали внимание на будничные аспекты жизни, стараясь звучать в унисон с социальными ритмами новорожденной Италии. Учитывая значимость событий, которыми была пропитана культурная и артистическая жизнь Флоренции, вне всяких сомнений Н. Ге не мог остаться от них в стороне.

Говоря о флорентийском периоде творчества Ге, нужно учитывать, что его пребывание во Флоренции зачастую прерывалось поездками и постоянными визитами в Россию, как правило, в летний период: в 1861 году художник ездил в Рим, где впервые встретился с Л.Н. Толстым, затем посетил Малороссию; лето 1862 года он провел в Ливорно, где написал несколько пейзажных этюдов и начал работу над картиной «Тайная Вечеря», которую завершил в 1863, а уже затем уехал в Петербург и вернулся во Флоренцию в феврале 1864. В этот раз художник остался в городе вплоть до 1870 года, за исключением коротких визитов на Всемирную выставку в Париже в 1867, Международную художественную выставку в Мюнхене в 1869, летних выездов в Сан-Теренцо и в Каррару. Вероятнее всего, Ге не имел достаточно времени, чтобы перманентно посещать тосканских художников, общаться с ними или принимать участие в выставках.

Проведем небольшой экскурс в историю художественной жизни. В тосканской столице работала Академия изящных искусств, средоточие так называемого «официального» искусства. Преподаватели Академии возражали с самого начала против «культурной революции» под эгидой маккьяйоли. Академия, основанная в XIV веке, на протяжении многих веков являлась *alma mater* величайших мастеров итальянского искусства. Ее история связана с такими громкими именами, как Микеланджело, Дж. Вазари, Г. Галилей. Но в конце 1850-х – начале 1860-х атмосферу Академии характеризовали предельный консерватизм и закостенелый академизм.

Тем не менее событием, в очередной раз подтвердившим главенствующую роль Флоренции в области искусства, была Всеобщая национальная





выставка, которая открыла свои двери для посетителей первого сентября 1861 года. Главной задачей выставки было проведение анализа культурно-экономической ситуации в различных регионах Италии после ее объединения. В павильонах, посвященных итальянской живописи, были выставлены работы О. Боррани (1833–1905), Дж. Аббати (1836–1868), В. Кабьянка (1827–1893), С. Лега (1826–1895), Т. Синьорини (1835–1901), Э. Доннини (1809–1886) и множества других авторов. Широкой публике была показана картина Э. Доннини «Крепость Леричи. Бухта в Ла Специи», которая явно напоминала пейзажи Сан-Теренцо, написанные Ге. Вполне вероятно, что Ге имел возможность познакомиться с Доннини и его творчеством.

Вернемся на пятнадцать лет назад во Флоренцию середины 1840-х годов. В 1843 году здесь было основано Общество, целью которого являлось содействие развитию Изыщных искусств. В нем состояло 400 знатных флорентийцев и высокопоставленных деятелей культуры Флоренции. Специальный декрет о создании Общества был утвержден великим герцогом Тосканы Леопольдом II. По прошествии десяти лет, в 1855 году, другая группа художников создала менее официальное, но близкое по сути общество – «Братство Ремесленников». Одним из его основателей был Б. Дольфи (1818–1869), пекарь и патриот, с которым был знаком Н.Н. Ге. В 1864–1865 годы два Общества решили объединить свои усилия в единую Организацию поощрения изящных искусств, в которую вступили

Академия изящных искусств, Флоренция
Фото автора

314 новых членов, в том числе Лега, В. Кабьянка и Т. Синьорини, жившие во Флоренции.

Начиная с 1848 года курительные комнаты кафе «Микеланджело» стали местом встреч тосканских художников. Группа интеллектуалов и художников частенько собиралась на Виа Ларга, где располагалось популярное кафе, для обсуждения текущих дел. Я перечислю некоторых постоянных посетителей кафе «Микеланджело», которые могли быть напрямую либо заочно знакомы с Ге: Д. Мартелли (1836–1896), Б. Дольфи, П. Виллари¹, А. де Губернатис (1840–1913).

Кафе «Микеланджело» прекратило существование в 1866 году, когда проявились разногласия между Синьорини и Мартелли из-за отсутствия денежных средств. После этого Диего Мартелли решил основать «Журнал искусства рисования и живописи» под редакцией Синьорини. Этот журнал стал главным проводником идей маккьяйоли².

В «Журнале искусства рисования и живописи» отсутствует какое-либо упоминание о Н.Н. Ге, но существуют публикации о России: 6 апреля 1867 года Д. Мартелли помещает заметку, посвященную покупке Великой герцогиней Марией³ за 2000 франков картины, которая принадлежала одному богатому семейству Флоренции. Впоследствии Мартелли писал о том, что шедевр этот напоминает манеру Рафаэля и что герцогиня обладает хорошим чутьем и вкусом. В другой статье художник Ч. Мазини упоминает К. Брюллова и его «Последний день Помпеи»: «Художник Карло Брюллов выставил в Милане свою работу “Последний день Помпеи” с ошеломляющим успехом, после он остался работать на некоторое время в Милане и выставил другую достойную внимания работу “Смерть Инессы де-Кастро”. Его присутствие в Милане не вызвало признания со стороны местных художников из-за ревностного отношения к Брюллову. В знак протеста они через продажных журналистов города пустили кривотолки о его последнем произведении. Среди этих жалких художников был один, который рассказал мне об этом, устыдившись несправедливости. Повстречав однажды друга своего Томмазо Гросси, он попросил его прекратить скандальные интриги по отношению к Брюллову» (Болонья, 10 апреля 1867 года)⁴.

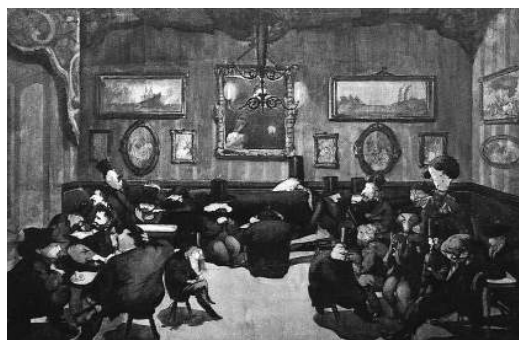
Последнее упоминание России в этом издании относилось к художнику Ф.А. Бронникову (1827–1902), товарищу Ге, который принял участие в Выставке Римского общества изящных искусств в мае 1867 года: «Господин

¹ Интересно, что Виллари был родственником неаполитанского художника Доменико Морелли (1826–1901), который привлек внимание публики и критики своей картиной «Иконоборцы» (1855).

² После смерти отца Диего Мартелли унаследовал большие владения в провинции Пизы и Ливорно. 4 августа 1861 года Синьорини, Аббати и Мартелли приехали в Кастильончелло, вблизи Ливорно, которое и стало впоследствии местом их летнего времяпрепровождения и где они могли наслаждаться прилегающим к имению огромным парком.

³ Gazzettino delle Arti del Disegno. Firenze. 1 aprile 1867. Anno I. Num 12. P. 78.

⁴ Gazzettino delle Arti del Disegno. Firenze. 13 aprile 1867. Anno I. Num 13. P. 89.



Бронников из России родом экспонировал две работы исторической тематики: умирающий гладиатор и любимица императора Коммодо... Во Франции преуспевает в этом жанре с большим количеством ярких и драматических персонажей последователь Давида, Жером... Господину Бронникову мы не можем отказать в способностях и знаниях рисунка, но его навыки не достаточны, и если позволите дать совет, ему необходимо было бы изучить полноту воздействия красок, а если мы захотим охарактеризовать его творчество карикатурно, можно сказать, что сделаны картины его из мозаики твердых пород камней Флорентийской Фабрики»¹.

О. Боррани
Фотография

А. Чечони. Кафе
Микеланджело. 1861
Частное собрание,
Милан

В десятилетний период с 1860 по 1870 год возникло понятие «русской Флоренции». Многие труды итальянских исследователей посвящены этой теме, но имя Н.Н. Ге в них почти не встречается².

Для того чтобы дать подробное описание русской колонии во Флоренции в 1860–1870 годы, мне понадобилось разделить ее членов на 4 основные группы:

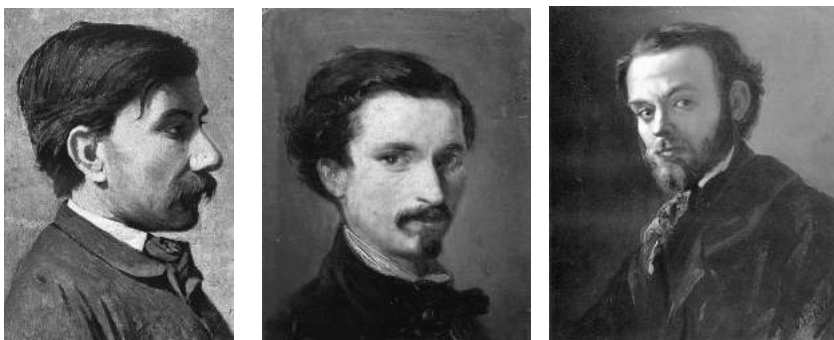
1) Знаменитые писатели: Л. Толстой и Ф. Достоевский, который бывал во Флоренции в 1862 и в 1868 годах, где работал над романом «Идиот»; А.Н. Веселовский (1838–1906) – эрудированный знаток теории словесности, стоявший у истоков теории семиотики, приятель Ге, проводивший с ним летние каникулы в Сан-Теренцо;

2) пенсионеры Императорской Академии художеств: живописцы Н.Н. Ге и Г.Г. Мясоедов (1835–1911); скульпторы П.П. Забело (1830–1917) и Н.В. Штром (1828–1883), постоянный посетитель дома Ге во Флоренции, живший там с 1859 года поблизости от дома художника; архитектор Л.В. Даль (1834–1878), приехавший во Флоренцию в 1860 году. Это далеко не полный список имен.

3) политэмигранты, преследуемые царским самодержавием. Среди них – Л. Меншиков, известный как русский гарибальдиец, присутствие которого во Флоренции привлекло и других русских сторонников демократии – Н.П. Огарева (1813–1877), Н.В. Станкевича (1813–1840),

¹ Gazzettino delle Arti del Disegno. Firenze. 20 aprile 1867. Anno I. Num 14. .P. 97.

² Gazzettino delle Arti del Disegno. Firenze. 18 maggio 1867. Anno I. Num 18. P. 126.



Дж. Аббати
Автопортрет
Около 1860
Галерея современного
искусства Риччи Одди,
Пьяченца

С. Лега. Автопортрет
1861
Галерея Уффици,
Флоренция

Дж. Больдини
Портрет В. Кабьянка
Музей Фаттори,
Ливорно

А.А. Григорьева (1822–1864), Н.А. Некрасова (1821–1878), а также легендарного Александра Герцена, который бывал во Флоренции в конце 1847 – начале 1848; в 1863 он переехал в Ливорно, а в 1867 вернулся во Флоренцию; последний раз он был в городе в 1869 году. В 1867 году Ге написал знаменитый овальный портрет Герцена (хранится в ГТГ). Сын Герцена Александр после получения диплома по хирургии занимался координированием русского демократического движения во Флоренции. На протяжении года (1864–1865) во Флоренции жил М.А. Бакунин.

4) последними в этом списке, но никак не менее значимыми, являются члены семьи Демидовых. Богатейшая аристократическая петербургская семья, которая познакомила Флоренцию с французским искусством, выступала в роли мецената скульптора Л. Бартолини (1777–1850), преподавателя Академии художеств Каррары, а затем Флорентийской Академии художеств. Представители второй и третьей группы не вызывали интереса в кругу семейства Демидовых, по этой причине они и не общались.

В 1862 Флоренцию с почетным визитом посетила великая княжна Мария Николаевна. Она должна была наблюдать за происходящим во Флоренции в частности и в Италии в целом, чтобы как можно достовернее представить царю ситуацию в стране, минуя дипломатические каналы. Разместилась Мария Николаевна на вилле Куарто, принадлежавшей в то время Ж. Бонапарту. Практически ежедневно в сопровождении своего советника, художника и коллекционера К. Лифарда княгиня посещала музеи, частные коллекции и антикварные лавки, тщательно выбирая и приобретая картины, статуи и мебель для обустройства своего флорентийского дома.

Присутствие Марии Николаевны и дипломатических представителей России во Флоренции напрямую связано с революционной деятельностью русских. Из рапорта, составленного полицией 11 ноября 1863 года, становится ясно, что Л. Меншиков находился под наблюдением полиции. Он постоянно перемещался из Флоренции в Сиену и из Масса-Мариттима в Ливорно. Перед тем как его выслали навсегда из Италии, на Капрере ему удалось встретиться с Гарибальди. Меншиков разделял многие взгляды Гарибальди и Мадзини, но не сочувствовал их экстремистской идеологии.



Из всего сказанного можно понять, насколько присутствие русских во Флоренции было многогранным. Именно в эту сложную среду попал Н.Н. Ге. Важно отметить, что художник в 1862 году жил некоторое время в Ливорно, когда там находились и Меншиков, и М. Бакунин¹, и Герцен. Портовый город Ливорно с его развитыми коммерческими связями неслучайно стал местом встречи этих русских. Их присутствие в Ливорно могло быть связано с необходимостью налаживания нелегальной торговли лондонскими печатными изданиями через Италию. Можно предположить, что в Ливорно Ге гостил у Меншикова. К сожалению, о пребывании Ге в Ливорно не сохранилось след-

дов в итальянских архивах, единственными свидетелями могут быть пейзажи художника, созданные в Ливорно.

В квартире Ге во Флоренции (Площадь Независимости, д. 5, 5 этаж)², в голубой гостиной, названной так из-за цвета стен, собирались русские интеллектуалы, которые были близки Бакунину и Герцену, среди них и Меншиков, и П. Забело, и Веселовский, и француз И. Доманже, который принимал участие во Французской революции 1848 года. Бывали там князь П.В. Долгоруков, порочащий самодержавие и аристократию, Долфи, Де Губернатис и многие другие интеллектуалы и бывавшие проездом во Флоренции русские художники. Члены группы маккьяйоли – Синьорини, Аббати, Мартелли и Фаттори – в своей переписке о голубой гостиной не упоминают.

К. Робертсон
Великая княжна
Мария Николаевна.
1840-е

¹ *Risaliti R. Russi in Italia tra Settecento e Novecento // Centro Interuniversitario di ricerche sul viaggio in Italia. Moncalieri (TO), 2010; Idem. La presenza russa a Firenze dall'Unità alla fine degli anni Ottanta // Drukskoj I. Italia dal 1860 al 1940. Felicità Audisio. Le lettere. 2009. Firenze; Varvarcev M. Lev Meshchnikov e l'Italia // Meshchnikov L. Memorie di un garibaldino russo: Centro Universitario di Ricerche sul «Viaggio in Italia». Moncalieri (TO), 2011.*

О Н.Н. Ге упоминает английский историк Эдвард Карр (1892–1982) в своем произведении под названием «Бакунин»: «Во Флоренции Бакунин, преисполненный радости, остался на целый год, отправившись на непривычный для него отдых с небольшой долей апатии. Его образ жизни и характер предстает в интерпретации туристов и проживающих в тот момент русских во Флоренции. Ге, знаменитому художнику, известному своей одышкой и неимоверным аппетитом, Бакунин показался большим кораблем без мачты и без штурвала, который плывет без руля и без парусов, не зная зачем, не зная куда» (см.: *Carr E.H. Bakunin. Milan, 1937. P. 291*). С родным братом Михаила Бакунина, А.А. Бакуниным (1821–1908), Ге встречался в Риме, где написал его портрет (1860, ГТГ), и во Флоренции. В 1871 году в Премухине, имени Бакуниных, Ге написал и портрет среднего брата – Н.А. Бакунина (1818–1901).

² В этом доме сейчас располагается отель.



Т. Синьорини
Фотография

В салоне Ге говорили не только об искусстве, но и о политике. В частности, в то время самой популярной темой было Польское восстание, которое в Италии вызвало всплеск общественных движений в поддержку Польши. В этом движении участвовали и Дольфи с Меншиковым. В марте 1863 года прямо на площади Независимости была организована демонстрация в защиту Польши, на которой выступал Меншиков.

Дольфи и де Губернатис были ключевыми фигурами интеллектуальной жизни Тосканы в 1860-е годы, и именно они окунали Ге в атмосферу тосканской художественной среды. Дольфи и де Губернатис не только являлись завсегдатаями дома Ге, но и были вхожи в круг маккьяйоли.

1 февраля 1861 года Дольфи принял участие в демонстрации, которая началась на площади Независимости, продолжилась на площади Эрцгерцога и площади Лоджии, где демонстранты держали плакаты с лозунгами: «Да здравствует Рим, столица Италии!», «Да здравствует Гарибальди!», «Да здравствует Витторио Эмануэле!».

Флорентийский приятель Ге, скульптор Н.В. Штром, хорошо знал Дж. Дольфи. Штром дал Дольфи емкую и точную характеристику: «Человек простой, суровой честности, чистый и с правильными нравственными принципами, с сильным, твердым и благородным характером, от природы наделенный светлым умом. Хватало его одного слова для того, чтобы перемещать массы людей, во всех народных восстаниях, как и в том, которое последним пришлось по земле нашей, волной негодований, против бывшего Герцога Леопольда II, он выступал в роли главаря и предводителя»¹.

Важной фигурой в окружении Ге в Италии был граф А. де Губернатис – интеллектуал, знаток литературы, эрудит, эксперт по санскриту, крупный итальянист. О посещениях де Губернатисом квартиры Ге во Флоренции упоминает Г.Г. Мясоедов в своих воспоминаниях². В 1862 году де Губернатис переехал во Флоренцию из Турина, где преподавал в школе в старших классах. В 1865 году он на несколько месяцев вошел в Общество, основанное Бакуниным в период его пребывания во Флоренции. В автобиографической книге де Губернатиса, изданной в Риме в 1900 году под названием «Фибра. Страницы воспоминаний», в главе, посвященной М. Бакунину, он называет имя Н.Н. Ге³.

Вечером 31 января 1865 года в доме поляка Пульского, который жил на площади Независимости, как и сам Ге, произошла первая встреча

¹ Бердников Г.В. Из дневника Ф.П. Толстого // Объединение Италии в оценке русских современников: к 100-летию объединения Италии: сб. док. и мат. М., 1961. С. 245–251. Н.В. Штром во время демонстрации во Флоренции указал Ф.П. Толстому (1783–1873), заместителю президента Академии художеств, на Дольфи.

² Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 245.

³ *Gubernatis A. Pagine di Ricordi. Roma. 1900. P. 236.*

де Губернатиса и Бакунина. Де Губернатис, переживавший в тот момент переломный период, увлекся личностью Бакунина до такой степени, что даже решил покинуть кафедру санскрита во Флоренции, чтобы присоединиться к Обществу Бакунина. Бакунин видел в де Губернатисе возможного нового народного лидера Флоренции, способного воплотить в жизнь его планы и стратегии. Но вскоре де Губернатис понял, что методы русского революционера не соответствуют его идеалам, и он принял решение дистанцироваться от него. В свою очередь Бакунин осознал, что во Флоренции ему не обрести базу для реализации своего проекта, и решил переехать в Неаполь.

В главе воспоминаний Губернатиса, посвященной Бакунину, описан гарибальдиец А. Сани, которого Ге во Флоренции изобразил на портретном этюде к киевскому варианту картины «В Гефсиманском саду» (1868, КНМРИ). Во вступительной статье к изданию писем Н.Н. Ге, обращаясь к картине «В Гефсиманском саду», Н.Ю. Зограф пишет: «В образе Христа уже не было прежнего возвышенного лиризма. Художник сознательно искал в нем черт, сближающих его с современностью, придав ему сурово-аскетический облик борца за правду. Характерно, что один из этюдов для него был написан с художника-гарибальдийца Сани. Не случайно критика увидела в Христе черты “демагога”-шестидесятника»¹. Можно предположить, что

Памятник Б. Дольфи
во Флоренции

¹ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 9.





А. де Губернатис
Фотография

Ге познакомился с А. Сани через де Губернатиса. Вероятно, Ге посещал кафе «Микеланджело» на улице Сан Аполлония, где собирались люди искусства. Им управлял некий Стефано, который «разделял некоторые революционные идеи, любил бедняков, относился к ним снисходительно и кормил всех за одну лиру»¹. В общем, трактир Стефано для малоимущих людей был и трактиром для бедных художников и интеллектуалов, каковым являлся и сам де Губернатис после принятия им решения распрощаться с университетской карьерой и войти в Общество Бакунина.

Описание Сани самим де Губернатисом выглядит весьма занимательно: «Я был просто очарован каменотесом из Фьезоле. Он был молод, красив, полон резвости, искрился жизнью и радостью. Был он человеком отзывчивым и остроумным, общительным, с открытой душой, парень что надо, трудолюбивый человек искусства. Хватает таких ребят в Тоскане, но наблюдая за всеми ними, осознаешь – хороша-то как наша эпоха Рисорджименто. Как каменотес он был для скульпторов на вес золота, ведь именно он завершал работу над их статуями, устранял недостатки и гравировал мрамор. Его гонорар в день мог достигать и десяти лир. Доблестно справляясь с заказами, он никогда не оставался без работы, более того, он был просто не в состоянии удовлетворять запросы всех тех, кто обращался к нему. Ему приходилось отказывать даже самым прославленным людям искусства Флоренции того времени и менее известным американцам, которые в тот момент начинали изготавливать статуи руками итальянцев, чтобы потом перепродавать втридорога в Америке как экземпляры американского искусства. Сани предавался меланхолическим мечтам, как стать Великим Скульптором и избавиться поскорее от ненавистной тирании подчинения скульптору-хозяину. Великодушное стремление. Будучи безукоризненным ремесленником, он понапрасну мучил себя, чтобы стать мастером среднего класса»².

Реалистический образ Христа с чертами молодого итальянского гарибальдийца Сани не был принят в России многими: «Господин Ге писал свою картину не для русского народа... Картина писана для немногих из нас: для рационалистов, для людей, близких западному развитию»³.

На заднем плане картины «В Гефсиманском саду» просматриваются дубовые и оливковые рощи Сан-Теренцо. Ге не был в Иерусалиме, для пейзажа картины он использовал этюды «Оливковая роща в Сан-Теренцо» и «Дубовая роща в Сан-Теренцо» (оба – 1867, КНМРИ).

Далее де Губернатис сообщает, что во Флоренцию пожаловал «один молодой русский, больной туберкулезом, какой-то господин Т., богач с либеральными идеями, путешествующий со своим верным слугой, который не отходил от него ни на шаг. Бакунин, узнав об этом, пригласил его к себе на разговор. После короткой беседы очарованный им господин Т. стал постоянным гостем в Тайном Обществе Бакунина. Он относился к Бакунину

¹ *Gubernatis A. Pagine di Ricordi. P. 230–231.*

² *Gubernatis A. Op. cit. P. 232–233.*

³ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 79.



П. Виллари
Фотография

как к Брату¹. Этот молодой человек заметил, что «один из Братьев этого Общества имел любовную интрижку с женой одного из самых опасных главарей Общества»². Г-н Т., будучи немного болтливым, проговорился об этом в доме Ге: «Г-н Т. однажды вечером, в гостях у художника Г., который не входил в наше Общество, осмеял престарелого мужа»³. В этих лаконичных словах мы можем обнаружить подтверждение того, что дом Ге во Флоренции был местом встречи между русскими и итальянскими интеллектуалами, объединенными общими идеалами художественной, философской и политической направленности. Любопытно, что де Губернатис подчеркивает непричастность Ге к Тайному обществу Бакунина. Вместе с тем очевидно, что Ге, несмотря на свою занятость на стезе искусства, общался с членами этого Общества.

Среди бед, принесенных сотрудничеством с Бакуниным де Губернатису (к счастью, вскоре разрешимых), были и некоторые положительные моменты для его судьбы. Я имею в виду его женитьбу на двоюродной сестре Бакунина С. Безобразовой, которая приехала во Флоренцию вместе с матерью, чтобы провести там зиму. Они поженились в русской капелле по греко-славянскому обряду. Позже де Губернатис был восстановлен во Флорентийском университете, в котором он работал до получения кафедры Итальянской литературы в Риме в 1890 году. Однако возможность вернуться к преподаванию санскрита была предоставлена ему лишь в 1908 году. Де Губернатис и его супруга стали связующим звеном между Италией и русским литературным миром. В 60-е годы XIX века они были основными проводниками в сфере популяризации русской литературы в Италии. А. де Губернатис сыграл в этом деле огромную роль. С азартом первооткрывателя он занялся изданием и популяризацией русских писателей в Италии. Его заслугой явились первые статьи на итальянском языке о Гоголе, Толстом, Достоевском и Тургеневе. В своей издательской и просветительской деятельности он руководствовался более ранними французскими публикациями, а также советами своей супруги С. Безобразовой, петербургской интеллектуалки

¹ *Gubernatis A. Pagine di Ricordi*. P. 235.

² *Ibid.* P. 236.

³ *Ibid.* P. 236.

и аристократки. Его свояченица, Е. Безобразова (урожденная Маслова), выступавшая под псевдонимами Tatiane Svetov и Е. Васильева, была также его помощницей в деле изучения русской культуры и языка. Именно благодаря «Лизи» де Губернатису удалось установить плодотворный диалог с главным редактором престижного журнала «Вестник Европы» М. Стасюлевичем. Их общение переросло постепенно в весьма тесное сотрудничество, результатом которого стала серия публикаций, знакомящих русских читателей с итальянской культурой во всем ее многообразии.

Накопленный опыт пригодился де Губернатису для создания собственного журнала под названием «Европейское обозрение», который вышел впервые в декабре 1869 года. С самого первого номера в журнале отразился интерес главного редактора ко всему, что связано с миром русской культуры. Оглавление к нему включало статью о Тургеневе, литературную корреспонденцию из Петербурга, небольшой русский театральный анонс, рецензию на книгу о различиях между католической и православной Церковью, а также раздел о народном просвещении в России, отредактированный самим де Губернатисом (в этой статье шла речь о Варшавском университете, женском образовании в России, о выдающимся русском враче Сергее Петровиче Боткине).

О том, что С.П. Безобразова поддерживала тесные отношения с семьей Ге, видно по письму А.П. Ге, жены художника, ее подруге О.А. Мордвиновой от 30 августа 1868 года: «Перед отъездом из Флоренции мы по приглашению Софьи Павловны все были у нее в деревне и Коля написал даже очень хорошенький пейзаж – вид на горы из ее сада»¹.

Де Губернатис тесно общался со швейцарским профессором М. Шиффом, который в 1862 стал профессором физиологии в Институте практических наук и совершенствования знаний при Флорентийском университете, где он работал до 1877 года. У профессора Шиффа был молодой ассистент – сын А. Герцена. Во Флоренции жил и брат М. Шиффа, Г. Йозеф Шифф (1834–1915), химик, который работал в Музее естественной истории во Флоренции с 1863 по 1876, а с 1879 года на кафедре химии в Университете Флоренции. В 1867 году Ге напишет замечательный портрет Г. Шиффа (ГТГ).

Из всего вышесказанного мы можем сделать следующий вывод: если Б. Долфи и А. де Губернатис, будучи связанными с художниками группы маккьяйоли, были вхожи в голубую гостиную Ге, то наверняка Ге через этих ключевых персонажей смог влиться в атмосферу творческих поисков представителей художественной элиты Флоренции 1860-х годов.

Произведения Ге тосканского периода ориентированы по трем различным векторам, нашедшим воплощение в трех жанровых ипостасях: 1) пленэрные пейзажи, в которых отразилось влияние тосканской школы живописи, а также влияние французского реализма, в частности морских пейзажей Г. Курбе; 2) портреты, среди которых следует выделить портреты А.И. Герцена (1867), Г. Шиффа (1867) а также И. Доманже (1868); 3) картины и эскизы на евангельские сюжеты – «Тайная Вечеря» (1863), над которой Ге

¹ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 74.



Pizzeria
Giardino di Barbano
SPAGHETTERIA

TRAVAGGIO HOTEL CAR...

Gerry **CARICIA**

HOTEL CARICIA

1961

начал работать в 1861 году во Флоренции, «Вестники Воскресения» (1867), «В Гефсиманском саду» (варианты 1868 и 1869 гг.)¹.

Из перечисленных выше жанровых направлений в тосканском периоде творчества Ге я хочу обратить более пристальное внимание на пейзажи. Они позволяют нам вообразить облик местности той эпохи. Итальянские пейзажи Ге представляют художественную и историческую ценность не только для России, но и для Италии.

Пейзажи, написанные Ге в Тоскане, можно разделить на четыре группы: 1) побережье Ливорно; 2) Флоренция; 3) Каррара; 4) Сан-Теренцо (Ла Специя).

Работы первой группы связаны в основном с морскими видами. Немногочисленные пейзажи второй группы (виды Флоренции на закате солнца с верхней точки в парке Кашине) уносят нас во всем знакомые места города. Большинство пейзажей написано в Сан-Теренцо и Карраре.

Залив Ла Специя во времена пребывания Ге в Италии был очень популярен среди художников группы маккьяйоли. Например, Т. Синьорини, который впервые посетил эти места в 1859 году, написал здесь такие работы, как «Торговец из Ла Специи», «Торговцы водой» и «Торговцы рыбой», в которых художник отобразил повседневную жизнь простых людей. В 1860 году Синьорини вернулся в Ла Специю вместе с В. Кабьянка и К. Банти. Бывал в Леричи и художник Э. Доннини, автор картины «Крепость в Леричи. Залив в Ла Специи», которая экспонировалась на Национальной выставке во Флоренции в 1861 году. Возможно, Ге слышал рассказы об этих восхитительных местах именно от вышеназванных художников. В Сан-Теренцо и в Карраре, помимо Николая Николаевича, бывали его близкие знакомые – художник Г.Г. Мясоедов и филолог А.Н. Веселовский. Последний, в свою очередь, был очень тесно связан с Губернатисом, благодаря которому он был удостоен почетного диплома Болонского университета за исследовательскую работу в области семиотики.

Уже в начале XIX века в Лигурию из России начали прибывать многочисленные известные путешественники, привлеченные красотами ее природы. В XIX – первой четверти XX века в Лигурии побывали не только политические изгнанники (А.И. Герцен, А.М. Горький, М.А. Осоргин), но и знаменитые писатели (Н.В. Гоголь, Ф.И. Тютчев, А.П. Чехов,

¹ Портретная живопись в 1860-е годы занимает важное место в творчестве художников маккьяйоли. Портрет выступает как одна из возможных интерпретаций реальности. В портретах Дж. Фаттори (1825–1908) преобладает психологический аспект, в творчестве О. Боррани – эмоциональный, у других – реалистический, а также ретроспективный (некоторые портретные произведения несут в себе память об итальянской портретной живописи XV и XVI веков). По сравнению с творчеством тосканских художников портреты Ге, написанные во Флоренции, указывают на слабо развитый интерес к фону. Портретам Ге этого периода далеко до работ флорентийских художников, их композиционного разнообразия и стилистической сложности.



Д. Мартелли
Фотография

М.И. Цветаева, А.А. Ахматова, Н.С. Гумилев, Б.К. Зайцев) и художники (И.И. Левитан, И.Э. Грабарь, А.Н. Бенуа, М.А. Врубель). Большинство из них не жили в Леричи, а в Генуе и в других городах Лигурии.

Не следует забывать, что залив Ла Специя еще в начале XIX века стал местом паломничества знаменитостей из Англии: в 1822 здесь жили английские поэты П.Б. Шелли и лорд Байрон. С тех пор залив получил второе неофициальное название – «залив поэтов». В середине XIX века Ла Специя переживала бурное развитие иностранного туризма, особенно курортного, поскольку еще до вхождения в состав Италии этот регион славился своими пляжами. В 1853 году король Италии Витторио Эмануэле II с супругой Марией Аделаидой и детьми отдыхал в отеле «Мальтийский крест», что прославило местный курорт на всю Европу.

В 1860-е годы, когда в Ла Специи оказался Ге, залив, естественно, выглядел иначе, чем при Байроне и Шелли, так как в 1857 году здесь была построена литейная фабрика, первые верфи, а в 1867 открылся военный Арсенал. Но тем не менее развитие цивилизации не нарушило катастрофическим образом идиллическую атмосферу этого места. В письме Мясоедова, составлявшего компанию Ге и членам его семьи в летних вылазках на побережье Лигурии, П.П. Чистякову читаем: «Жизнь здесь тихая, точно на конце света. Нет никакого начальства, никакого признака полиции...» (лето 1867, г. Специя)¹. Видимо, в письме содержится намек на то, что во Флоренции русские художники и литераторы находились под надзором секретной полиции.

¹ Николай Николаевич Ге. Указ. соч. С. 74.

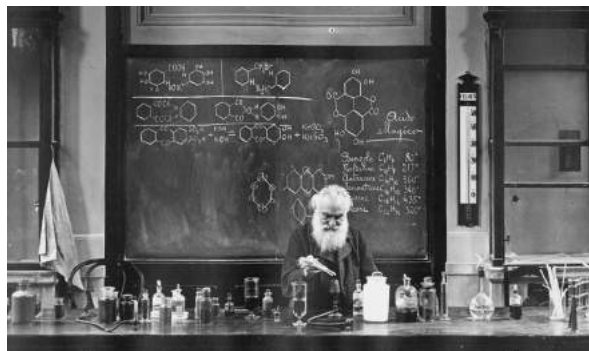


Н.Н. Ге
Гарибальдиец Сани
Этюд к картине
«В Гефсиманском
саду». 1868. КНМРИ
Холст, масло
Местонахождение
неизвестно
Воспроизведен
по изданию:
«Альбом
художественных
произведений
Николая Николаевича
Ге» (М.; СПб., 1903)
№ 44

Если с заливом Ла Специи Ге знакомится через тосканских художников и русских интеллектуалов, то Каррара не нуждалась в дополнительных рекомендациях. Она, бесспорно, являлась и до сих пор является мировой мраморной столицей, которую во все времена посещали великие мастера. Широко известно, что Микеланджело выбирал мрамор для своих статуй именно в Карраре. В центре города находилось много домов, принадлежавших торговцам мрамором из разных стран и творческим людям. В этот город, находящийся у подножья Апуанских Альп, проездом попасть невозможно, туда нужно ехать специально. В XIX веке Каррара стала одним из обязательных пунктов посещения в маршруте Гран-тур. В 1845 году в Карраре побывал Ч. Диккенс, оставивший красочное описание города.

Интересно, что во время пребывания в Карраре Ге смог посетить ряд труднодоступных мест. Об этом, в частности, свидетельствует его пейзаж «Ущелье в горах Каррары» (1867), на котором запечатлена одна из пещер в горах, известная только лишь исследователям пещер. Можно с уверенностью утверждать, что Ге изобразил пещеру Таноне, находящуюся в карьерах мрамора в месторождении Торано. О ней упоминается в работах каррарского географа Э. Репетти (1776–1852)¹. Вероятно, Ге имел в Карраре проводника из местных жителей.

¹ *Repetti E. Sopra l'Alpe Apuane ed i marmi di Carrara. Bologna: Forni Editore, 1820. P. 29. См. также: Repetti E. Dizionario geografico, fisico storico della Toscana contenente la descrizione di tutti i luoghi del Granducato, del Ducato di Lucca, Garfagnana e Lunigiana. Firenze: Tofani. 1833–1846.*



Не совсем понятно, ездил ли Николай Николаевич ежедневно из Сан-Теренцо в Каррару или же он жил там. Взвесив количество написанных им в Карраре пейзажей, я склоняюсь ко второй версии. Расстояние от залива Специя до Каррары – двадцать километров, а в те времена дороги существенно отличались от современных; к тому же приходилось переправляться через реку Магра, широкое русло которой обозначало границу Лигурии и Тосканы.

Для тех, кто, как и я, привязан к каррарским местам в силу своего происхождения, особого труда не составляет определение конкретных карьеров, где бывал Николай Николаевич и где писал свои пейзажи. Из трех месторождений мрамора можно с точностью назвать разрез в Торано – небольшое местечко мрамородобытчиков, где, кстати сказать, появился на свет прославленный скульптор П. Тенерани (1798–1869), друг Гоголя (его работы можно встретить в Эрмитаже в Санкт-Петербурге).

В Торано можно было добраться из центральной части Каррары пешком или на лошади. Николай Николаевич сумел увидеть и передать величие и гармонию этих мест, хотя на взгляд обычного путешественника здесь нет ничего особенно красивого. Каррарские горы преподносят постоянно меняющийся сценарий, они никогда не похожи друг на друга в силу непрекращающегося в течение столетий процесса добычи мрамора. Панорамный вид, открывающийся отсюда, интересен именно потому, что позволяет представить процесс борьбы человека и природы, сопротивления мрамора, сырья для великих творений зодчих, титаническим усилиям людей. Ге в горах Каррары прочувствовал сполна эту антиномию («Перевозка мрамора в Карраре», 1868; «Мраморная каменоломня в Карраре», 1868).

Изображая местные ландшафты, он почти неизменно включает в композицию сцены труда мрамородобытчиков, протекающие на фоне великолепия белой породы, переливающейся множеством оттенков от солнечно-желтого до нежно-розового. Мраморные блоки, обвязанные тросами, тянули быки, подгоняемые мрамородобытчиками. Их, как и во времена Древнего Рима, перетаскивали в лощину, а уже оттуда по морю отправляли в разные уголки земного шара. У многих историков Каррары картина

М. Шифф

Фотография

Г.И. Шифф

Фотография

Ге «Масса-Каррара. Погрузка мрамора» (1868) вызывает большой интерес, так как русский художник смог запечатлеть первый известный портовый причал Каррары, сооруженный англичанином В. Уолтоном, с которого берет свое начало вся портовая деятельность в городе. На картине видны парусники, блоки, приготовленные к погрузке, и ручные станки, которые придавали квадратную форму привезенным из карьеров мраморным блокам, подготавливая их к отправке. Таким образом, каррарские пейзажи Ге имеют не только художественное значение, но и представляют исторический интерес для историографов города.

За время своего присутствия в Карраре Ге в большей степени концентрируется на горах, на протекающей там реке Каррионе, а сам город как будто бы ушел из сферы его внимания. Это создает впечатление величественного и бескрайнего уникального природного заповедника.

Мотивы каррарских пейзажей Ге, в которых виды природы не отделены от повседневного труда людей, перекликаются с целым рядом произведений маккьяйоли. Так, этюд «Масса-Каррар. Погрузка мрамора» напоминает картину В. Кабьянка «Мрамор в Карраре. Морской пейзаж» (1861), а этюды Ге волов в Карраре очень похожи на работы Дж. Фаттори «Повозка с волами» и Дж. Аббати «Повозка с волами» (1867).

Как известно из различных исследований о Н.Н. Ге, именно в период своего пребывания в Сан-Теренцо и в Карраре он вел с Мясоедовым беседы о возможности создания общества художников-реалистов в России, независимого от Академии, способного приблизить передовое демократическое русское искусство к народу. Эта идея в 1870 году выльется в образование Товарищества передвижных художественных выставок. Проанализировав Устав Товарищества, я обнаружила некоторые пункты,

Т. Синьорини
Старый рынок
во Флоренции
1882–1883
Холст, масло. 39 × 65,5





которые показывают определенное сходство между тосканской школой маккьяйоли и передвижниками.

Программа Товарищества передвижных художественных выставок основывалась на идеях французского мыслителя П. Прудона. Тосканские художники, собиравшиеся в кафе «Микеланджело», разделяли те же идеи. Я хотела бы выделить два основных общих пункта, сближающих передвижников и маккьяйоли: 1) развивающееся прогрессивное творчество во враждебном окружении академического искусства застывших форм, которое как в Италии, так и в России станет формировать образ национального искусства второй половины XIX столетия; 2) разрыв с канонами официального академического искусства, культивируемых в Академиях Флоренции и Петербурга, во имя творческой свободы художника, принципов реализма в искусстве, синхронного развития с европейскими художественными течениями.

Естественно, творчество передвижников тесно связано с русской действительностью того времени, но в данном случае следует обратить внимание на общие основания двух движений, которые поставили своей задачей популяризацию искусства, обращенного ко всему народу.

Тема «Италия в творчестве Николая Николаевича Ге» не может быть исчерпана только лишь этой моей работой, которую я лично для себя считаю лишь отправной точкой отсчета в этой области. В отсутствии прямых сведений о пребывании Ге в Италии в итальянских письменных источниках и малочисленность данных по этой теме на русском языке, мне пришлось опираться на проведение косвенных исследований. В результате удалось выяснить, что в период с 1860 по 1870 год роль связующего звена между Ге и Тосканой осуществляли в значительной степени два важных героя на политической и культурной сцене того времени – Б. Дольфи и А. де Губернатис – которые помимо постоянных посещений голубой гостиной Ге были еще и тесными узлами дружбы и сотрудничества переплетены с главными представителями общества маккьяйоли. Возможно, Ге через эти связи

В. Кабьянка
Каменоломня
мрамора в Марине
ди Каррара. 1861
Холст, масло. 78 × 89
Галерея современного
искусства, Флоренция

и остановился на выборе мест для своих творческих поисков, где смог не только проявить свои художественные способности в жанре пейзажа, но и окунуться в эксперименты передачи света и цвета, работая на открытом воздухе над этюдами. Диалог, который возник в Италии между Ге и культурной элитой Тосканы, был интенсивен и плодотворен и оказал большое влияние на его дальнейшее творчество. Главная тема Ге – тема последних дней земной жизни Христа, – начавшаяся в Италии, а точнее, во Флоренции и Ливорно, продолжилась в 1880–1890-е годы и привела к созданию знаменитого «страстного цикла» – вершины его жизни и творчества.

Феномен Ге – пример гармоничного межкультурного сотрудничества Италии и России. Сегодня, любясь его работами, созданными в Италии, мы словно оказываемся у берегов голубого моря и под лучами яркого солнца, которое отражается на верхушках гор. Его искусство и сейчас выглядит очень современным и живым, в очередной раз подтверждая старую истину: настоящему искусству подвластно все, даже преодоление границ времени и пространства.

И.А. Лейтес

«ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ» Н.Н. Ге. НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Н.Н. Ге закончил «Тайную вечерю» к лету 1863 года. Она была представлена на академической выставке осенью того же года и имела шумный успех. Ни одна картина русского художника после «Последнего дня Помпеи» К.П. Брюллова не собирала такого количества публики и столь много отзывов в прессе. «Тайную вечерю» яростно отвергали и шумно восхваляли; впоследствии это станет своего рода тенденцией в отношении многих других произведений Ге. Что касается «Тайной вечери», по словам одного из критиков, все в ней «имеет характер чего-то в первый раз вами увиденного и поражающего вас своим оригинальным характером»¹. Но неподражаемость живописной концепции не являлась для Ге самоцелью. Она, как заметили многие, была следствием чрезвычайно своеобразного идейного замысла. Самобытность трактовки приветствовалась критикой. Как говорил В.В. Стасов, мастера, подобные Иванову и Ге, доказывают всем, «что есть возможность трактовать сюжеты священной истории еще иначе, чем сухо, скучно, как это до сих пор принято было у нас»².

Сюжет, выбранный Ге для своей картины, вполне соответствовал кругу общепринятых сюжетов исторической живописи. На выставке 1863 года подобные темы, разумеется, присутствовали, и среди них – «Христианские

¹ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 53.

² Там же. С. 58.



Н.Н. Ге
Тайная вечеря. 1865
Холст, масло. 283 × 382
ГРМ. Инв. Ж-4141

мученики в Колизее» К.Д. Флавицкого, «Ангелы возвещают гибель Содому» Б.Б. Венига, «Квестор читает смертный приговор сенатору Тразее Пету» Ф.А. Бронникова. В «Тайной вечере» все было слишком знакомо и, казалось, давало основу для решения сугубо традиционного. «При слове “Тайная вечеря”, – писал критик Н.Д. Ахшарумов, – всякий невольно воображает себе длинный стол в просторном покое, за которым сидят на стульях 12 апостолов по шести с каждой стороны, а в середине Христос, спокойный, невозмутимый, без всякого признака страсти на светлом лице. Затем удивление на лице Петра и печать низких предательских замыслов на рыжей фигуре Иуды»¹.

Действительно, в отношении «Тайной вечери» действовал довольно жесткий принцип изображения. Причем, как правило, это было связано не с косностью художественного мышления того или иного автора, а с особенностями евангельского рассказа и давней традицией его истолкования. Несмотря на то, что психологическим стержнем работ старых мастеров почти всегда были слова Христа: «Один из вас предаст Меня», – главным для них являлось изображение единения людей в некоем таинстве, ибо на слова Христа апостолы откликаются: «Не я ли?» (Мф. 26, 22), – а слова Христа понял только Иуда, ибо «вошел в него сатана»

¹ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 53.

(Ин. 13, 27), все же остальные ученики пребывают в глубокой задумчивости и не воспринимают уход Иуды как признание его вины. Иногда у старых мастеров одним из основных мотивов изображения последней беседы Христа с учениками становился именно уход Иуды (см. «Тайную вечерю» Тинторетто в церкви Сан-Трөвазо в Венеции, 1566), но нигде этот мотив не представлялся так демонстративно и не обращал на себя такое внимание других учеников Христа, как в произведении Ге.

Главным для авторов Евангелий и их толкователей (в том числе и живописных интерпретаторов) являлось выражение одной из основных идей христианства, а именно: о необходимости для человека глубокого осознания своей греховности, об объединении его с другими людьми посредством этого осознания и только после этого о возможности приобщения его к христианскому братству. «На Тайной вечере, – писал М.П. Погодин в связи с картиной Ге, – положено основание христианской религии, и здесь начинается новая европейская история»¹. Предшественники Ге в той или иной степени старались выявить эту важнейшую для христианства семантику, и вначале русский мастер не стремился кардинально рвать с многовековой традицией. Подтверждает это рассказ Е.Ф. Юнге, друга семьи Ге, о первом варианте композиции «Тайной вечери», который она видела в его мастерской во Флоренции зимой 1861–1862 годов и который затем был им переписан. Группа апостолов располагалась вокруг стола правильным полукольцом, Петр сидел, Иоанн почти закрывал собою Христа². Но если подобная концепция более соответствовала каноническому тексту (Ин. 13, 27–29), то она вступала в противоречие с общим типом поведения людей середины XIX века, отнюдь не склонных в массе своей к христианскому смирению. Картина молодого русского художника представила евангельское событие так, как если бы оно происходило здесь и сейчас, с персонажами, поведение и мироощущение которых ничем в принципе не отличалось бы от поведения и мироощущения людей середины XIX века.

Созданная в русле пресловутой «библейской критики» книга Давида Штрауса «Жизнь Иисуса» пыталась «очистить» христианство от многовековых пластов различных истолкований. Читая весьма популярную в его время книгу Штрауса, где с точки зрения логики и с помощью сравнительного анализа рационально объяснялись основные моменты христианского вероучения, которое представлялось как некая система мифологического мышления в ряду других подобных систем, Ге «заразился» рационалистическим духом этой книги.

Попытки представления библейских и евангельских событий так, как если бы они происходили в действительности, неоднократно предпринимались в искусстве XIX века. На первый взгляд, «Тайная вечеря» Н.Н. Ге должна быть со всей очевидностью отнесена к этому кругу произведений,

¹ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 64.

² Там же. С. 86.



К.Д. Флавицкий
Христианские
мученики в Колизее
1862
Холст, масло
385 × 539. ГРМ.
Инв. Ж-5688

тем более что стремление к психологически точной разработке поведения своих героев заставляет Ге всеми средствами подчеркивать реальность происходящего, которое можно увидеть воочию. Художник вспоминает: «Я увидел те сцены, когда Иуда уходит с Тайной вечери, и происходит полный разрыв между Иудой и Христом <...>.

Я увидел там горе Спасителя, теряющего навсегда ученика – человека. Близ него лежал Иоанн: он все понял, но не верит возможности такого разрыва; я увидел Петра, вскочившего, потому что он тоже понял все и пришел в негодование он горячий человек; увидел я, наконец, и Иуду: он непременно уйдет»¹.

С полным сознанием своей правоты, с возмущением и некоторой растерянностью смотрят Иоанн и Петр вслед уходящему Иуде. Остальные апостолы пребывают в смятении относительно разыгрывающейся сцены, которая им непонятна; понятно им только одно: слова Христа относятся не к ним. Таким образом, тревожное смятение подверженных греху и искушению человеческих душ, которое так волновало в этом эпизоде Евангелия художников прошедших веков, для чрезвычайно искреннего русского мастера середины XIX века явилось в общем-то проходным эпизодом, фоном, на котором разыгрывается драматический конфликт между главными персонажами. Притом поначалу представляется, что этот конфликт перенесен художником в чисто психологическую плоскость, чему в немалой степени способствует подчеркивание в картине временного начала.

Неудивительно, что многим исследователям кажется, что в образе апостола Петра Ге изобразил самого себя. Ощущение внезапно увиденного передано в картине настолько сильно, что зритель невольно идентифицирует

¹ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 49.



самого горячего персонажа произведения с самим художником, который как бы «накаляет» изображенное событие «своей душевной энергией»¹.

Ощущение остановленного мгновения передается с помощью многих средств. Одним из них является живой темпераментный мазок, чересчур живой и чересчур темпераментный для академической живописи, почему критики назвали манеру Ге «эскизной кистью»². Хотя при сопоставлении картины и подготовительных эскизов, действительно исполненных чрезвычайно динамично, «эскизность» «Тайной вечери» представляется весьма относительной.

Гораздо более действенным средством обострения временного начала в картине служит светотень, функции которой вообще многообразны. Кажущееся случайным затемнение одних фигур и высветление других, загораживание на ходу источника света (встал человек со своего места, направился к выходу, на минуту загородив пламя свечи) – все это призвано вызвать в тогдашнем зрителе острое ощущение драматичности и мгновенности происходящего. «Золотистый луч светильника, разрывающая мягкий сумрак комнаты, беспокойно вспыхивает на лицах, фигурах собравшихся, отбрасывая на стены и пол гигантские, подвижные тени. Яркий свет выхватывает из темноты край покрытого скатертью стола и стоящую рядом порывистую, взволнованную фигуру Петра»³.

Контраст сумеречного освещения за окном с ярким источником света в комнате, который бросает резкие «съедающие» блики на лица вскочивших Иоанна и Петра, «сплющивает» фигуру уходящего Иуды, создает тот своеобразный эффект, о котором говорит А.А. Григорьев в своей рецензии: «Только ставши сбоку против Учителя, видите вы всю драму, но тогда исчезает для вас многое и в лице любимого ученика и в остальном, станьте прямо против картины – исчезнет Иуда»⁴. Таким образом, тогдашний зритель мог увидеть в картине живописную проекцию своего

Ф.А. Бронников
Квестор читает
смертный приговор
сенатору Тразею Пету
Не позднее 1873
Холст, масло. 42,5 × 72
Саратовский
государственный
художественный
музей имени
А.Н. Радищева
Инв. Ж-809

¹ Сарабьянов Д.В. К концепции русского автопортрета // Советское искусствознание'77. Вып. 1. М.: Советский художник, 1978. С. 208.

Об автопортретности образа Петра в «Тайной вечере» см.: Коваленская Н.Н. Н.Н. Ге // История русского искусства: в 12 т. Т. IX. Кн. 1. М.: Наука, 1965. С. 228.

² Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 57.

³ Там же. С. 89.

⁴ Стасов В.В. Николай Николаевич Ге, его жизнь, произведения и переписка. М., 1904. С. 124.

собственного состояния, когда он вдруг наблюдает какую-нибудь сцену и сразу не только не в силах уразуметь ее значение, но даже не может в первый момент толком разглядеть всех ее участников.

«Всмотритесь внимательнее, – писал не принявший картину Ф.М. Достоевский, – это обыкновенная ссора весьма обыкновенных людей... где же и причем тут последовавшие восемнадцать веков христианства? Как можно, чтобы из этой обыкновенной ссоры таких обыкновенных людей, как у г. Ге, собравшихся поужинать, произошло нечто столь колоссальное?»¹

Значительная часть зрителей высказывала по этому поводу свое недовольство. Отдельные рецензенты выражались очень резко, нарочито принижая замысел Ге, целиком переводя все изображенное им в область «низкого стиля». Вот что писала, например, газета «Весть»: «Ге в минуту, когда был весел, вздумал подшутить над доброй петербургскою публикой и набросал, положим, мастерски, но не во всех частях законченно, человек 11 или 12 евреев, только что вышедших из-за вечерней трапезы, не совсем дружелюбно, с тупым выражением лиц, с головами, отягченными из-за опорожненных сосудов, которых количество, величина и расположение свидетельствует о том, что было»². Оценки исследователей XX века более осторожны: «Трактовка персонажей у Ге (индивидуализация их человеческой природы) делает бесспорную оценку пугающе относительной. В конкретизации ситуации, созданной художником, решенную в общем виде моральную проблему предательства истины современнику приходилось решать как частную проблему правоты одного из двух убеждений. В этих условиях пространственная пауза между фигурами Иисуса и Иуды ...воспринималась как пауза в авторском суждении, как отсутствие оценки. Иуда уходит, Иисус остается, исход сюжета известен, но приговор не вынесен»³.

Может и вправду показаться, что художник имел в виду изобразить если не «вечеринку», то, по крайней мере, нечто вроде «раскола в нигилистах», прикрыв это свое намерение традиционным сюжетом. Современному исследователю тем легче в своих выводах подойти к возможности подобной аберрации, что в русском изобразительном искусстве второй половины XIX века темы, прямо связанные с современными им идеологическими коллизиями, станут весьма заметны в творчестве многих выдающихся мастеров.

Ге желает утвердить реальность изображаемого им выбором соответствующего типажа для своих апостолов. Согласно Евангелию, ученики Христа были людьми, принадлежащими к самым низшим слоям общества – из учеников Христа только Иуда был хорошего рода, остальные действительно были низкого происхождения. (Ге «сделал

¹ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 67.

² Стасов В.В. Николай Николаевич Ге, его жизнь, произведения и переписка. С. 130.

³ Гордон Е.С. Русская академическая живопись 50–60-х годов XIX века. Жанровая структура, иконография, особенности стиля // Искусство. 1983. №9. С. 64.

из «Тайной вечери» совершенный жанр», – категорически утверждал Ф.М. Достоевский¹. Художник подчеркивает этот их статус непосредственностью реакции на происходящее, грубостью и неприхотливостью их одежд (например, Петр изображен стоящим на каменном полу босиком), – чем вызвал негодование некоторой части публики². А всю сцену он помещает в весьма неприглядное с точки зрения господствующих эстетических вкусов помещение.

Евангельская сцена, представленная в интерьере, имеющем характер частного жилища, сама по себе была новостью для России середины XIX века. Действие исторической картины, согласно академическим правилам, должно было происходить в таком месте, которое придавало бы изображаемому событию «нечто выходящее в своем общечеловеческом значении за грани обыденности, за грани определенного времени»³, чаще всего это был героический пейзаж либо помещение дворцового характера. Ге опять воспользовался указанием Евангелия, где говорится именно о частном доме (Мф. 26, 18).

На подобное решение мог оказать определенное воздействие опыт таких мастеров XVI–XVII веков, как Тинторетто, Рембрандт, Караваджо. Как известно, они нередко помещали сцены из священной истории в довольно непритязательные интерьеры, и к тому же наделяли персонажей простонародной внешностью. В середине XIX века «интерьерное» решение исторической картины приобрело большую популярность в Европе благодаря деятельности очень ценимого Николаем Ге Поля Делароша. В «Тайной вечере» художник намеренно подчеркивает аскетизм убранства той комнаты, где собрались апостолы, и ведь именно жилища бедняков становились в середине XIX века преимущественным местом действия жанровых картин русских художников. В связи с этим нам хотелось бы отметить еще одно немаловажное обстоятельство: в традиционных изображениях Тайной вечери большое внимание художники уделяли столу, за которым происходит трапеза, и его убранству. Даже когда композиция того или иного произведения приобретала необычную для интерпретации этой сцены динамику (см., например, некоторые изображения «Тайной вечери» у Тинторетто), стол как некий сакральный центр происходящего продолжает оставаться в большинстве случаев геометрическим центром композиции. В произведении Ге сакральность данного мотива отпадает: стол становится просто предметом обстановки, который можно задвинуть в угол, часть сосудов составить на пол. Тайная вечеря перестает принципиально отличаться от какой-нибудь заурядной трапезы (см., например, «Демьянова уха» А.А. Попова, 1856, ГРМ). Вместо ритуального действия

¹ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 67.

² Вот что, в частности, писала газета «Современная весть»: «Соответствует ли наружность апостолов ... типам людей избранных? Неужели надо было художнику упростить до грубости такие типы, потому только, что они вышли из народа? Необходимы ли были всклокоченные волосы, растрепанные бороды, чтобы выразить их простое происхождение?» Там же. С. 64.

³ Ракова М.М. Русская историческая живопись середины девятнадцатого века. М., 1979. С. 72.



Караваджо
Взятие Христа
под стражу
(Поцелуй Иуды). 1598
Холст, масло. 134 × 170
Национальная
галерея Ирландии,
Дублин

художник, казалось бы, изображает некое случайное происшествие с полным отсутствием порядка во всем – в характере убранства помещения, в расположении предметов, в поведении действующих лиц.

Так, отнюдь не ритуальными требованиями обусловлено в «Тайной вечере» Ге поведение Христа. «...Христос огорчен глубоко, – писал критик Н.Д. Ахшарумов. – Это вас поражает; вы не привыкли видеть на этом лице то, что здесь видите»¹. Лицо Христа в этой сцене в трактовке старых мастеров было всегда загадочно бесстрастно, с этим связывалось представление о природе Богочеловека, сохраняющем бесстрастие среди взрыва страстей. Примерно то же эмоциональное соотношение между персонажами видит зритель в «Явлении Мессии» А.А. Иванова. Иному критику Христос, погруженный в скорбное раздумье, мог даже показаться неким «слабым, бесхарактерным человеком, почти растерявшимся в каком-то выдуманном, Бог знает откуда взятом, споре» (слова В.В. Стасова)². Христос, по мнению части публики, в подобной интерпретации становится равен Своим ученикам. Между тем Ге явно желает по-своему выделить главного героя, выделить даже не только контрастом его психологического состояния тому, в котором пребывают его ученики, сколько вообще способностью к рефлексии. Сама поза полулежащего среди сидящих и стоящих персонажей композиционно выделяет его среди них³. Д. Штраус писал в своей книге о постоянно соблюдаемом в евангельских текстах «восточном обычае есть лежа»⁴. Вероятно, Ге желал совместить археологическую

¹ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 53.

² Там же. С. 58.

³ Поза Христа в картине Ге могла, по нашему мнению, восприниматься негативно частью публики, так как именно в это время она властно связывалась в умах людей с определенными качествами, которыми были наделены популярные литературные персонажи той эпохи – Манилов и Тентетников в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя, Павел Башметов в повести А.Ф. Писемского «Тюфяк», Илья Ильич Обломов в романе И.А. Гончарова.

⁴ Штраус Д. Жизнь Иисуса. Т. 2. М., 1907. С. 200.

точность с широко известной семантикой лежащей фигуры как отчасти предвещающей смерть героя.

А вот чрезвычайно важный образ Иуды художник решает отнюдь не жанровыми средствами, а теми методами, которые, с точки зрения его современников, связывались с традициями театральных представлений. В описании первого варианта картины эта связь прослеживалась еще сильнее. Е.Ф. Юнге вспоминает, что в первом варианте «Иуда стоял почти в профиль, гордо закинув плащ за левое плечо, и рисовался не таким темным пятном, как теперь, а был написан в сероватых полутонах»¹. В окончательном варианте «Тайной вечери» Иуда уже меньше похож на театрального «идальго», но и здесь художник подчеркивает демонстративность его ухода, неспешность его жеста, значительность его фигуры, явно рассчитанные на взгляд со стороны – и ... сразу же привлечшие к образу Иуды сердца многих критиков и зрителей. Отзвуки обаяния романтической «сильной личности» в общественном сознании были еще настолько сильны, что значительная часть публики, как об этом свидетельствует большинство рецензий, поспешила оправдать поступок Иуды некой уверенностью в правоте какого-то его «дела»². Казалось бы, сам художник имел в виду такое восприятие, по крайней мере, мы имеем его высказывание: «Он предал не потому, что хотел 30 копеек, а потому, что не знал выхода в самом себе и думал сделать доброе дело, уж очень много народа шло за Ним, и ему казалось, что впереди их ожидает неминуемая гибель, и он, как сторож, решил на жертвы и бросился навстречу поезду, делая сигнал остановиться и крича одуматься»³.

Таким образом, «вина» Иуды как бы перестает быть таковой, и здесь хотелось бы отметить, что именно в середине века русское общественное сознание все более проникается недоверием (сначала исподволь, потом все более открыто) к демонстративности жестов и изяществу поз⁴. Любой красивый жест начинает восприниматься как некая фальшь или,

¹ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 86.

² См. «характеристику» Иуды в рецензии М.Е. Салтыкова-Щедрина: «Среди того мира, который он теперь оставляет, он и прежде чувствовал себя чужим; если он присоединился к нему и долгое время в нем оставался, то это произошло по недоумению, потому что он искал в нем осуществления своих собственных надежд и целей, которого ж, однако, не нашел... Он видел Иудею поработенною и вместе с большинством своих соотечественников жаждал только одного: свергнуть чужеземное иго и возвратить отечеству его политическую независимость и славу» в кн.: Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 62. Ср. с высказыванием критика А.И. Сомова: «Иуда, воспитанный в еврейских предрассудках, любящий родину <...>, доведен до крайности». Там же. С. 56. На подобные «характеристики» Иуды из картины Ге могли, на наш взгляд, кроме всего прочего, оказать определенное влияние широко развернувшиеся в это время в связи с польским восстанием 1863 года общественные дискуссии по национальному вопросу.

³ Ульянов Н.П. Ге среди молодежи. Воспоминания // Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 79.

⁴ См.: Стернин Г.Ю. О ранних картинах В.Г. Перова // Искусство. 1959. №2. С. 61–66.



Караваджо
Христос в Эммаусе
1606
Холст, масло. 141 × 175
Пинакотека Брера,
Милан

по крайней мере, неискренность. Особый авторитет «антипластическим» взглядам придал Лев Толстой, выступивший в середине 60-х годов с романом «Война и мир», где выражено крайнее недоверие автора «к любым позам человека, не только к маскам, прячущим корысть, но и к всевозможной скрытности во имя самозащиты, даже к жестам величия и благородства»¹. Необычайно чуткий к «веяниям времени», Николай Ге, наделяя Иуду «Тайной вечери» наиболее развернутым жестом на фоне непосредственности его бывших товарищей и бездействия Христа, быть может, имел намерение ввести в характеристику этого персонажа момент неискренности, которая прикрывается актерством, игрой в возвышенные чувства, но и этой же игрой себя разоблачает.

Согласно рассказу Е.Ф. Юнге, в первом варианте картины Иуда был «написан в сероватых тонах», и, надо полагать, фигура его освещалась ровным светом. Но помимо своих физических характеристик свет и тень издавна обладали для многих русских художников, в том числе и для Ге, определенной возможностью выражать некие духовные понятия. Восприятию частью публики образа Иуды в окончательном варианте «Тайной вечери» как некоего таинственного «заговорщика» в немалой степени способствовало то обстоятельство, что Ге окутал его фигуру густой тенью; художник не мог не учитывать романтическую семантику значительности персонажа, которая привносилась таким способом в трактовку данного образа. Но вероятнее всего, в понимании Ге свет и тень были связаны с евангельским толкованием: «Свет пришел в мир, но люди

¹ Хализев В. Своеобразие художественной пластики в «Войне и мире» // В мире Толстого. М., 1978. С. 192.



более возлюбили тьму, чем свет, потому что дела их были злы» (Ин., 3, 19). Очень часто в интерпретациях «Тайной вечери» старыми мастерами голова либо вся фигура Иуды находилась в тени, что, по замечанию современного исследователя, «являлось выразительным символом извержения себя самого из сакрального круга “во тьму внешнюю”, ср. Мф., 8, 12 и 22, 13»¹. Иуда на картине Ге отвернулся от ярко освещенного Христа, который есть «свет миру». Он также отвернулся от физического источника света, пламени светильника, и загородил его собою. Он буквально «объят тьмой» – находится в тени – в отличие от залитой светом группы Христа и апостолов. В довершение всего за спинами апостолов, на стене, как бы готовясь нанести предательский удар, возникает огромная тень, которая вот-вот, кажется, поглотит свет в левой части картины. Таким образом, исподволь художник вводит зловещий мотив предательства, преобразуя живописное противостояние света и тьмы в метафору онтологической противоположности добра и зла.

Как известно, живописный мотив фигуры, загораживающей источник света, широко распространяется в европейской живописи с начала XVII века, хотя временами он появлялся и ранее (см., например, фреску Рафаэля «Изведение апостола Петра из темницы» в Ватикане). В начале XVII века этот мотив привлекает внимание Караваджо и художников его круга. В XIX веке интерес к этому мотиву возрождается у художников-романтиков, а также у тех мастеров середины века, которые в той или иной степени стремились развивать традиции романтизма.

В «Тайной вечере» Ге мотив загораживания света соединяется с приемом, чрезвычайно характерным для художников XVII века, особенно для Караваджо, который считается изобретателем этого приема: расположение источника света по отношению к изображенным фигурам внизу создавало эффект так называемого «погребного» освещения. Тем самым художник как бы «выхватывал» из окружающей тьмы некие сцены,

Н.Н. Ге. Тайная вечеря
Эскиз-вариант. 1862
Бумага, тушь, перо
10,5 × 14,5
Днепропетровский
художественный
музей. Инв. Г-746

¹ Аверинцев С.С. Иуда Искариот // Мифы народов мира. Т. 1. М., 1980. С. 580.

которые благодаря убедительности пластического решения, при значительных размерах полотна, воочию приобретают характер некоего наставления – подчеркнуто объемные тела Караваджо, выступая из темноты и становясь благодаря этому еще объемнее, в буквальном смысле слова давят на восприятие зрителя. В «Тайной вечере» Ге все решено мягче, к тому же в картине русского художника царствует полутень вместо густой тени Караваджо, но тенденция возвращения к караваджистским приемам при воплощении религиозного сюжета все же присутствует.

Постепенно реальная сцена, как будто увиденная художником в действительности, с помощью точно найденных пластических средств приобретает некий обобщенный характер, не совсем, правда, совпадающий с ортодоксальным религиозным толкованием. Согласно ему, Иуда – предатель, ибо он уходит от Христа. В «Тайной вечере» Ге конфликт перемещается несколько в иную плоскость: разрыв отношений между бывшими единомышленниками далеко не всегда можно назвать предательством. Художник, желая – и не в последнюю очередь для себя – прояснить ситуацию до конца, используя при этом традиционные живописные средства – светотеневую разработку, композиционное построение. Что касается колорита, то в «Тайной вечере» он в основном сведен к сочетанию локальных оранжевых, лиловых, зеленых и желтых пятен. Если это сочетание не кажется таким жестким, как в работах других мастеров того времени, то этим картина обязана опять-таки искусственному освещению, которое слегка смещает цветовой спектр произведения в сторону теплых тонов, придавая ему, по утверждению критиков, «рембрандтовский тон»¹.

Говоря о композиции, можно отметить, что с точки зрения академических норм она является несколько разбросанной. Художник, в нарушении традиции – иконографии «Тайной вечери», довольно резко смещает группу Христа и апостолов влево, Иуду – вправо. Этим подчеркивается мотив разрыва, ухода, а также чрезвычайно важное для Ге обстоятельство, что все изображенное на его картине словно бы действительно имеет место в неупорядоченной реальности. Сравнивая картину и сохранившийся первый эскиз к ней (Днепропетровский художественный музей), вспоминая рассказ Е.Ф. Юнге об уничтоженном варианте картины, можно отметить, что мастер с самого начала варьирует одну и ту же композиционную структуру, проводя несколько основополагающих горизонталей (ложе, лежащий Христос) и вертикалей (угол комнаты, уходящий Иуда, вскочившие апостолы). Вертикаль угла стола, приходящаяся на центр картины, как бы отделяет пространство Христа (левая половина) от пространства Иуды (правая половина), причем в пространстве Иуды находится не только он сам, но и апостол Петр, тоже, как известно, вскоре невольно отрекшийся от Учителя. Фигуры двух апостолов, находящиеся в тени за спиной Петра, в целом играют роль композиционных связующих между правой и левой частью и почти не несут смысловой нагрузки.

¹ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 56.



Уже говорилось о том, что Ге был необычайно чуток к тем смысловым значениям, которые в соответствии с лучшими академическими традициями возникали в результате того или иного пространственного построения. Примеры очень емкой семантики пространства являлись ему в творчестве старых мастеров, в работах его знаменитых предшественников и современников К.П. Брюллова и А.А. Иванова, Ф.А. Бруни, в произведениях ряда современных европейских художников.

В середине века мотив угла усиленно разрабатывался в русской литературе сразу в нескольких смысловых аспектах. Пристальное внимание к углу как к месту проживания городской бедноты проявляют писатели так называемой натуральной школы (см., например, очерк Н.А. Некрасова «Петербургские углы» в сборнике «Физиология Петербурга» 1844 года). В творчестве Ф.М. Достоевского уже в ранний период постоянно появляется угол в двойном значении: как реальное прибежище бедняка и как физическая и нравственная ловушка, откуда нет выхода, для человека, усомнившегося в наличии в этом мире высшего начала.

В русской живописи первой половины века угол в прямом смысле без зловещего или какого-либо иного подтекста постоянно присутствует у художников, специализировавшихся в жанре «в комнатах». Угол в спокойном пространстве таких картин фигурирует как простое ограничение изображенной среды. Такой же смысл имеет угол в раннем творчестве П.А. Федотова. У зрелого же и позднего Федотова пространство обыгрывается более драматично, а в некоторых случаях приобретает дополнительный иносказательный смысл, тем более что Федотов часто, хотя и довольно сдержанно, акцентирует внимание зрителей не в равной степени на всех стенах или углах изображаемого им помещения. Так, выдвинутая стена комнаты в картине «Не в пору гость» («Завтрак аристократа»), не переставая быть ограничением пространства, на наш взгляд, может толковаться и так, что герой оказывается буквально прижатым к стенке, тем более что стол, за которым он наскоро кончает свой скудный завтрак, придвинут вплотную к этой стенке. В картинах «Разборчивая невеста»

П.А. Федотов
Вдовушка. Около 1850
Холст, масло. 58 × 45
ГТГ. Инв. 5207



П.А. Федотов
Завтрак аристократа
Фрагмент. 1849–1850
ГТГ. Инв. 5208

и «Вдовушка» угол, который в других случаях является просто фоном, на котором происходит действие, приобретает дополнительный, «театрализованный» смысл ловушки: в одном случае, скорее, лукавый, в другом – тревожный, но в обоих – связанный с сюжетом картины.

Такое толкование нам кажется правомерным, если учесть, что на Федотова большое влияние оказал театр с его всегда гипертрофированным значением сценического пространства¹. Кроме того, известна любовь Федотова к «малым голландцам», для которых обыгрывание пословиц и поговорок, часто приближающееся к буквальному прочтению, было национальной традицией.

Угол в «Тайной вечере» Н.Н. Ге обладает примерно такими же свойствами, как углы и стенки П.А. Федотова, тем более что Ге освобождает его от отвлекающих деталей, которые постоянно присутствовали в федотовских работах. В первом эскизе Ге из Днепропетровска расположение группы Христа и апостолов относительно угла комнаты было примерно таким же, как и в картине. Но значение угла как совершенно особого места, имеющего некий иносказательный смысл, в рисунке не прочитывалось, так как угол пересекался каменной лестницей, ведущей на террасу, а параллельно вертикальной линии угла, почти закрывая ее, возвышался каменный столб, поддерживающий крышу. Все эти детали, важные, может быть, в археологическом смысле, но мешающие в плане выразительности, художник удаляет из картины. Сразу обнажаются суровые стены и угол комнаты, зловещий смысл которого подчеркивается диагональной линией ложа, на котором полулежит Христос – слева от него вскочил Иоанн, – и линией придвинутого к ложу стола – справа от него стоит Петр. С помощью этих композиционных средств Христос и апостолы

¹ См.: *Сарабьянов Д.В.* Федотов и русская художественная культура 40-х годов XIX века. М., 1973. См. также анализ пространства в картине Федотова «Игроки» (1852, Киевский государственный музей русского искусства) в книге М.Н. Соколова «Интерьер в зеркале времени». М., 1986. С. 185.



выглядят загнанными в угол – и это впечатление возникает, несмотря на свободную непринужденность позы Христа и естественность поведения апостолов. Ни один из них не выходит за эту знаменательную линию, ни один, кроме Иуды, который решительно отстраняется вправо, покидая своих «загнанных в угол» товарищей. В картине снова возникает мотив предательства.

Таким образом, пространство у Ге становится, наряду со светотенью, главным аргументом в изображенном споре. Отбросив многовековую традицию христианской экзегезы («восемнадцать веков христианства», по выражению Ф.М. Достоевского¹), художник предлагает новое толкование, отнюдь не произвольное. Стараясь всеми средствами уподобить изображаемое на картине реальности, он в то же время стремится помочь зрителю осуществить переход из отображаемой им реальности, где царствует случайность, запутанность, относительность, в некий умопостигаемый мир нравственных норм и моральной ответственности, мир столь же суровый и упорядоченный, как царство христианской догматики, и, по сути дела, являющийся производным от последнего.

Чрезвычайно интересно, что само существование этого мира для Ге, который постоянно к нему стремится, тем не менее, всякий раз словно бы оказывается неожиданным – художник всякий раз «натывается» на него в процессе создания своих произведений. И тот же путь проделывают наиболее глубокие и пронизательные его рецензенты. Например, М.Е. Салтыков-Щедрин, вначале объявив Иуду чуть ли не «идейным противником» Христа, в конце своего обзора, который сам Ге назвал «дорогой

П.А. Федотов
Разборчивая невеста
1847
Холст, масло.
38,5 × 45,5
ГТГ. Инв.291

¹ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 67.

для меня рецензией»¹, пишет: «Внешняя обстановка драмы кончилась, но не кончился ее поучительный смысл для нас. С помощью ясного созерцания художника мы убеждаемся, что таинство, которое собственно и заключает в себе зерно драмы, имеет свою преемственность, что оно не только не кончилось, но всегда стоит перед нами как бы вчера совершившееся. Такой вывод не может не действовать на толпу освежительно. Погруженная до темени в свои крошечные, кропотливые интересы, не прозревающая далее завтрашнего дня, не умеющая себе объяснить ни вчерашнего своего довольства, ни сегодняшних страданий, она вводится, по-видимому, в тот самый мир, в ту самую среду, в которых она постоянно вращается, и в то же время чувствует, что этот мир ей чуждый, что в нем есть какие-то светлые черты, которых она не знает»².

¹ Стасов В.В. Николай Николаевич Ге, его жизнь, произведения и переписка. С. 134.

² Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 63.

А.Ю. Вершинина

ОТ МАКЕТОК К ПОРТРЕТАМ. СКУЛЬПТУРНЫЕ ОПЫТЫ ЖИВОПИСЦЕВ

С 1880-х годов на художественных выставках появляются скульптурные портреты, исполненные живописцами: на 2-й выставке МОЛХ (1881–1882), 10-ой ТПХВ (1882–1883) и персональной И.Е. Репина 1891 года – портрет Н.И. Пирогова; на посмертной выставке И.Н. Крамского экспонировался раскрашенный бюст «Христос»; на 20-ой ТПХВ (1892–1893) – бюст А.А. Фета работы пейзажиста Н.В. Досекина, на 18-ой ТПХВ (1890–1891) – портрет Л.Н. Толстого, на московской выставке «Памяти Белинского» (1898) – портрет Белинского работы Н.Н. Ге... Эти произведения нельзя назвать первыми прикосновениями художников к искусству предметных объемов и реальных трехмерных форм. Известно, что и ранее, во второй половине XIX века, при создании многофигурных картин наряду с живописными, графическими эскизами, мастера выполняли скульптурные этюды – так называемые макетки. Подобными пластическими поисками сопровождалась работа Крамского над картиной «Хохот (Радуйся, царю иудейский!)», Ге – над «Тайной вечерей», Репина – над «Запорожцами». Однако их, как и отдельные пластические этюды голов (например, глиняную голову Христа И.Н. Крамского), на выставках не экспонировали.

Причина этого заключалась, надо полагать, в особой, вполне определенной роли скульптурных опытов для живописцев. Репин пересказывал некую любопытную историю, пожалуй, слишком эффектно-казуальную,

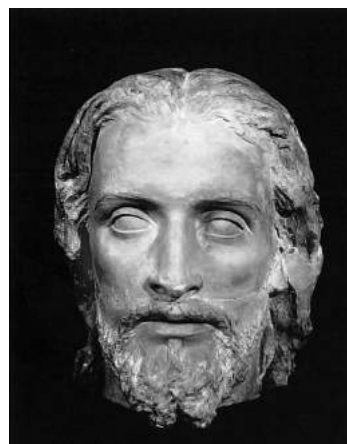
И.Н. Крамской
Голова Христа
1880-е (?)
Глина. Высота 24
ГТГ. Инв. 26910

чтобы быть абсолютной правдой, однако несомненно показательную в плане ожиданий и оценки возможностей пространственно-пластической формы: «Побившись довольно на эскизах “Тайной вечери”, Ге, чтобы помочь себе, вылепил всю группу из глины, нашел прекрасную точку зрения и работа пошла успешно. Но однажды он вошел с огнем, ночью в свою мастерскую и поставил случайно лучерну (масляные лампы, которыми до сих пор освещают комнаты в Италии) перед своей глиняной моделью. В поисках чего-то он отошел подальше и взглянул нечаянно на свет.

Его глиняная сцена освещалась с новой, случайной точки превосходно: он был поражен ее красивым эффектом»¹.

При всей кажущейся спонтанности описанного события – то была не вспышка озарения, а яркий и эвристичный, но вполне ожидаемый итог длительного плодотворного эксперимента, сродни лабораторным исследованиям ученого, завершившимся блестящим открытием. Скульптура здесь выполняла функцию методического материала. Н.Н. Ге видел в этой рабочей методе и удобный способ восприятия уроков «живой формы», и опытный путь ее творческого усвоения. В письме к ученикам Киевской рисовальной школы он объяснял: «В картине “Тайная вечеря” я вылепил всю сцену из глины в грубых чертах и с этого подмалевал картину», – и далее: «я, нуждаясь в живой форме, не нашел другого способа, как живого. Он только истинен»². То есть скульптура *отождествлялась* с «живой формой», сама становилась натурой. Однако тут же Ге предостерегал от прямого и безоглядного следования такой натуре: «Все приемы устройства у себя в мастерской всех вещей всегда будет мертвенность»³, – имея в виду механическое перенесение «подсмотренного» в картину, превращающего ее в безыдейный набор слепков действительности. Как вспоминала Т.Л. Сухотина-Толстая, «для того, чтобы разместить действующие лица на картине, Ге советовал вылепливать в маленьком виде фигуры из воска или глины. Он очень хвалил этот способ и только предостерегал от того, чтобы вылепливать подробности, так как глаз мог привыкнуть к кукловатости глиняных фигур и внести ее в картину»⁴.

Форма непременно должна служить идее, но она является не вторичным элементом, а единственно возможным искомым способом ее



¹ Репин И.Е. Николай Николаевич Ге и наши претензии к искусству // Далекое близкое. М., 1953. С. 306.

² Ге Н.Н. Письмо ученикам Киевской рисовальной школы. Плиски, апрель, 1880 // Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 207–208.

³ Там же. С. 207.

⁴ Там же. С. 256.

визуализации. «Святость» идеи для Ге безусловна, как неоспоримо и живое чувство, отличающее большого художника от «бездарных, слепых, холодных, невидящих, неслышащих»¹. И скульптура для живописца – «товарищ, брат», способный послужить, когда нужна *проверка жизни* материальных форм: «из глины всегда можно вылепить всю сцену, осветить тоже можно; складки, т.е. ходы, старые мастера делали из тряпок в малом размере и для того мочили, чтобы складки уменьшить соответственно. Живая цель вызовет множество новых способов»². Так что макетки художников играли существенную, но узкоспециальную роль в реализации замысла картины, отнюдь не претендуя на значение самоценного произведения. Из всех живописцев, обращавшихся к скульптурной форме, именно Ге уже на данном этапе придавал ей особое значение, поэтому будет логичным уделить основное внимание его работам.

Репин, оставивший красочное описание скульптурных опытов Ге, признавался: «Я страстно любил скульптуру»³ – и тоже прибегал к помощи макетов, работая над своими «Запорожцами», однако, как и Крамской, создавший по подсчетам современников около 200 фигурок при работе над «Хохотом»⁴, не считал нужным распространяться об этой «кухне» художника. Скульптурные миниатюры Крамского известны со слов его первых биографов; статуэтки Репина – по воспоминаниям его дочери, В.И. Репиной, опубликованным в 1914 году в журнале «Нива», где они частично воспроизводятся и датируются 1879 годом⁵. Эскизная, свободная манера лепки не помешала Репину передать многообразие типажей, характеров, сложные движения персонажей⁶. Однако широко известными эмоциональные, непосредственные фигурки Репина, как и пластические миниатюры Крамского и Ге, в свое время не стали. И это неудивительно. Самоценность этюда, значимость живого впечатления скульптуре только предстояло открыть. И даже работы признанных мастеров ваяния, например, терракоты М.А. Чижова («Гадание на картах», «Евгений Онегин с Татьяной»), Ф.Ф. Каменского («Курсистка», «Дуэлянт»), выполненные в жанре этюдной пластики малых форм, оставались маргинальными явлениями в художественной культуре тех лет. Критика их либо не замечала совсем, либо спешила высокомерно указать им «свое место»: «Статуэтки из обожженной глины... так ничтожны и некрасивы, что их

¹ Ге Н.Н. Письмо ученикам Киевской рисовальной школы. Плиски, апрель, 1880 // Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 207.

² Там же.

³ Репин И.Е. Николай Николаевич Ге и наши претензии к искусству. С. 129.

⁴ См.: Иллюстрированный каталог картин, рисунков и гравюр покойного И.Н. Крамского (1837–1887), содержащий автобиографию художника, портрет его и 20 автотипических снимков с его работ / Сост. и изд. Н. Собко. СПб., 1887. С. 7.

⁵ Репина В. Из детских воспоминаний // Нива. 1914. № 29. С. 571.

⁶ См.: Кагарин А.Л. Скульптурные работы Репина // Репин. Художественное наследство. В 2-х т. Т. 2. М.; Л., 1949. С. 376–384.

В.М. Васнецов
Портрет И.Е. Репина
1880
Бюст. Бронза
Высота 56,5
ГТГ. Инв. 7662

вовсе не следовало выставлять»¹. Этому весьма перспективному, как окажется к концу столетия, виду скульптуры пока что было отказано в звании «высокого искусства», вопреки всеобщему страстному желанию обновления сюжетов и форм.

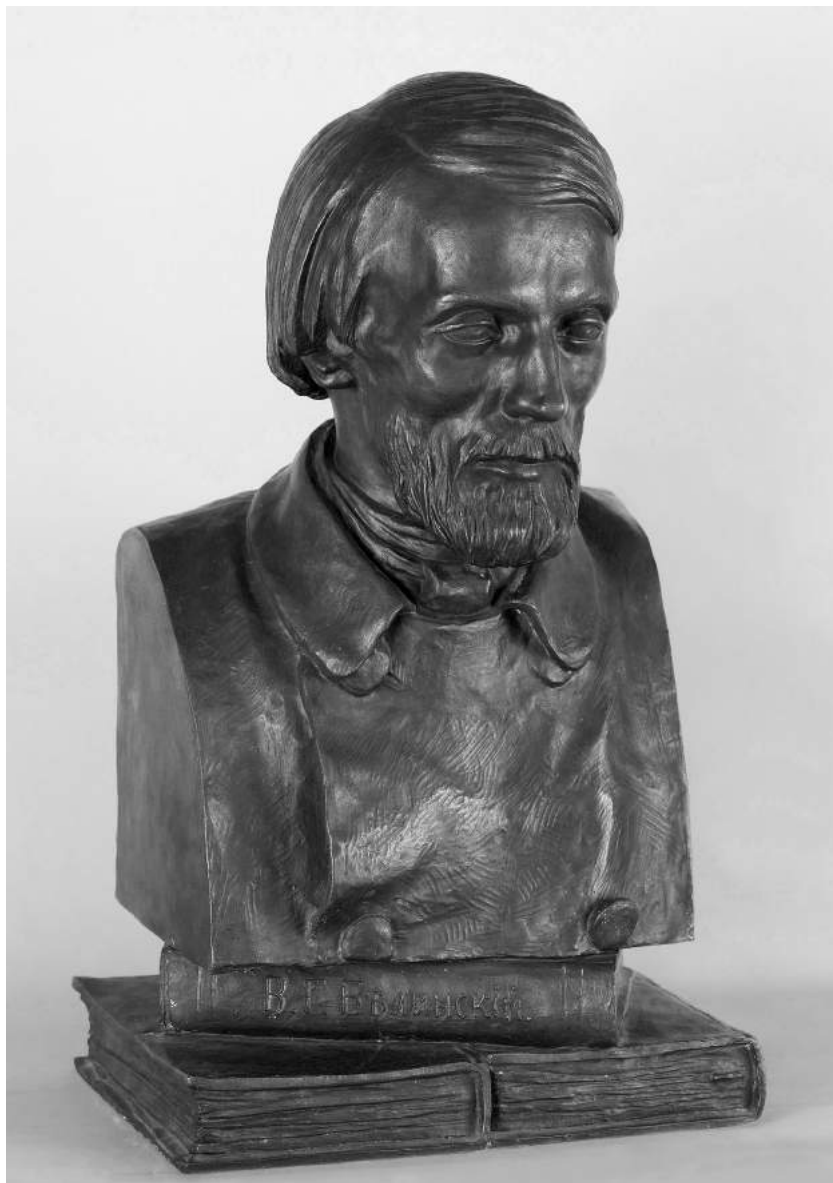
Иное дело портрет. Именно портретному жанру выпала миссия конструирования образа нового «лучшего» человека, столь актуальная в условиях серьезных общекультурных перемен. Необходимость решения подобной сверхзадачи казалась очевидной. Однако скульпторам не удалось создать портретную галерею выдающихся современников, подобную той, что родилась в результате серьезной и систематической работы живописцев. Причиной тому были и видовые особенности ваяния и художественно-практические обстоятельства. Скульптурный портрет второй половины XIX века оказался в весьма трудном положении. Потесненный жанрово-бытовыми композициями, он не вызывал того интереса у публики, который был характерен для предшествующего периода. Развернутый жизненный сюжет, интонированный в актуальном национальном ключе, более привлекал обывателя, нежели скульптурный портретный образ, абстрагированный уже в силу необходимости дистанцировать ваяние от паноптикума. Снижению интереса немало способствовало и активное развитие литейного (в бронзе и чугуне) производства, отдававшего предпочтение занимательной и удобной для тиражирования кабинетной пластике малых форм.

Счастливым исключением составляла настольная портретная скульптура, предназначенная к промышленной отливке. Впрочем, она занимала весьма скромное место в камерных пространствах частных интерьеров. Так, по воспоминаниям В.П. Зилоти, дочери П.М. Третьякова, кабинет ее матери щеголял случайным подбором вещей, где среди гравюр, семейных фотографий, картин обретались «бюсты Бетховена, Баха, Моцарта, Гайдна и Генделя»² – значимые скорее как культурные коды, чем произведения искусства (Зилоти даже не озадачивается именами авторов). В кабинете же отца таким портретам не находилось места вообще, потому что «случайных вещей» в нем не было. Такого рода бюсты, обычно на круглой точеной ножке, имели весьма скромные размеры от 20 до 40 см высотой, изготавливались в бронзе и чугуне по выкупленным оригиналам или по моделям прикрепленных к производству скульпторов, и их авторство было для



¹ *Стасов В.В.* Скульптурные выставки. 1872 // Избранные сочинения в трех томах. Т. 1. М., 1952. С. 234.

² *Зилоти В.П.* В доме Третьякова. М., 1998. С. 62.



современников вторичным по отношению к изображенной модели. Так что обсуждать вопросы художественной концепции личности в этом de facto анонимном «кабинетном» жанре вряд ли уместно.

Немногим произведениям портретной пластики второй половины столетия выпадала удача быть переведенными в твердые материалы. Затратный процесс отливки в бронзе зачастую был недоступен ваятелям. Портретная скульптура оказалась уязвимой ввиду распространившегося в данный период обычая изготавливать бюсты в гипсе, лишь тонируя их под

Н.Н. Ге. Портрет
В.Г. Белинского. 1871
Бюст. Бронза
Высота 61
ГТГ. Инв.5309

бронзу. Хрупкий материал требовал предельно бережного отношения, которое в силу различных объективных обстоятельств оставалось зачастую неисполнимым условием. Собиратели искусства покупали скульптуру несравнимо реже, чем живопись, и единичные экземпляры в непрочных материалах безвозвратно утрачивались, терялись у частных владельцев, в лучшем случае воспроизводились в периодике. До сих пор многие портретные бюсты, едва ли не случайно доставшиеся различным фондам, музеям малых городов остаются неотрибутированными.

Между тем задачи, которые приходилось решать скульпторам второй половины XIX века в портрете, были весьма серьезные. Опыт эпохи на этом поприще столь же плодотворен, сколь неоднозначен¹. Не вдаваясь в подробности, можно сказать, что это был не только поиск новых точек соединения должного абстрагирования (идеала) и характерных признаков модели (реальности), но и смена самой плоскости проблемы личности, выстраивание иной системы ценностных координат. Конечно, путь преодоления асоциальной условности романтической модели ко второй половине столетия был уже пройден, однако его отзвуки были особенно явственны именно в скульптурном портрете. Стараясь угадать «главную мысль лица» (Достоевский), ваятели по-прежнему легче всего находили ее возвышенный над реальностью «полет». Даже современный облик, костюм персонажа были не в силах обеспечить связь между реальностью и романтической темой, живущей во вскинутых взглядах, артистичных поворотах голов, взметнувшихся локонах причесок. Однако те же эмоциональные импульсы позитивно сказывались на качестве формы, начинающей оживать, дышать, увлекать. Другой крайний полюс заключался в документальном воспроизведении облика современника, где молчаливое согласие с жизненной данностью исключало саму возможность творческого конструирования идеала. Эта тенденция влекла за собой и сложности формального порядка – натурализм пластики, сковывающий панцирем отчуждения возможные внутренние движения моделируемого образа.

Скульптура была озадачена поисками бесконфликтного диалога во имя открытия в портрете идеально-образцового, то есть не возвышенного над реальностью, а выделенного самой жизнью в качестве должествующего образца, примера для подражания. Расширение круга портретируемых лиц стало определенной вехой в этом процессе. Ведь изображая близких и друзей, скульптор оказывался свободным и от представительского пафоса, и от бесстрастной холодности заказных портретов, а создавая бюсты представителей творческой интеллигенции, мог позволить себе мемориальные интонации символического порядка, продиктованные определенной – мессианской – концепцией личности. Именно подспудная задача создания «портрета-памятника» занимала

¹ Сложная природа этого явления до сих пор недостаточно изучена. Наиболее специальной остается работа: Шмидт И.М. Портрет в русской скульптуре второй половины XIX века // Очерки по истории русского портрета второй половины XIX века. М., 1963.

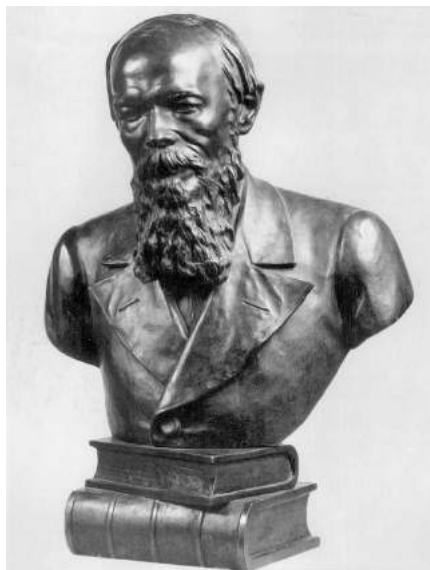
в те времена и живописцев¹. Жанровая структура живописи при этом не претерпевала серьезных изменений. В скульптуре обязанности по увековечиванию знаменательных личностей традиционно возлагались на монументальную форму. Однако движение идей приводит к тому, что под влиянием в первую очередь этических соображений бюст принимает на себя функции знака общественного звучания, тогда как частная портретность памятника начинает вытеснять качества монументальности. Перипетии усвоения (осмысленного или интуитивного) процесса сближения видов и жанров отзывались в работах скульпторов серьезными проблемами в определении ведущей интонации, без которой портрет терял свой стержень, становясь уязвимым для разного рода критики – в мелочности, педантизме, отсутствии сходства, высоты звучания...

Наряду с другими причинами это способствовало тому, что намерения скульпторов в отношении портретных циклов оставались либо не состоятельными, либо так и не состоявшимися. Скажем, бюсты писателей работы Л.А. Бернштама, большинство из которых находится в собрании музея Пушкинского дома, страдают излишним дидактизмом и разъяснительным пафосом, хотя отдельные его портреты, например, К.Е. Маковского (1882, ГРМ), весьма удачны. Имперсональным однообразием грешат многие портреты Р.Р. Баха 1880–1890-х годов, словно робеющего перед величием своих моделей – А.Г. Рубинштейна, П.И. Чайковского, И.С. Тургенева, П.П. Чистякова², не допускающего и мысли о вторжении элемента

случайности в знаковый образ. Тогда как его же «Портрет неизвестного» (1893, ГРМ) отличается принципиальной новизной синкретичного образного решения. Весьма дидактичны, излишне рассудочны и ранние портретные бюсты И.Я. Гинцбурга (художников, писателей, ученых, артистов, музыкальных и общественных деятелей).

Еще в 1873 году М.М. Антокольский в письме Стасову откровенничал: «Мечтаю сделать бюсты наших русских замечательных людей. Для этого хочу непременно повидаться с Тургеневым, с Пироговым и т.п.»³. Но уже трудный опыт

Л.Б. Бернштам
Портрет
Ф.М. Достоевского
1881
Бюст. Бронза
Высота 70,5
ГТГ. Инв.4029



¹ См.: Карпова Т.Л. Иван Крамской. М., 2000.

² Не случайно большинство из этих портретов успешно тиражировались Каслинским заводом.

³ Марк Матвеевич Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи / Под ред. В.В. Стасова. СПб.; М., 1905. С. 92.

портретирования И.С. Тургенева (1880, ГРМ) охладил творческий порыв восхищенного своей моделью скульптора. Современники были настроены критически: «Бюст Антокольского страдает большим несходством»¹. Задуманная галерея образов не сложилась. Антокольскому², как и выше-названным мастерам, мешала идея абсолютизации образа, когда было недопустимо представить в скульптуре то, «что Наполеон в иную минуту вышел бы глупым, а Бисмарк – нежным»³. Складывается впечатление, что горячность желания подавляла волю к кропотливой работе, мешала углубленности поисков, обнажала внутренние противоречия пути к искомой концепции личности. Так что целая плеяда лучших людей эпохи оставалась без должного скульптурного воплощения.

Тот же стимул – преклонение перед знаковой фигурой современника – вдохновлял и живописцев. Только их пиетет не становился настолько серьезным препятствием на пути поиска формы произведения, адекватной самой модели по глубине и значительности. Уверенности в своих силах им придавала давняя национальная традиция личного письма: образа, житийные иконы, затем парсуны, наконец, портреты запечатлевали избранных (народом, богом, царем). *Пластической* портретной традиции, подобной европейской, в России не существовало, и отечественное ваяние, только освоившее систему разделения ответственности: с одной стороны, частный образ (камерный бюст), с другой – публичный монумент (памятник, надгробие), было вынуждено ее решительно перестраивать. Временная несостоятельность портретной скульптуры явилась следствием радикализма преобразовательного порыва, что казалось живописцам легко устранимым пробелом. Вооруженные собственным живописным опытом, «летописно» настроенные художники направили свои усилия на восполнение лакун.

Однако немногие из них относились к этой задаче так ответственно, как Н.Н. Ге. Первый его вызов, первая серьезная и *публичная* скульптурная работа⁴ связана с созданием бюста В.Г. Белинского⁵: «Я не скульптор, – писал Ге, – а только ради дорогого русского человека, такого, как Белинский, я решил и лепить. Материал, которым мог воспользоваться художник, мог уйти, и уйдет, – это друзья его знавшие»⁶. Вооруженный таким живым материалом⁷, имеющий в своем распоряжении посмертную маску

¹ Гнедич П.П. Книга жизни: Воспоминания. Л., 1929. С. 123.

² Лучшие работы Антокольского в этом жанре – портреты членов близкого ему семейства Поляковых.

³ *Достоевский Ф.М.* Подросток // *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений. М., 1957. Т. 8. С. 507.

⁴ В 1865 он исполняет портрет своего сына, Петра.

⁵ В. 61, 1871, гипс – КНМРИ, ГИМ, Музей ИРЛИ, Ульяновский ОХМ; бронза – ГТГ, ВМП.

⁶ Н.Н. Ге – Н.В. Гербелю. 9 фев[раля] [1871 г. Петербург] // Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 82.

⁷ Как указывает В.В. Стасов, Ге консультировали А.Н. Пыпин, Н.В. Гербель, Н.А. Некрасов, П.В. Анненков, И.С. Тургенев, а также помогал профессиональными советами М.М. Антокольский. – *Стасов В.В.* Николай Николаевич Ге, его жизнь, произведения и переписка. С. 262.



Белинского, снятую скульптором Н.А. Рамазановым (1848), Ге исполнил бюст, который современники считали не иначе как «прекрасным», одним из лучших среди всех портретов критика, особенно в части обнаружения острохарактерных черт модели, передачи его облика и даже манеры держать себя. В жанре бюста Ге удалось выявить не только физиогномическое сходство – сформированный интеллигентный лоб, плоские приглаженные волосы, выдававшиеся скулы, как бы полужакрытые, но и пронизательные глаза, неровный кончик носа и асимметрию верхней губы. Художник уловил в сутуловатой линии плеч застенчивость и неловкость фигуры,

Н.Н. Ге. Портрет
Л.Н. Толстого. 1890
Бюст. Бронза
Высота 71
ГМТ, Москва
Инв. С-21

в посадке головы – переменчивость холерика, в едином внутреннем стержне формы – волевой импульс целеустремленного человека.

Нельзя сказать, что бюст отличается виртуозностью лепки или некими пластическими находками – такой задачи Ге себе и не ставил. Тем не менее крепость структуры, плотность объемов, ловкость моделировки поверхности (то гладкой, то слегка взрыхленной) указывают на близкое знакомство автора с методологией ваяния. Несомненно, сказалась здесь крепкая дружба со скульптором П.П. Забелло, на сестре которого впоследствии женился художник, подарившая Ге опыт и профессионального и глубоко личного общения: «Боже, как я благодарен Забелле, сколько он мне сделал добра, часто я его вспоминаю и от души благодарю. Он меня заставил думать, обдумывать свои поступки, он сам много скверных привычек во мне уничтожил»¹. Возможно, уже тогда окрепло обоюдное желание скульптора и художника трудиться над галереей образов замечательных людей: параллельно с живописными портретами Ге появляются бюсты работы Забелло – А.И. Герцена, Н.А. Некрасова, М.Е. Салтыкова-Щедрина. Для Ге были важны товарищеские отношения со скульптором Н.В. Штромом и с братьями Каменскими, один из которых, Федор Федорович, был известным скульптором, и вся та особая атмосфера колонии русских художников, что сложилась в годы его итальянского пенсионерства и вспоминалась на протяжении многих лет. Именно за границей он знакомится с И.С. Тургеневым, Д.В. Григоровичем, М.А. Бакуниным, наконец, с А.И. Герценом, что было воспринято Ге с особенным трепетом, ведь он признавался: «Самые влиятельные, близкие по душе, были Герцен и Белинский»².

Заручившись согласием Герцена, Ге за несколько сеансов написал великолепный портрет. Надо полагать, само отсутствие возможности позирования исключило мысль о создании живописного портрета Белинского. Ге не имел в своем распоряжении и достаточного количества наглядного изобразительного материала должного уровня: современников мало удовлетворяли портреты Белинского работы К.А. Горбунова (1838, 1843, 1848)³, не соответствующие его характеру. Тем более острым было желание Ге запечатлеть образ критика, бывшего для него фигурой эпохальной – подразумеваемая вторая треть XIX века, он так и говорил: «время Белинского».

Означенную выше интенцию портрета-памятника Ге реализовал вполне в духе времени. Кроме отмеченных собственно портретных достоинств художник стремился придать форме в целом известную монументальность. Он зафиксировал четкий гермоподобный обрез плеч и выполнил своеобразный постамент в виде вполне натурально трактованной стопки

¹ Н.Н. Ге – А.П. Забелло. 11 мая 1856 г. Санкт-Петербург // Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 36.

² Н.Н. Ге. Встречи. 4 февраля 1894 г. Хутор // Там же. С. 231.

³ См.: Некрасов Н.В. Портреты Белинского // Русские ведомости, 1911. 31 мая. №123. С. 2. Только созданный десятилетие спустя после работы Ге портрет Белинского кисти И.А. Астафьева (1881, ГТГ) удовлетворил взыскательных современников.



книг, на корешке одной из них указав: «В.Г. Бълинскій». Эта деталь из арсенала «разъяснительного» портрета выглядит здесь неким рудиментом, отвлекающим от умозрительно-символического конструирования образа в целом. В живописных портретах кисти Ге таких решений не встретить, они «отличаются подкупающей правдивостью и внешней простотой»¹, и если в них и появляются «говорящие» детали (чаще – в 1890-х), то

исключительно как признаки среды бытования, без дидактизма. Более последователен в этом смысле В.М. Васнецов, когда его живопись 1870 – 1880-х годов весьма естественно корреспондируется со скульптурной работой – портретом И.Е. Репина², где также присутствует указующая атрибутика – палитра и кисти в основании бюста. И хотя в поздний период Васнецовым были выполнены майолики, эскизы рельефов иного, более высокого качественного уровня³, он сам считал, что это его «единственно сколько-нибудь серьезная скульптура»⁴.

Не стоит думать, что подобная литературная риторика была частным допущением исключительно для дилетантов в скульптуре. Бюсты на сложных аллегорических основаниях создавались в эти годы и профессиональными скульпторами – портрет Ф.М. Достоевского работы Л.А. Бернштама (1881, Музей ИРЛИ, с авторской посмертной маски 1881, ГРМ), портрет И.Н. Крамского, выполненный И.Я. Гинцбургом (1886 или 1887, НИМ РАХ). Такого рода «литературность» вполне созвучна «рассказывающей» архитектуре эпохи эклектики с ее любовью к неклассическим (эмблематическим, геральдическим, атрибутивным) элементам декора, и представляется проявлением той же свободы от классической модели, таких же качеств вариативности, действительной связи с жизнью. Это отличало национальную школу скульптуры от европейской, в рамках которой выстраивается более длительная традиция, отзывчивая на стилевые

Н.А. Андреев
Л.Н. Толстой. 1905
Бюст. Бронза
Высота 41
ГТГ. Инв. 4044

¹ Верещагина А.Г. Николай Николаевич Ге. Л., 1988. С. 40.

² 1880, гипс, в. 56,5, Музей-заповедник «Абрамцево»; бронзовый отлив – 1909, ГТГ.

³ Эскизы и картоны для рельефа «Св. Георгий Победоносец» для фасада Третьяковской галереи (резчик Марков, скульптурная мастерская В.И. Орлова, 1900-1902), надгробия Ю.Н. Говорухи-Отрока (мастерская В.И. Орлова, 1898) и др.

⁴ Воспоминания В.М. Васнецова о С.И. Мамонтове (Москва, 2 мая 1918) // Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / Сост., вступ. ст. и примеч. Н.А. Ярославцевой. М., 1987. С. 246.

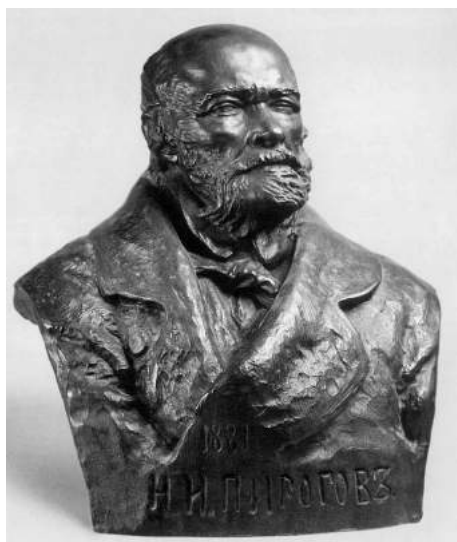
перемены искусства. На протяжении всего XIX века можно проследить ряд семантических трансформаций «разъяснительного» портрета – от аллегорического бюста Наполеона I работы Бертеля Торвальдсена (1830) с пьедесталом в виде орла с распростертыми крыльями и другими атрибутами имперской власти, до портрета Сары Бернар Жана Леона Жерома (1890), где сложное основание бюста буквально «прорастает» символическими персонификациями театральной жизни.

Публика охотно принимала такие наглядные разъяснения общественной роли личности, несмотря на некоторую двусмысленность ситуации: соответствуя этическому пафосу «летописного» жанра, они сохраняли атавизм повествовательной аллегоричности, в то время как скульптура в целом все менее желала иллюстрировать, *заключать в себе* идею, стремясь ее *рождать* собственными пластическими формами, другими словами, сменить репродукционную функцию на продуктивную. И если ваятели делали акцент на формальных поисках, возможно, упуская при этом востребованные обществом мемориальные задачи, то художники в своих скульптурных опытах чаще оказывались традиционалистами. Неудивительно, что для художественной критики того времени скульптура живописцев оставалась формой констатации знаковой фигуры, никак не связанной с пластическими поисками искусства ваяния, а потому оказывалась обычно вне зоны внимания. И создавались такие портреты скорее не для взыскательных любителей искусства, а для почитателей той или иной личности. Показательна фраза из отчета Ге в Совет Академии художеств: «Вылепил бюст В.Г. Белинского с посмертной маски, руководствуясь указаниями знавших покойного; 3 экземпляра отлито из бронзы для г.г. Н.А. Некрасова, М.П. Сырейщикова и К.Т. Солдатенкова»¹. Известно, что бюст Белинского работы Ге занимал весьма почетное место в кабинете Некрасова.

Можно полагать, что именно совокупность точной портретной характеристики и несколько наивной атрибутики, позволила этому портрету-памятнику стать знаком своего времени. В подборке иллюстраций «Памяти великого критика» на развороте журнала «Искры», посвященной 100-летию со дня его рождения², именно этот высокий символический уровень наглядно демонстрирует преимущества работы Ге по сравнению с другими изображениями Белинского. Желание обновить язык скульптуры и одновременно пиетет, сковывавший некоторых мастеров ваяния, компенсировались у Ге духовной близостью, заряженностью идеей и тем эмоциональным настроением, что отвечал высокой ноте звучания

¹ Отчет Н.Н. Ге в Совет Академии художеств. 9 августа 1871 // Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 84.

² На развороте приведены: «В гробу. С эскиза, писанного академиком К.А. Горбуновым на другой день по кончине Белинского. Проект памятника Белинскому в Пензе работы М. Каплана. Бюст Белинского работы Н.Н. Ге. Гипсовый бюст Белинского работы А.С. Козлова». На обложке: «С рисунка И.А. Астафьева (Третьяковская галерея в Москве)» // Искра. № 21. 29 мая 1911 г. С. 164–165.



«внутренней мелодии» личности. Неслучайно многие современники угадывали еще в пророке Самуиле из картины «Аэндорская волшебница вызывает тень Самуила» облик «неистового Виссариона». Для Ге Белинский долгое время был исключительным примером саморазвития человека, полномочного нести «проповедь в народ». Композиция бюста, соединившего конкретику деталей и символизацию образа, вероятно, подразумевалась как версия примирения мучительных метаний эпохи «между идеей

и почвой»¹. Залогом успешности сконструированного символа стала понимаемая имманентность идеи конкретной личности, то есть содержания – форме.

Ге не устал проповедовать: «Нет больше умственного удовольствия, как высказать свои задушевные мысли в форме разумной и благообразной. <...> Все искусство – в содержании, в том, что действительно вам дороже всего и что вы храните в вашей душе как самое дорогое, самое святое. Оно, это святое, вам и укажет характер образа (формы) и потребует от вас изучения той или другой формы. Оно вас будет руководить – и знайте, ему служите, ему верьте, не изменяйте и тогда наверно ваши произведения будут художественны и дороги вам и всем окружающим, т.е. людям»². Макетки Ге, как и других живописцев, были сугубо формально-пластическими поисками адекватного выражения идеи, которая стояла несоизмеримо *выше* и вырабатывалась в совокупном труде над большим полотном. В портрете (как живописном, так и скульптурном) художник уже искал оформленной глубины образа здесь и сейчас. Высокую степень ответственности жанра Ге чувствовал, осознавал необычайно остро: «Когда искусство было искусством, когда оно было дорого по смыслу и цели своей, тогда было ясно, определено, чему художник должен учиться – фигура человека, его голова были главные *предметы* изучения, так как жизнь человека, его мысль, его радость, его страдания были главной заветной *мыслью* художника»³ (курсив мой. – А.В.). Скульптура давала

И.Е. Репин. Портрет
Н.И. Пирогова. 1881
Бюст. Бронза
Высота 52
ГТГ. Инв. 26914

¹ См.: *Стернин Г.Ю.* Между «идеей» и «почвой» (К вопросу о русском художественном сознании 1870–1880-х годов) // *Вопросы искусствознания*, 4/93. М., 1993.

² Н.Н. Ге – Т.Л. Толстой. Сент[ябрь] 1886. Хутор // Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 129.

³ *Ге Н.Н.* Из «Беседы об искусстве в Киевской рисовальной школе» [Март 1886] // Там же. С. 208.

чувство живой формы, существующей в реальном пространстве – бюст становился и предметом изучения и оформленной мыслью. Все обретенные навыки Ге альтруистично обращал в форму служения: «...художник обязан передать образ дорогих людей соотечественников, с этой целью я начал писать и, разумеется, не для себя, а для общества»¹. Недаром он горячо приветствовал замысел П.М. Третьякова обогатить свое собрание галереей живописных портретов выдающихся современников².

Разумеется, малочисленные скульптурные опыты Ге не могли равняться с положенной системностью его же усилий по созданию живописных образов³. Здесь важен был уже сам факт обращения к другому искусству, делающий избранную модель личностью исключительной. И выбор персоны для работы в скульптуре был неслучаен. Помимо означенного пиетета и «летописной» мотивации, для Ге было весьма существенным определение человеческого типа, который можно и должно выразить в пластических формах бюста. Если в живописи Ге правомочно говорить о формировании двух самоценных типов личности – «открытой» и «страдательной»⁴, то в скульптуре подобная дефиниция относительна. Его Белинский одновременно страдалец за идею и пророк, чьи проповеди обращены вовне, направлены к людям. Однако для полновесного образа экспансивной личности его скульптуре недостает эмоциональной живости лепки форм. Плотность объема, сглаженность поверхности сообщают портрету определенную строгость и отрешенность, все же недостаточную для впечатления отверженности и страдательности. Искомый тип гражданственного портрета-памятника не допускал умаления и оплакивания героя. Тогда как «открытый» портретный тип, возможно, более однозначный по своим характеристикам, точнее соответствовал поставленным задачам. Неслучайно и в живописи именно подобные типажи написаны у Ге пластично и скульптурно, особенно в этюдах – «Голова апостола Андрея» (1862), «Голова Иуды» (1861), «Голова апостола Иоанна» (1862). Если считать исключением камерные, абсолютно не рассчитанные на публичность портретные бюсты сыновей художника – П.Н. Ге (1863) и Н.Н. Ге⁵, – то можно заметить, что в скульптуре Ге появляются именно персонажи, горящие верой в обретенный идеал и желающие его

¹ Н.Н. Ге – П.М. Третьякову. [1874 – начало 1875] С.-Петербург // Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 90.

² Эта жертвенная идея о безвозмездной передаче созданных им портретов приходит к Ге только после близкого знакомства с Третьяковым и его галереей. Ср.: Письма Н.Н. Ге к П.М. Третьякову от 12 февраля 1870 г. и 1874 – начала 1875 г. // Там же. С. 80, 90.

³ К 1872 году им были написаны портреты А.И. Герцена, И.С. Тургенева, М.Е. Салтыкова, Н.А. Некрасова, композитора и критика А.Н. Серова, Г.Г. Мясоедова, Н.И. Костомарова, итальянского химика Г.И. Шиффа, адмирала А.И. Панфилова, композитора В.Н. Кашперова и др.

⁴ *Поспелов Г.Г.* Позднее творчество Ге: Человек перед лицом смерти // Вопросы искусствознания, 4/93.

⁵ Известен как «Бюст мальчика» (Н.Н.Ге – младшего (?)). Частное собрание, Швейцария – сведения от О.С. Кузнецовой (ОР ГТГ. Ф. 8. II).

экспансии, развития вовне, но одновременно и страждущие. Самому художнику при этом было крайне необходимо сопереживать герою, за-ряжаясь его идеями.

Пожалуй, главное, чего не доставало Ге в работе над бюстом Белинского, – счастливой возможности интеракции, диалога с великим критиком, было с лихвой компенсировано в следующей его значительной скульптурной работе – портрете Л.Н. Толстого¹. Этот бюст был исполнен в Ясной Поляне в сентябре–октябре 1890 года. Как известно, Ге вдохновился идеями Толстого, еще не будучи близко знакомым с писателем. Много и охотно читавший художник сразу выделил среди прочих увлекавших его авторов яркие проповеди Толстого как удивительно созвучные собственным представлениям и поспешил немедленно встретиться с ним. Живое общение более чем удовлетворило Ге, и он восторженно писал: «Я безгранично полюбил этого человека, он мне все открыл. Теперь я мог назвать то, что я любил целую жизнь, что я хранил целую жизнь, – он мне это назвал, а главное, он любил то же самое.

Месяц я видел его каждый день. Я видел множество лиц, к нему приходивших. <...> Я стал его другом. Все стало мне ясно. Искусство потонуло в том, что выше его, несоизмеримо»².

Неудивительно, что Ге не ограничился работой над живописными и графическими образами великого писателя, иллюстрациями к его произведениям, а создал и скульптурный портрет. Через восемь лет после возобновления знакомства он решил перестать удивляться тому, что до сих пор никто из скульпторов не запечатлел Л.Н. Толстого, и сам взялся за работу. Необходимая для Ге мотивация – духовная близость с писателем, о которой исследователями сказано уже немало, не только обогатила их общение, но и помогла найти такое образное решение бюста, когда идея и облик являются нерасторжимым целым. Более того, именно горение идеей, ее экспансивное переживание вышло в этой работе на первый план. Неслучайно С.А. Толстая не находила в скульптурном портрете того, что «любила в Левочке, в его лице», то есть понятной обыденности. Она списывала отсутствие сходства на изможденный после болезни вид самого писателя³. Ей вторил И.Е. Репин: «Ге вылепил бюст Льва Николаевича, только что оправившегося после болезни. Это состояние Л.Н. отразилось и в бюсте Ге»⁴.

Ожидания от портрета у Толстой и Репина были разные: она хотела видеть родного, даже, может быть, домашнего человека; он – грандиозную личность, но объединяло их неприятие подавляющей экзистенциальности образа в трактовке Ге. Щедрого на эпитеты, натурфилософски

¹ Гипс, в. 74 – КНМРИ, Музей ИРЛИ и др.; бронза – ГРМ, Музей ИРЛИ, Государственный музей Л.Н. Толстого и др.

² Из «Воспоминаний» Н.Н. Ге// Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 118.

³ См.: Толстая С.А. Моя жизнь // Новый мир. 1978. № 8. С. 78.

⁴ Репин И.Е. Николай Николаевич Ге и наши претензии к искусству. С. 308.

настроенного Репина в первую очередь поражала своеобразная внешность Толстого: «Широкие скулы, грубо вырубленный нос, длинная косматая борода, огромные уши, смело и решительно очерченный рот, как у Вия, брови над глазами в виде панцирей»¹, и он живописал его особенно многогранно – то это «деятель по страсти», то «лесной царь», то Зевс, то «рафаэловский бог в видении Иезекииля». Репин был тем же талантливым «дилетантом» в скульптуре, что и Ге, хотя и более охотно вспоминал о собственных опытах лепки еще в Академии. В своем скульптурном портрете писателя² он стремился к чистоте исполнения и делал акцент именно на передаче особенностей строения головы Толстого. При всем внутреннем величии это реальный человек реального мира, неслучайно портретное сходство репинского бюста высоко оценила С.А. Толстая. Подобный доминантный признак присущ всем скульптурным портретам работы Репина – генерал-лейтенанта Мещерякова (барельеф в медальоне, 1865), С.И. Мамонтова (1880), Н.И. Пирогова (1881). Репин не нуждался в интеракции с моделью. Например, портретировать «гениального», по словам самого художника, Пирогова он специально приехал в Москву, где проходило празднование пятидесятилетнего юбилея врачебной и научной деятельности прославленного хирурга, не будучи с ним даже знакомым. В три дня он написал портрет и сделал рисунки для бюста, с которых потом, в Хотьково, выполнил скульптуру³. Причем Репин находил, что именно в бюсте «сходство полнее». Несмотря на известный монументализм решения – гордо вскинутая голова на постаменте торса, ставшего массивным в широких складках одежд, – Пирогов Репина остается слишком конкретным, деятельным, сиюминутным, чтобы прозвучать монументом личности.

Живописцы, прикоснувшись к глине, все же не могли настолько безоговорочно доверять своим навыкам, чтобы с профессиональной легкостью вопросы внешнего сходства принести в жертву знаковой выразительности, а «ремесленные» задачи – пластическим новациям. Даже личное знакомство и общность идей не служили залогом неизбежности успеха. Известно, как долго не давался пейзажисту Н.В. Досекину образ А.А. Фета. Вылепленный в 1891 году бюст поэта не удовлетворил автора, и в очередной раз посетив Фета в имении Воробьевка, Досекин выполнил другой его портрет⁴. Именно эти встречи 1892 года запомнились самому Фету: «У нас же в настоящую минуту гостит живописец, лепивший мой бюстик, тихий, но весьма умный и начитанный – Досекин»⁵, – то не межличностный

¹ Репин И.Е. Николай Николаевич Ге и наши претензии к искусству. С. 374.

² Гипс, в. 62, ГРМ, музей ИРЛИ (имеются повторения в разных материалах в различных музеях).

³ Гипс, в. 52, Музей-заповедник «Абрамцево»; бронзовый отлив 1946, ГТГ (имеются повторения в разных материалах в различных музеях).

⁴ Голова. Сухая глина, пропитанная асфальтовым лаком, в. 19, ГТГ.

⁵ 17 июня 1892. Московско-Курская ж. д. станция Коренная Пустынь // Фет А.А. Сочинения в двух томах. Том второй. М., 1982. С. 135.

диалог, но присутственное соучастие. Тем не менее бюст воспроизводился в числе лучших портретов на страницах журнала «Нива», посвященных памяти поэта¹, и попал в коллекцию Н.Н. Черногоубова, о которой вспоминал Б.А. Садовский: «Квартира из трех комнат; в первой, приемной, с полу до потолка портреты Фета, всех возрастов и эпох, в углу его же гипсовый бюст, работы Ж.А. Полонской. Другой поменьше, сделанный Досекиным, на старом бюро»². Хорошо знавший художника Максимилиан Волошин вспоминал, что Досекин горячо увлекался поэзией Фета, устраивал у себя «фетовские» чтения, был знаком с Владимиром Соловьевым, другими яркими людьми эпохи. Можно полагать, что эти пока еще незрелые романтические увлечения как предвкушение символизма отзывались в скульптурных портретах занимавших его персон (Фета, Соловьева, Шишкина) взволнованной эмоциональностью, сбивавшей утвердительную ноту образа.

Своеобразной чувственностью наделена и голова «Мальчика»³ В.Е. Маковского – эмоциональная, чувственная скульптура, кажется, совсем непохожая на живописные произведения художника. Однако люди, хорошо знавшие этого скромного человека, находили именно сентиментальность его скрытой сущью. Маковский, по воспоминаниям Зилоти, «любил музыку до безумия», был удивительно простой, чуждый всякой безвкусице и «в душе его жил целый мир поэзии, романтики». И далее: «Не романтизм ли (как антипод) развил в Маковском ту аналитическую сосредоточенность, которая так ярко выражена в психологии бесчисленного множества типов на его картинах?»⁴.

Скульптор-любитель С.И. Мамонтов, напротив, старался избегать романтической интонации, хотя практически все его модели – люди искусства, хорошие «знакомцы»: В.М. Васнецов (1880), В.И. Суриков (1895), З.Н. Якупникова (1882). Эмоциональный и зажигательный, Мамонтов все делал по вдохновению: «За что только дядя Савва не брался сам! И пел, и сочинял стихи и музыку, и рисовал, и лепил, и актерствовал, все-то у него выходило талантливо.

Заставлял друзей своих, уже не говоря о племянниках, участвовать в своих фантазиях, как только ему приходила мысль, что такой-то или такая-то ...может исполнить. Иногда засаживал он художников и садился сам с ними, чтобы одновременно рисовать или лепить друг друга»⁵. Человек, увлеченный самой жизнью, тем не менее он не позволял эмоциям торжествовать над делом, и его скульптурные портреты основаны на вдумчивом всматривании и поиске аналитически-синтезированного

¹ Памяти Фета // Нива. 1902. № 46. С. 918–919.

² Садовский Б. Записки (1881–1916) // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: Альманах. Вып. 1. М., 1994. С. 168. Также см.: Садовский Б. Фет в портретах // Наше наследие. №85. 2008.

³ Гипс тонированный, в. 38, ГРМ.

⁴ Зилоти В.П. В доме Третьякова. С. 104.

⁵ Там же. С. 100.

образа. И все же скульптура С.И. Мамонтова, как и С.П. Рябушинского (оба брали уроки профессионального мастерства у известных скульпторов – Антокольского и Инжальберта соответственно), лежит совершенно в иной плоскости. Даже не помышляя об этических основаниях, «летописной» миссии искусства, они желали примерить художнический тип ренессансного универсализма, одновременно оглядываясь на средневековое ремесленничество. Маэстрия творчества привлекала их, вероятно, более, чем «святость идеи», неоспоримо приоритетная для Н.Н. Ге в те же 1880–1890-е годы.

Нельзя сказать, что Ге оставался в плену своих давних и твердых убеждений настолько, чтобы не искать их развития. Напротив, он страстно желал той «жизненной» формы, которая непосредственно и жарко, так же как мыслил, видел, чувствовал он сам, убедит зрителя в трагедийном величии идеала. В живописи он обращается к теме страстей Христовых, изложенной с невиданной силой художественной экспрессии, эмоционального напора, в почти эскизной манере. Ге словно не желает заключить поток чувств, рожденных живым переживанием, в жесткие рамки понятий. Непроницаемость завершенной формы для него кажется очевидной помехой разящей силе идеи. Поэтому он игнорирует все просьбы о преобразении эскиза в законченное полотно и отдает предпочтение процессу исполнения, с его точки зрения тождественному процессу рождения идеи. Эскиз становится единственно возможной художественной формой в том случае, если речь идет о программном для Ге высказывании. Непременность «святого содержания» в образе Л.Н. Толстого определяет его место в ряду таковых.

Живописный портрет Толстого кисти Ге, как известно, созданный в 1884 году во время работы писателя над статьей «В чем моя вера», возможно, не поражает эскизной свободой письма, пусть и более энергичной, богатой, чем в других портретах тех лет. Его особость в другом – словно пугаясь разящей силы взгляда великого писателя, который так завораживает на портретах работы Крамского и Репина, Ге направляет его энергетическую мощь внутрь холста, заставляя листы текста, над которыми склонился Толстой, сиять светом истины. Самоуглубленный труд писателя получает у Ге иррациональный оттенок, который вырывает его из обыденности, – та самая идеальная составляющая образа, что при сходном композиционном решении не далась скульптору И.Я. Гинцбургу (1891), лишь обозначилась в «Чтении рукописи» Л.О. Пастернака (1894) и позднее своеобразно преломилась в бюсте работы Н.А. Андреева (1905). Благодаря освещению сосредоточенная замкнутость Толстого у Ге не стала формой страдательной отрешенности, присущей интровертной личности. Толстой словно кристаллизует идею, приготавливая ее к общественному служению, – через свет слова, обращенного к людям. Однако пока что его проповедь остается опосредованной, а сам образ – дистанцированным.

Созданный шесть лет спустя бюст писателя живой эмоциональностью лепки подтверждает экспрессионистские интенции позднего Ге. По своей семантике он занимает место между живописным портретом Толстого



кисти Ге и знаменитым «Автопортретом» (1893) художника. Ге фиксирует новый поворот саморазвития личности: этап оформления сокровенной мысли пройден, изложение закончено, убежденность в собственной правоте достигает кульминации, требующей разрешения, экстенсии – наступает время горячей проповеди. Он находит в Толстом не просто персонификацию высокой духовной идеи, но ее драматичную жизнь-становление со всеми «болезнями роста» (частью отсюда субъективная болезненная изможденность облика). В поисках аутентичной формы Ге обращается к экспрессивной пластике, однако это не значит, что он, подобно П.П. Трубецкому, стремится к самозначимой эстетической ценности *впечатления*, этюдности поверхности, не имеющей границ, или ищет в живости лепки особой манеры. В его Толстом огромное напряжение естественно выплескивается вовне, заставляя форму трепетать, дышать неровностью поверхности, вздыматься тревожными прядями волос и бороды, разбегаться центробежными лучами складок. Весь этот процесс обретает вид магнетического движения вокруг стрелы, фиксированного композицией бюста, но еще весомее отмеченного волевым взглядом писателя из-под тяжелых бровей, словно из самой глубинной сути страдающей души. И страдание это происходит не от самозаклания, не от мучительного поиска ответа на решающий вопрос внутри себя – тема, занимавшая И.Н. Крамского, – а от невероятной трудности преодоления инертности среды, в которую направлена его утвердительная проповедь.

Позиция Крамского объяснялась совершенно иным, чем у Ге, взглядом на «мессианский вопрос». В творчестве Крамского, как справедливо замечали исследователи, значимость этической оценки личности и темы «мученического мессианства» приводит к сближению задач портретирования с теми проблемами, которые волновали художника в связи с образом

И.Н. Крамской
Христос
Этюд для картины
«Хохот» («Радуйся,
царю иудейский!»)
1883
Бюст. Гипс
раскрашенный
Высота 50
ГРМ. Инв.СК-1212

Христа. Если согласиться с А.В. Праховым в том, что портреты кисти Крамского открывают за видимой фиксацией реальности «мир самых таинственных явлений», а с П.М. Ковалевским в том, что образ Христа – мерило всего его творчества, то не только знаменитые полотна, но и бюст «Христос» (1883–1885)¹ окажутся в точке фокуса идейно-художественной проблематики его творчества. И это действительно серьезная заявка для «дилетантского» скульптурного опыта живописца.

Не являясь портретом, бюст Христа, тем не менее, аккумулирует принципы, важные для дополнения той концепции личности, что выстраивает Крамской в своих портретах. Известно, что он полагал ложным мнение, будто образ Христа «имеет значение как средоточие религиозного культа, а как действительно исторического деятеля его значение ничтожно»². Для Крамского он важен как *действительный* идеал, которому можно, должно следовать и подражать, ибо «он перенес центр божества извне в самое средоточие человеческого духа, кроме того, доказав возможность человеческого счастья через усилия каждой личности над собою и победив самого сильного врага – собственное Я, он сделал невозможным оправдание в наших подлостях никаким мотивам»³. Что же таинственного и одновременно «действительного» в скульптуре Христа работы Крамского? Художник здесь выступил тонким стилистом. В его раскрашенном иератичном бюсте со строгим обрезаем по линии плеч уловима та же нота мистицизма позднего средневековья, что присутствует в скульптуре кватроченто. Эту особенность точно подметил Репин, докладывавший Стасову о новых ярких работах: «Какой я рассеянный! Ни слова не сказал еще о скульптурном раскрашенном Христе, все там же, на Сиверской, у Крамского. А какая необыкновенная вещь, вроде старых итальянцев, очень своеобразна и интересна»⁴.

Еще в 1860-х годах, как предполагают, в связи с работой над картонами для росписи храма Христа Спасителя в Москве⁵, Крамской выполняет в глине небольшую «Голову Христа»⁶. Уже здесь он ставит себе вполне определенную задачу: найти в реальной форме лица *немирское* выражение, символ «не жизни – не смерти». Неслучайно отсеченная голова Иоанна Крестителя с неоконченной картины «Иродиада» (1884–1886) будет так напоминать эту скульптурную работу художника. Отличие – в том ощущении света, который, кажется, исходит из распахнутых глаз Христа, обволакивая голову и растекаясь в пространство. В своем желании изобразить *понятие*, Крамской оказывается больше метафизиком, чем

¹ Гипс раскрашенный, в. 50, ГРМ.

² Иван Николаевич Крамской: Письма, статьи. В 2 т. Т. I. М., 1965–1966. С. 217.

³ Там же. С. 219.

⁴ И.Е. Репин – В.В. Стасову 6 мая 1887. Петербург // И.Е. Репин и В.В. Стасов. Переписка. 1877–1894. М.; Л., 1949. Т. 2. С. 103.

⁵ Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. Т. 1. Скульптура XVIII–XIX веков. М., 2000. С. 179. (Серия «Скульптура XVIII–XX веков»)

⁶ Глина, в. 24, ГТГ; отлив в бронзе 1954 г., в. 32,5, ГТГ.

реалистом. Раскрашенный гипсовый бюст не оставляет сомнений в выборе идеи личности, в немалой степени обусловленном принятым тогда историко-психологическим подходом к истолкованию образа Христа. В сложной диалектике достоверности и абстрагирования, бытийности и надчувственности определяются контуры символической сакрализации образа в трактовке Крамского: будь то Христос или выдающийся современник, ему для начала нужно определить место персоны в жизненной реальности, найти субъективное *лицо*, а потом возвысить личным подвигом страдания, создать знаковый *лик*. Стоическое мученичество предопределяет отрешенность, даже индифферентность ко всем внешним обстоятельствам. И где, если не в скульптуре, Крамскому искать ту форму почти мертвенности для поруганного Христа в «Хохоте», о которой он сам напишет: «...спокоен, как статуя»¹.

Та же двойственная природа заложена в деликатной раскраске бюста Христа: одновременно интенция к жизненности и указание-напоминание о символизме образа в его средневековом прочтении, ведь именно эта эпоха в то время прочно ассоциировалась с цветной скульптурой, вопреки уже известным исследованиям античности. Однако в этой аллюзии не следует искать опытов обновления языка отечественного вааяния: цвет не имеет здесь эвристичной природы и вопреки указующей природе выглядит более жизненно, чем символично. Стоит заметить, что раскрашивать бюсты «натурально» пробуют именно живописцы. Для скульпторов второй половины 19 столетия такое решение немислимо: «Будь тут хоть сам бог искусства, все-таки он не сделает того, что невозможно сделать»², – резюмирует Антокольский опыт Репина по расцвечиванию масляными красками его бюста Стасова (1872). Цвет пока что допускается в скульптуру в полилитной технике либо в качестве подцвечивания отдельных деталей, имитирующего инкрустацию. Только к концу XIX века цвет станет полноценным средством выразительности искусства скульптуры.

Бюст Христа работы Крамского в своем иератичном предстоянии, близком идее статуи «Христос перед народом» (1874) Антокольского, исключает проповедническую экспансию идеи. Портрет Толстого Ге, напротив, раскрыт в мир, демонстрируя истовую, почти исступленную веру в силу убеждения. Вероятно, эта высокая нота была услышана Толстым и оказалась настолько созвучна его самоощущению, что он сразу же принял эту работу. В письме к Н. Н. Ге от 30 июля 1891 года, сравнивая его бюст с произведениями Гинцбурга и Репина, Толстой заключал: «Ваш лучше всех»³.

Пусть это и выглядит некоторым расхождением с «летописными» намерениями самого Ге, но скульптурный портрет Толстого скорее ценен не жизненной достоверностью фиксированного образа, а драматургией его длящейся духовной жизни, перенесенной в универсальный план бытия. Эмоциональность пластики не является самодостаточной – она

¹ Иван Николаевич Крамской: Письма, статьи. Т. 1. С. 343.

² Марк Матвеевич Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи. С. 81.

³ Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений в 90 томах. Т. 66. М., 1953. С. 24.

ведет к тому глубинному восприятию смысла формы, проникнуть в который, как писал А. Бурдель, должно «не столько глазами тела, сколько глазами духа»¹. Удивительная корреспонденция взглядов русского художника XIX века и французского скульптора века XX! Общими для них можно считать поиски единства представлений о «человеке действующем» и «человеке переживающем». Оба мастера склонялись к незавершенной «биографичности» портретов, где, по словам Бурделя, особо ценно воплощение «жизни в ее становлении, увековечивание мгновений, когда время приобретает бесконечную глубину»², и драматическую тему нескончаемой битвы, но – доблестно-героической у Бурделя и подвижнической, проповеднической – у Ге.



И.Я. Гинцбург
Л.Н. Толстой
за работой. 1891
Бронза. Высота 30
ГРМ. Инв. Ск-1805

В своем скульптурном портрете Толстого Ге выступает и апологетом идеи писателя, и соучастником его жизни. Дистанция между моделью и автором пусть не уничтожена, но сокращена – настолько эмоционально выражено личностное переживание образа. Он наглядно существует: копит обретения так же, как разочарования и потери, радость, как и слезы, чтобы обрести «стоический покой» скорбного взгляда «*по прошествии слез*»³ автопортрета Ге. Пусть эта мудрость еще впереди, предошущение трагедийного опыта жизни рождается в экспрессивных формах бюста Л.Н. Толстого.

Закончив портрет, стесненный в средствах Ге не мог рассчитывать на его тиражирование в бронзе, как было с бюстом Белинского, но «летописные» задачи полагал своей обязанностью перед обществом и обратился к относительно новым для того времени технологиям: «Об отливке я хлопочу, можно отлить гальванопластикой, это дешево и хорошо»⁴. Вопреки сложному отношению современников (лишь Н.А. Ярошенко был однозначен в своих одобрительных отзывах о скульптурной работе Ге) бюст Л.Н. Толстого оказался весьма востребованным⁵. С одной стороны, формально он вполне удовлетворял ожиданиям публики, привыкшей к настольной портретной скульптуре. С другой стороны, за видимой традиционностью формы бюста на круглой точеной ножке стояли определенные новации, вполне доступные пониманию желающих увидеть таковые. В любом случае искомая идея портрета-памятника – личности, идее, духу –

¹ Бурдель Э.А. Искусство скульптуры. М., 1968. С. 135.

² Там же С. 192.

³ Поспелов Г.Г. Позднее творчество Ге. С. 165.

⁴ Н.Н. Ге – Л.Н. Толстому. 8 ноября 1890 г. Санкт-Петербург // Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 152.

⁵ В наши дни насчитывается более десятка повторений в различных музейных собраниях.



оказалась состоятельной. Созданный Ге бюст занимает особое место не только в многочисленной галерее образов Толстого, но и в русском скульптурном портрете второй половины XIX века в целом. Он дополняет картину отечественного ваяния принципиально новой возможностью драматичной жизни формы, получившей развитие в профессиональных работах только в начале следующего столетия. При этом трагедийная составляющая образа не являлась для Ге самоценной, но представлялась непреложным свойством богатой, сложной личности великого писателя, что непременно следовало донести потомкам – не будем забывать, что «леопоисные» побуждения этического характера были для Ге априорными.

В поздний период творчества Ге вообще был склонен к назиданиям и мемориальным жестам – вербальным и визуальным. Известно в том числе, как захватила его идея создания монумента императору Александру II, насильственная смерть которого возвела императора в ранг мученика, страстотерпца, что не могло не отозваться в душе художника.

Н.Н.Ге
 Проект памятника
 А.С. Пушкину. 1872
 набросок
 бумага, графитный
 карандаш
 Местонахождение
 неизвестно
 Воспроизводится
 по изданию: «Альбом
 художественных
 произведений
 Николая Николаевича
 Ге». № 55 (4)

Он затребовал условия конкурса и с энтузиазмом взялся за проект, оставив в стороне все прочие дела. А.П. Ге писала сыну: «Посланные тобою условия конкурса на памятник покойному императору давно получили и папа сочинил очень хороший проект памятника. <...> Но ведь это только еще в рисунке, а надо будет его лепить, отец думает из воску, так как этот материал гораздо красивее глины, способный к более чистой отделке, особенно в маленьком виде, да и формовать не надо, а здесь негде взять хорошего формовщика. В памятнике, кроме лепки фигур, еще пропасть арабесков, украшений, орнаментов и т. под. и все это папа пригласил лепить Колю»¹.

Заметим, фигуры как наиболее ответственную часть работы Ге намеревается исполнить собственноручно, не доверяя никому другому. Это уже не вторичные по отношению к идее макетки, но самоценные формы, носители содержания. Их исполнение – кульминация проекта. Поэтому сначала выполняется трудоемкая, но менее творческая макетная часть: «Отец теперь целые дни и часть ночи занят своим проектом памятника и так как пьедестал его вроде храма русско-индийского стиля, то и столярной работы много и столяр Михайло уже 2-ю неделю работает под его руководством. Потом все покроется орнаментом из воску и должно быть очень красиво, а пока надо сделать по возможности легкий и крепкий остов из дерева»². Сам Ге в письме сыну Петру признавался: «Работаю с утра до вечера, до усталости. <...> На днях начну работать фигуры»³. Любопытно, что синтезирование стилей, названное А.П. Ге «русско-индийским», созвучно общей интонации победившего на конкурсе проекта (П.В. Жуковского, Н.В. Султанова, А.М. Опекушина, открыт в 1898г.), который современники именовали и «русско-византийским», и «древневосточным», и «русско-азиатским».

Логичный и даже, вероятно, предсказуемый путь от увлеченности идеей портрета-памятника до желания испытать возможности монументальной формы и тем самым способствовать взаимному притяжению художеств во имя нового «искусства сочетаний» Ге опробовал раньше, чем прославленные мастера *fin de siècle*. Однако детали его монументальных опытов остались неизвестны – Н.Н. Ге так и не принял участие в конкурсной экспозиции. Много лучше знакомы публике скульптурно-мемориальные эксперименты других живописцев, скажем, В.М. Васнецова, – эскиз памятника Александру III (1898), проект памятника «Спасение России» для Красной площади в Москве (1912), другие работы, впрочем, относящиеся к уже совершенно иной стилевой и ментальной формации. Объединяет Васнецова и Ге то особенное свойство творчества, что заставляло чутко улавливать движения художественных идей, реагировать на них по-своему, выделяя главное, созвучное собственным представлениям,

¹ А.П. Ге – П.Н. Ге. 23 февраля 1883 г. [Хутор] // Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 113.

² А.П. Ге – П.Н. Ге. 14 марта 1883 г. [Хутор] // Там же. С. 113–114.

³ Там же. С. 334.

и, в конечном счете, в «труде над собой» (Ф.М. Достоевский) творить эпоху.

Живописец Н.Н. Ге преуспел и в искусстве ваяния, определив весьма существенные вехи в его эволюции. Между скульптурными портретами Белинского и Толстого работы Ге дистанция временная и художественная. Если бюст Белинского можно считать знаком времени с его этическим пафосом и литературоцентризмом, то образ Толстого становится предлюдией того поворота к трагической экзистенциальности, с которого начнется XX столетие. Многократно и с самых разных сторон подвергавшийся обструкции художник выстрадал право заявить: «... я бросил перчатку скульпторам».

Т.В. Юденкова

П.М. ТРЕТЬЯКОВ И Н.Н. ГЕ.

К ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ МОНОГРАФИИ ХУДОЖНИКА В ГАЛЕРЕЕ

Взаимоотношения П.М. Третьякова и Н.Н. Ге в немногочисленной литературе, посвященной собирателю, специально не рассматривались, равно как и формирование монографии Ге в галерее Третьякова. А.П. Боткина в своей книге воспоминаний, впервые увидевшей свет в середине XX века, лишь прикасается к этой теме. С.Н. Гольдштейн категорично заявляет о том, что позднейшие произведения Ге, горячо пропагандируемые Л.Н. Толстым, остались чужды Третьякову¹. Для искусствоведов, писавших о Ге, настаивавших на неординарности искусства мастера, опередившего своих современников, вопросы отношений художника и собирателя оказывались более чем второстепенными².

Непосредственная переписка Третьякова и Ге невелика³. Но их взгляды, суждения, пристрастия, отраженные как во взаимоотношениях

¹ *Гольдштейн С.Н.* П.М. Третьяков и его собирательская деятельность // Государственная Третьяковская галерея: Очерки истории. 1856–1917. К 125-летию основания Третьяковской галереи / Отв. ред. Я.В. Брук. Л., 1981. С. 101.

² *Арбитман Э.Н.* Жизнь и творчество Н.Н. Ге. М., 1972.; *Зограф Н.Ю.* Николай Ге. М., 1974; *Верещагина А.Г.* Николай Николаевич Ге. Л., 1988.

³ «У меня с покойным Ник.[олаем] Ник.[олаевичем], которого я очень любил, не было переписки, было только несколько писем чисто делового содержания, несколько не интересных и никому не нужных, за исключением одного, но это одно я не могу показать никому или

художника и собирателя, так и косвенно запечатленные, ярко формируют разноликость эпохи. Тема «Третьяков – Ге» приоткрывает многие аспекты, связанные с историей формирования собрания Третьяковской галереи, проливает свет на позицию и мировоззрение коллекционера, а также и поднимает чисто художественные вопросы, волновавшие современников. В системе нравственно-философских и творческих связей, цементирующих духовную жизнь России XIX века, проблема поиска духовной сущности, поставленная в связи с поздними произведениями Ге, оказывалась едва ли не самой значительной.

Павел Михайлович Третьяков (1832–1898) и Николай Николаевич Ге (1831–1894) принадлежали к одному поколению. Многое сближало художника и коллекционера, но многое и разделяло. В разные периоды жизни их отношения переживали то сближения и потепления, то расставания и охлаждения. Оба любили искусство, преклонялись перед ним, служили ему. Почти в одно время они задумали портретную галерею «людей, дорогих нации». Однако в силу сложившихся материальных обстоятельств Ге не довелось завершить свою идею. В течение жизни они испытывали в отношении друг друга разные чувства, не только уважение, симпатию, восхищение, но и недовольство, непонимание, иронию, равнодушие, скептицизм. После смерти Ге Третьяков честно признался Л.Н. Толстому в глубоком уважении и любви к художнику: «Что же касается его произведений, в частности, более всего люблю “Тайную вечерю”, потом “Петра с Алексеем”, “В Гефсиманском саду”, “Выход с Тайной вечери” (эскиз), портреты Ваш, Герцена и Шифа, много хорошего в “Милосердии”, других же его картин я не понимаю»¹. За откровенными словами собирателя скрывается неоднозначность отношений Третьякова и Ге. С годами противоречия становились все более явными, а возможно, и непреодолимыми.

С каждым художником у Третьякова складывались свои особые отношения. Поначалу окрашенные неподдельным вниманием, корректностью обращения, они порой переходили границы принятого в обществе делового этикета. За внешней сдержанностью собирателя скрывалась искренняя симпатия к представителям русского искусства. Потому довольно часто начинавшиеся контакты перерастали в приятельские, а впоследствии и дружеские связи. Однако жизнь вносила свои коррективы и рано или поздно случались то мелкие пререкания, ссоры, взаимные упреки и недовольства, а то и серьезное непонимание, иногда приводящее к конфликтам, но порой и разрыву отношений. Подобные истории вызывали горечь, боль, досаду, надо думать, обоюдную. Так, недоразумения у Третьякова произошли с Н.В. Невревым

только ...когда увижусь, и Лев Николаевич согласится со мной, что его обнародовать нельзя, хотя и это письмо ни для кого никакого интереса не представляет», – писал Третьяков В.В. Стасову после смерти художника. Цит. по: Переписка П.М. Третьякова и В.В. Стасова. М.; Л., 1949. С. 187.

¹ Николай Николаевич Ге. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. С. 200.

в середине 1860-х годов, с В.Г. Перовым в конце 1860-х, с И.Н. Крамским в 1880-е. То и дело возникали конфликтные ситуации с импульсивным И.Е. Репиным и В.В. Верещагиным, случались с В.И. Суриковым, К.А. Савицким, К.Е. Маковским и т.д. Речь идет как об обидах художников на коллекционера в щекотливых вопросах приобретений, так и о более глубоких противоречиях, возникавших по художественным проблемам.

Знакомство Третьякова и Ге произошло довольно поздно – на рубеже 1860–1870-х годов, когда оба стали уже весьма известными фигурами в художественной жизни. В эти годы московская коллекция Третьякова все более становилась популярной. Возрастал авторитет собирателя. К началу 1870-х годов он стал «своим» в художественных кругах Москвы и Петербурга, за ним закрепилось имя большого благотворителя; в 1868 году он получил диплом почетного вольного общника Академии художеств за покровительство искусствам.

За плечами Ге – мгновенно прославившее его полотно «Тайная вечеря» (1863, ГРМ), принесшее ему звание профессора исторической живописи, участие в двух международных выставках в Париже и Мюнхене.

Почему их встреча не состоялась ранее? С 1857 года Ге находился в Италии, сначала будучи пенсионером Академии художеств, затем – ее профессором (с 1863 года). Окончательно он вернулся в Россию только в мае 1870 года, но и до этого времени бывал не раз в Петербурге. Зимой 1869/1870 годов он работал в Петербурге над организацией своей персональной выставки. В литературе бытуют различные версии первой встречи Третьякова с Ге. Ряд исследователей полагает, что она произошла в декабре 1869 года¹ в Петербурге, куда ненадолго приезжал коллекционер по торговым делам. А.П. Боткина говорит о весне 1871 года². В свою очередь, Третьяков на вопрос Стасова о времени знакомства с Ге назвал 1870 год³. Эта дата подтверждается первым известным письмом художника к собирателю 12 февраля 1870 года из Петербурга: «Весьма сожалею, что короткое пребывание мое в Москве не позволило мне осмотреть Вашу галерею и иметь удовольствие познакомиться с Вами лично; надеюсь доставить его себе в первый приезд мой в Москву, что, вероятно, будет скоро»⁴.

Первое приобретение, сделанное Третьяковым, состоялось в 1871 году до открытия в ноябре передвижной выставки. Им стала картина на тему русской истории – «Петр Первый допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (ГТГ). Эту картину Третьяков приобрел непосредственно из мастерской художника, как и «Майскую ночь» И.Н. Крамского⁵ и ряд других произведений.

¹ Павел и Сергей Третьяковы. Жизнь. Коллекция. Музей. К 150-летию ГТГ. М., 2006. С. 350.

² Боткина А.П. Павел Михайлович Третьяков в жизни и в искусстве. М., 1995. С. 119.

³ Переписка П.М. Третьякова и В.В. Стасова. С. 169.

⁴ Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. 1870–1879. М., 1968. С.9. (Далее – Письма художников... 1870–1879.)

⁵ Боткина А.П. Павел Михайлович Третьяков в жизни и в искусстве. С. 102, 313, 314.



Сразу отметим, что Третьяков покупал произведения Ге нечасто, а от некоторых прямо отказался. При жизни художника в галерею было приобретено всего десять живописных произведений и ни одного графического. В 1897 году был куплен эскиз неосуществленной картины «Мария, сестра Лазаря, встречает Иисуса Христа, идущего к ним в дом» у невестки художника Е.И. Ге. На год смерти П.М. Третьякова¹ в его собрании значилось 11 приобретенных им самим живописных произведений и 36 живописных работ, полученных в дар от Н.Н. Ге-младшего (сына художника), а также один графический лист,

подаренный самим Ге². Для сравнения – в собрании Третьякова насчитывалось: живописных произведений Ф.А. Васильева – 22, И.Н. Крамского – 36, И.Е. Репина – более 50 картин, Н.А. Ярошенко – 18.

Третьяков не заказал художнику ни одного портрета для своей знаменитой портретной галереи именитых людей России.

Картину «Что есть истина?» Третьяков приобрел по настоятельной просьбе Л.Н. Толстого уже после того, как она была снята с выставки, как «глубоко оскорбляющая религиозное чувство»³. Однако собиратель поддержал провалившуюся выставку полотна в Америке, организованную по инициативе Толстого, и оплатил ее возвращение в галерею в Лаврушинский переулок.

Все сказанное недвусмысленно характеризует художественные контакты собирателя и художника, но было еще нечто в их отношениях, требующее специального упоминания.

Поздние картины Ге, посвященные «Страстному циклу», вызвали к жизни серию чрезвычайно важных для истории художественной культуры писем Л.Н. Толстого и П.М. Третьякова, заставив писателя и коллекционера высказаться по целому ряду кардинальных для русского искусства вопросов. Дискуссионность позднего цикла произведений Ге заставила Третьякова и Толстого обозначить свои мировоззренческие позиции. На протяжении многих лет творчество Ге провоцировало Третьякова, обычно неохотно рассуждавшего о художественных проблемах, вольно или невольно делиться своими мыслями и чувствами. Его замечания относительно работ Ге или в связи с ними, порой – в защиту художника,

И.Е. Репин. Портрет

П.М. Третьякова

1883

Холст, масло. 101 × 77

ГТГ. Инв. 13247

¹ Каталог художественных произведений городской галереи Павла и Сергея Третьяковых. Изд. 10. М., 1898; Павел и Сергей Третьяковы. Жизнь. Коллекция. Музей. С. 47, 71, 103–105.

² Ничего не приобрел Третьяков с посмертной выставки Ге в Петербурге в 1895, но об этом будет сказано позже.

³ К.П. Победоносцев и его корреспонденты. Письма и записки. М.; Пг., 1923. Т. 1. Ч. 2. С. 934.

а иногда – в оправдание собственных поступков, разбросаны в письмах разным корреспондентам. Так, например, только на первый взгляд может показаться неожиданным суждение Третьякова о бытовой картине. Как-то Стасов в одной из своих статей упрекнул картину Ге в отсутствии натуральности¹, категорично заявив о том, что рядом с бытовыми картинами «из действительной жизни» «бледнеют» даже такие замечательные полотна, как «Петр и Алексей». Третьяков выступил против пресловутого преимущества жанровой живописи, принятой в демократическом лагере. Собиратель возразил Стасову по очень важной для русского искусства проблеме: «Никак не могу согласиться с Вами, чтобы наши художники должны были писать исключительно одни бытовые картины, других же сюжетов не отважились бы касаться»². Третьяков настаивал на свободе художника, подчеркивая, что сам он против «стеснения в выборе сюжетов», против навязывания искусству каких-либо задач, добавим от себя – задач, внеположенных искусству. «Если бы явился новый Иванов, – размышлял далее коллекционер, – ...разве не обогатил бы нашего искусства другого рода какими-либо оригинальными художественными произведениями?»³

Интерес к искусству Ге возник у Третьякова задолго до их знакомства. Впервые имя Ге встречается в письме П.М. Третьякову от 2 октября 1863 года. Это время появления на академической выставке картины «Тайная вечеря», вызвавшей самые разноречивые толки. Выставка «вообще довольно бедная, исключая картины Ге, – писал В.Г. Худяков собирателю. – ...Сюжет столь возвышенный и глубоко драматичный трактован тоже, пожалуй, драматично, но грязно до безобразия, даже до сожаления, что художник с талантом, можно сказать, подавил в себе все благородное и высказался так невежественно и небрежно!»⁴ В начале 1860-х годов Третьяков имел уже достаточно широкий круг корреспондентов, благодаря которым художественные новости стекались к нему со всех сторон (Петербург, Москва, заграница). Уже в это время собиратель владел исчерпывающей информацией о происходящем, причем разнообразно трактованной, как говорится, «из разных уст».

Мнение Худякова не стало единичным. Полотно Ге ругали и не принимали, прежде всего, за неканоничность евангельского сюжета. Со всех сторон слышались разные мнения. «Картину Ге наследник не купил, против нее восстали попы. Что сделает Государь?»⁵ – писал М.И. Бочаров К.К. Герцу в Москву. В самом деле, выставку не разбирали, ожидали государя, который на выставку так и не явился. Тогда во

¹ «Новое время», 28 февраля 1878. Цит. по кн.: Переписка П.М. Третьякова и В.В. Стасова. С. 225.

² Переписка П.М. Третьякова и В.В. Стасова. С. 35.

³ Там же. С. 36.

⁴ Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. 1856–1869. М., 1960. С. 142–143. (Далее – Письма художников... 1856–1869.)

⁵ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 51.

дворец были направлены 14 картин, включая и «Тайную вечерю». «Ни одна из них не украсила дворцовых зал»¹, – сожалел М.К. Клодт в письме к Третьякову. Все 14 были возвращены обратно. Тем не менее еще 7 сентября 1863 года Ге был признан профессором исторической живописи, а в декабре того же года были начаты переговоры с художником о приобретении полотна для музея Академии, которое состоялось в следующем году.

В конце октября, возвращаясь из-за границы проездом через Петербург, Третьяков не мог отказать себе в удовольствии взглянуть на скандально известное полотно и, скорее всего, посетил академическую выставку². История не сохранила первого впечатления собирателя, полученного от картины «Тайная вечеря». Однако впоследствии он не раз высказывал сожаление, что это произведение хранится не в его галерее: «...из всего выставленного в Академии ярко выделяется и царит (помимо этюдов Иванова) картина Ге. Жаль, что она в Академии – не там бы ей место! Чудесная картина!»³. Старшая дочь коллекционера вспоминала, как однажды М.П. Боткин, будучи уверенным, что «нет на свете тех сил», которые бы заставили Третьякова показать свою коллекцию на Всероссийской художественно-промышленной выставке в Москве, получил неожиданный ответ, подтверждающий художественные симпатии родителя: «...такое средство есть ... я сам с радостью перевезу все мои картины на Ходынку, если вел[икий] кн[язь] даст распоряжение подарить в мою галерею “Тайную вечерю” Н.Н. Ге»⁴. Оценка этой ранней работы Ге для Третьякова была столь высока, что впоследствии она не раз выступала критерием оценки творчества художника. Зная об особом отношении Третьякова к «Тайной вечери», Ге в одном из писем сообщил, что собрался доработать Христа, добавив, что «это, вероятно, будет моя лучшая картина и несколько не слабее “Тайной вечери”»⁵. Речь шла о картине «В Гефсиманском саду» (ГТГ).

Итак, с 1863 года творчество Ге попадает в поле зрения Третьякова, который отныне следит за каждым новым произведением художника. 16 марта 1865 года в письме А.А. Риццони, пенсионеру Академии, жившему в Риме, Третьяков задается вопросом: «Что пишет Ге?»⁶. Случайно ли вопрос стоит после знаменательной фразы Третьякова: «Я как-то невольно верую в свою надежду: наша русская школа не последнею будет; было действительно пасмурное время, и довольно долго. Но теперь туман

¹ Письма художников... 1856–1869. С. 148.

² Из письма К.Н. Филиппова от 27 окт. 1863 из Парижа известно, что Третьяков был проездом в Петербурге, взявшись доставить в АХ эскиз художника. См.: Письма художников... 1856–1869. С. 143–144.

³ Переписка И.Н. Крамского. И.Н. Крамской и П.М. Третьяков. 1869–1887. М., 1953. С. 277. (Далее – И.Н. Крамской и П.М. Третьяков.)

⁴ *Зилоти В.П.* В доме Третьякова. С. 112.

⁵ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 131.

⁶ *Боткина А.П.* Павел Михайлович Третьяков в жизни и в искусстве. С. 82.



Н.Н. Ге. Мария, сестра
Лазаря, встречает
Иисуса Христа,
идущего к ним в дом
1864
Холст, масло. 49 × 68,8
ГТГ. Инв. 2613

просыняется. Что поделявают прочие русские художники? Что пишет Ге?». В 1860-е годы Третьяков выделяет особым образом произведения Ге среди русских мастеров, связывая с ним будущий расцвет национальной школы.

С 1869 года собиратель держит под своим бдительным оком историю создания картины «В Гефсиманском саду»¹. Прошло немногим менее 20-ти лет, прежде чем Третьяков приобрел это полотно в 1887 году. В галерее в Толмачах оно стало второй картиной Ге и первой, написанной на евангельский сюжет.

На рубеже 1860–1870-х годов Третьяков приступил к реализации своего замысла – созданию портретной галереи выдающихся русских деятелей, в которую, согласно представлению собирателя, должны были быть включены писатели, художники, композиторы, общественные деятели, публицисты, историки, составившие цвет нации. В эти же годы Ге также задумал исполнить портретную галерею лучших людей России, «дабы передать образ дорогих людей-соотечественников». За один только 1871 год художник написал портреты И.С. Тургенева (Национальная картинная галерея Армении, Ереван), М.Е. Салтыкова (ГРМ), Н.А. Некрасова (ГРМ),

¹ А.А. Рицони в серии писем сообщал: «Насчет картины Ге, я Вам писал, кажется, из Испании, сказал, кажется, что Солдатенков заказал ему повторение “Христа в Гефсиманском саду” в маленьком виде». Цит. по: Письма художников... 1856–1869. С. 241.

Немногим позднее он же описал подробно свое мнение об образе Христа и о дальнейших планах художника экспонировать картину в Мюнхене на международной выставке.

А.Н. Серова (местонахождение неизвестно), вылепил бюст В.Г. Белинского (ГТГ). В 1871 году Третьяков заказал портреты того же Белинского (художнику К.А. Горбунову)¹, Тургенева (В.Г. Перову), годом раньше по его заказу был исполнен портрет композитора А.Н. Серова (И.П. Келер-Вилианди) (все – в ГТГ). Параллельность рождения идеи портретной галереи у Третьякова и Ге – весьма показательна. Более того, каждый из них мыслил завещать собранные портреты обществу.

В конце 1869 года Третьякову стало известно о портрете А.И. Герцена (ГТГ), исполненном Ге в 1867 во Флоренции. Важные для собирателя подробности выясняли В.Г. Перов и Г.Г. Мясоедов. Ге «...писал его (Герцена – Т.Ю.) для себя и очень им дорожит как воспоминанием прошедшего, – сообщал Перов. – Портрет, как говорит Мясоедов, превосходный, и он находит, что это лучший портрет из всех портретов Ге. Приобрести его было бы для Вас очень интересно»². Однако Ге отказал Третьякову: «...портреты эти я пишу с давно задуманной целью, без всяких корыстных видов для себя лично»³.

С начала 1870-х годов художник и собиратель состояли в переписке. Их сближению содействовало обоюдное желание поддержать начинающего талантливого скульптора. Ге выступил посредником между Третьяковым и М.М. Антокольским при заказе мраморной статуи Иоанна Грозного. Благодаря его вмешательству Третьяков оказал материальную помощь молодому мастеру, предоставив ему деньги в долг для поездки в Италию.

На протяжении всей творческой жизни Ге Третьяков собирал сведения о его работах. За год до приобретения им «Петра и Алексея» мастерскую Ге посетил приятель и постоянный корреспондент собирателя художник А.А. Риццони, который не преминул тут же сообщить о ходе работы над «Петром»: «Картина Ге мне чрезвычайно нравится, по моему мнению, это лучшее, что он когда-либо производил. <...> Если, согласно тому, что теперь сделано, кончит, то это произведение из ряду вон»⁴. Полгода спустя собирателю докладывал П.П. Чистяков: «Слышал, что Н.Н. Ге окончил свою картину, а хороша ли, не могу судить – не видал. На днях переезжаю совсем в город и надеюсь, что увижу и его картину»⁵. Третьякову не терпелось узнать точку зрения самого авторитетного педагога Академии художеств: «Вы говорите, что Н.Н. Ге окончил свою картину? Очень интересно будет услышать Ваше мнение о ней, наверное, Вы ее уже видели или увидите на днях»⁶. К сожалению, известны впечатления Чистякова, высказанные лишь после открытия первой передвижной выставки,

¹ Горбунов К.А. Портрет В.Г. Белинского. 1871. Х., м. 70, 5 x 58, 5 (овал). Дар П.М. Третьякова в 1889 Радищевскому музею // Саратовский гос. худ. музей им. А.Н. Радищева. Русская живопись XVIII – начала XX века. Каталог. Т.1. М., 2004. С. 221.

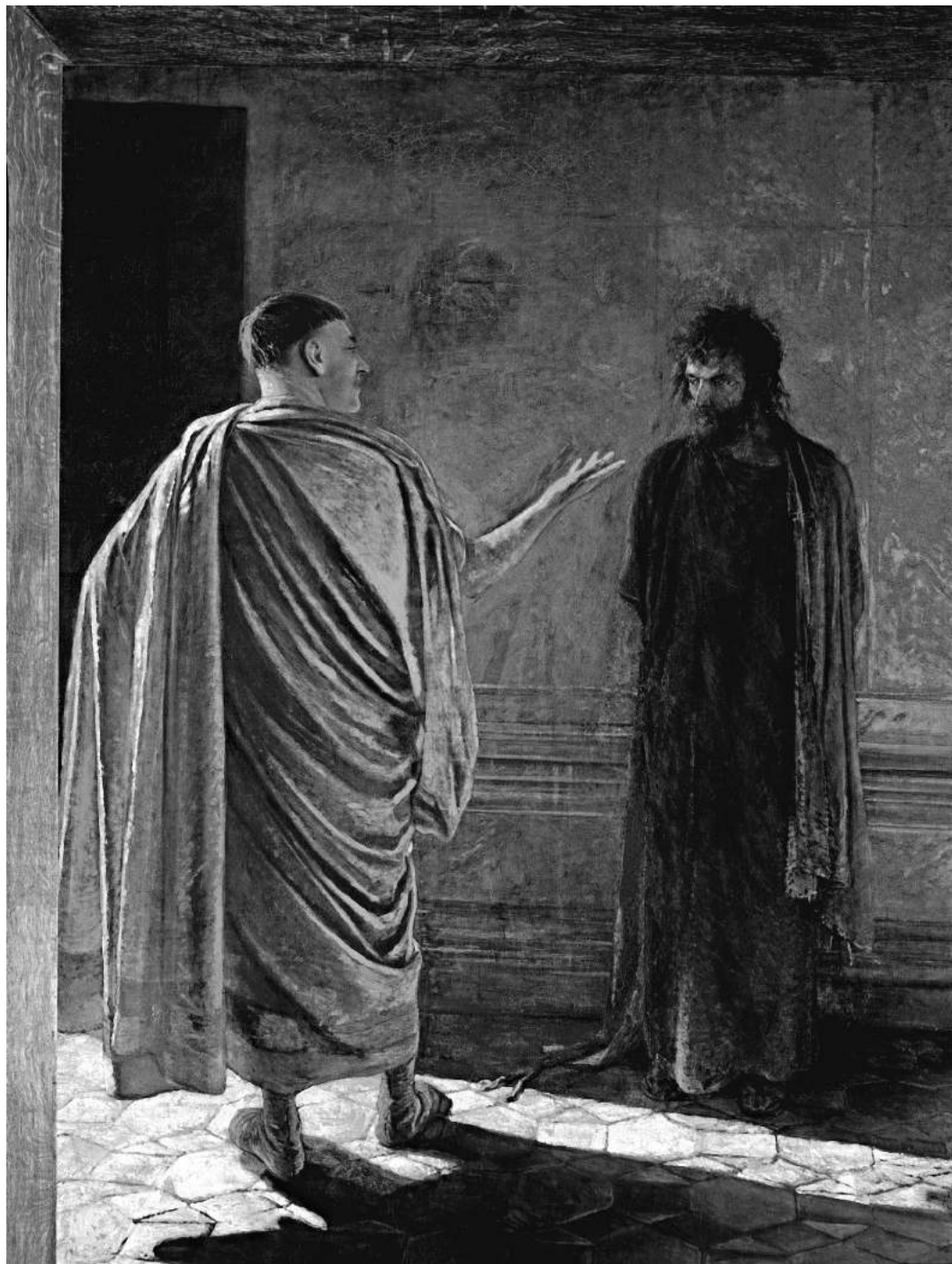
² Письма художников... 1870–1879. С. 8.

³ Там же. С. 9.

⁴ Письма художников... 1870–1879. С. 34.

⁵ Там же С. 55.

⁶ Чистяков П.П. Письма. Записные книжки. Воспоминания. 1832–1919. М. 1953. С. 65.



Н.Н. Ге
«Что есть истина?»
Христос и Пилат
1890
Холст, масло
233 × 171. ГТГ
Инв. 2639

то есть после приобретения Третьяковым картины: «Петр Великий – вещь очень, очень выразительная, но взгляды на Ге картину расходятся, что совершенно логично. Всякий видит, и смотрит, и понимает по-своему. Во всяком случае, картина эта считается лучшею из картин Н.Н. Ге. Сказать Вам по правде, и я так думаю. Радуюсь, что она у Вас»¹.

¹ Чистяков П.П. Письма. Записные книжки. Воспоминания. 1832–1919. М. 1953. С. 66.

Тогда же в декабре 1870 года большой интерес у А.А. Риццони вызвали портретные работы Ге: «...портрет Тургенева нахожу нехорошо, чтобы не сказать более. Портрет Некрасова очень хорошо, только еще не кончен. Портрет Герцена и какого-то господина с рыжей бородой (имеется в виду портрет Г.И. Шифа – Т.Ю.) прелестны»¹. В начале 1871 года литературный критик и близкий друг Тургенева писал о портрете писателя: «Я видел уже довольно значительную работу первого (Н.Н. Ге – Т.Ю.), которая обещает быть очень замечательной»². Около этого времени Третьяков получил послание самого Тургенева о том, что, находясь в Петербурге, он позировал Ге и К.Е. Маковскому. По его мнению, портреты исполнены «оба в разных родах, но, кажется, удалась совершенно»³, далее он рекомендовал Третьякову приобрести один из них.

Вероятно, в середине 1870-х годов (точная дата в письме отсутствует) Ге получил от Третьякова предложение уступить портретную серию для его московского собрания. Ге прямо не отказал, но выдвинул четыре условия, назвав их «несущественными» для собирателя, на которые Третьяков не смог согласиться: «Во-первых, передавая портреты в Вашу коллекцию, я обязуюсь не исключать их из коллекции, пока она находится в Вашем личном владении; во-вторых, с Вами вместе я обязуюсь передать городу свою часть, с тем, чтобы она не была отчуждена от Вашей; в-третьих, право собственности на портреты принадлежат мне до передачи прав городу; в-четвертых, на случай смерти моей я оставлю необходимое соответствующее распоряжение»⁴. Последние два пункта, надо полагать, насторожили опытного в коммерческих делах Третьякова. Его купеческая натура не могла допустить неопределенности в отношении собственности, его личной собственности, которая по духовному завещанию должна была отойти после смерти собирателя городу.

Около этого времени Третьяков одолжил крупную денежную сумму Ге⁵, по-видимому, на приобретение имения в Черниговской губернии, куда семья художника переехала в 1876 году. В письмах Третьякову той поры художник не скрывает, что ему живется тяжело. Он как-то признался: «Художеством еще не занимался, целое лето прошло в хлопотах по устройству дома. <...> Нужно много энергии и терпения, чтобы выносить ту неурядицу, которая окружает живущего в провинции»⁶. Ге не раз откровенно говорил Третьякову, что не желает искусство ставить в материальную зависимость, иначе оно оказывается несвободно. Деньги художника не интересовали, но нужда заставляла их добывать... И потому он вынужден был жить в провинции и изыскивать возможности получения дохода от

¹ Письма художников... 1870–1879. С. 34.

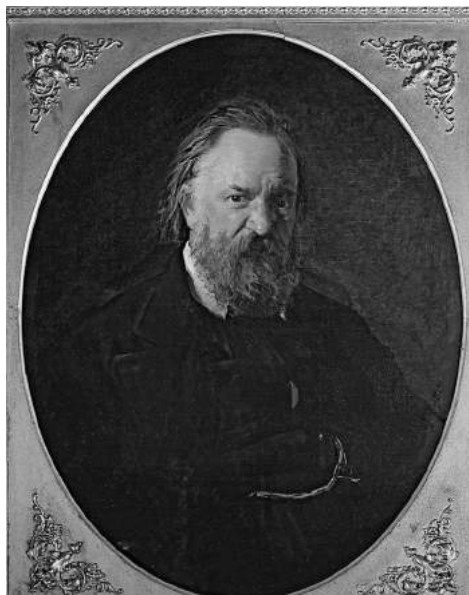
² ОР ГТГ. Ф.1. Ед. хр. 433.

³ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 83 .

⁴ Там же. С. 91 (Составитель, Н.Ю. Зограф, ставит дату 1874–начало 1875 года. Авторы книги «Письма художников... 1870–1879» (С. 347) датируют это письмо концом марта 1878 года).

⁵ Письма художников... 1870–1879. С. 203.

⁶ Там же. С. 268.



Н.Н. Ге. Портрет
А.И. Герцена. 1867
Холст, масло
78,8 × 62,6
ГТГ. Инв. 2615

своего имени. На протяжении более чем двадцати лет отношений художника и собирателя Ге уступал Третьякову в переговорах о ценах на те или иные произведения то ли по мягкости характера, то ли по равнодушию к денежным вопросам.

Весной 1877 года Ге вновь получил от Третьякова настойчивое предложение продать портретную серию. Письмо Третьякова не сохранилось. Но известен ответ художника от 8 марта 1877 года: «...я всегда предпочитал Вас как хранителя перед всеми частными и казенными хранителями, как истинного любителя и как человека, которому я вполне верю ... эти вещи держать на хуторе неразумно во всех отношениях»¹. Признав недостаточность материальных средств для содержания семьи, Ге был вынужден отказаться от своей давней идеи подарить обществу собрание портретов, предложив московскому собирателю купить всю серию портретов «без раздробления»: А.И. Герцена, Н.И. Костомарова, М.Е. Салтыкова, Н.А. Некрасова, А.А. Потехина. Цена, назначенная Ге, была слишком велика и равнялась сумме его долга Сырейщиковым, Костычевым, Забело, самому Третьякову. Ге полагал, что, отдав долги, он будет свободен для искусства. Свое письмо он закончил так: «Ежели Вы можете меня выручить – я буду Вам душевно благодарен и всегда буду помнить, что Вы поддержали во мне и человека, и художника...»².

Прошел почти год, прежде чем Ге согласился теперь уже на условия, выдвинутые Третьяковым, который видел в своем собрании только три портрета: Герцена, Костомарова, Потехина (все три – в ГТГ). Ге не мог

¹ Письма художников... 1870–1879. С. 290.

² Там же.

знать, что в том же 1877 году Крамской уже работал над заказанными Третьяковым портретами Некрасова и Салтыкова. «Мое положение такое, – признался Ге в 1878 году, – что мне не согласиться на предложение Ваше нельзя»¹. Из суммы, предлагаемой Третьяковым, Ге не хватало 500 рублей, и тогда он предложил собирателю собственную копию с портрета А.С. Пушкина художника О.А. Кипренского (ВМП)². Третьяков настаивал на своем, но Ге стремительно (в два дня) организовал доставку портретов (Пушкина и Потехина) в Москву. А портреты Костомарова и Герцена задержал, так как работал над их повторениями. Задержка с портретами вызвала раздражение Третьякова, а потом и подозрение в том, что присланный в Москву портрет Костомарова не является оригиналом, бывшим на первой передвижной выставке, а авторским повторением. Ге оправдывался: «Просвещенный человек, находящийся в недоумении, имеет тысячу средств рассеять свое недоумение прежде, чем человека, не заподозренного в мошенничестве, прямо обвинять в нем и при этом бросать обвинение прямо в лицо, с цинизмом, неведомым ни в каком порядочном обществе. Я второй раз повторяю Вам, что посланный Вам портрет Н.И. Костомарова есть единственный экземпляр, писанный мной с натуры...»³

Собирателю необходимо было рассеять сомнения, пусть даже таким неумелым образом. «Ответ Ваш был для меня необходим. Ваше письмо, хотя и не может быть приятным, но как ответом на вопрос – я им совершенно доволен». А далее Третьяков подвел итог отношениям с художником: «Глубоко сожалею, что знакомство наше и добрые отношения так странно оборвались»⁴.

Прошло семь лет с момента ссоры.

В 1885 году Ге предложил к приобретению портрет Л.Н. Толстого, исполненный годом ранее, признавшись, что нужда заставила его вновь говорить о деньгах. Третьяков портрет видел на передвижной выставке, знал о нем из писем корреспондентов, в частности, от Репина⁵. Но предложения Ге о покупке Третьяков не делал, вернее, нам неизвестен его ответ художнику.

Отношение к творчеству Ге с середины 1870-х годов было довольно сдержанным, если не сказать более, а его отъезд в деревню воспринимался как бегство из Петербурга вследствие творческого кризиса. Еще в 1874 году Крамской писал Репину: «Ге – погиб, т.е. ему поздно оказывается, учиться, (да он и не учился никогда)...»⁶ По-видимому, и Третьяков

¹ Письма художников... 1870–1879. С. 348.

² Портрет А.С. Пушкина, исполненный Н.Н. Ге (копия с оригинала О.А. Кипренского), был выдан из ГТГ в 1939 году в ВМП, инв. Ж–717.

³ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 107.

⁴ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 108.

⁵ Из письма И.Е. Репина П.М. Третьякову: «...очень похож, художественная вещь, несмотря на плохую технику, крупное произведение». Цит. по: Там же. С. 119.

⁶ Там же. С. 89.

настороженно посматривал на творчество Ге. Он отрицательно воспринял его картину «Пушкин в Михайловском», дважды отказавшись от ее приобретения¹. Назвав «неважной копией»² портрет Пушкина, Третьяков дал понять Крамскому, что этот портрет был ему навязан художником. В 1878 году Третьяков охарактеризовал Ге «хладнокровным членом»³ Товарищества передвижных выставок. В отношении картины Ге «Милосердие» (уничтожена художником), выставленной в 1880 году, он острожно подчеркнул, что ее не одобряют⁴; собирателю всегда было важно мнение публики. А в 1886 году он высказал сомнение в творческих возможностях Ге: «Кроме того, он сделал очень интересный эскиз углем “Омовение ног Спасителем”. Жаль, что он не сделал его ранее, так как это могла быть очень интересная картина вроде “Тайной вечери” его, теперь же трудно полагать, чтобы в состоянии написать картину»⁵. Тем не менее Третьяков продолжал наблюдать за каждой новой работой художника, стараясь быть объективным и честным в оценках. И в 1887 году Третьяков, как уже отмечалось, купил «В Гефсиманском саду» (ГТГ) и принял в дар рисунок «Тайной вечери» (ГТГ).

В 1889 году неотразимое впечатление на всех произвела следующая картина Ге «Выход Христа с учениками с Тайной вечери в Гефсиманский сад» (ГРМ). О ней положительно отозвались многие передвижники, среди них – Г.Г. Мясоедов, К.А. Савицкий, Н.А. Ярошенко. Сам художник в письме к собирателю назвал ее лучшей картиной после «Тайной вечери» и не скрывал своей досады, что она не попала в московскую галерею. Однако Третьяков не сожалел: «Картина Ваша делает сильное впечатление, – писал он Ге 21 марта 1889 года, – но только она имеет вид большого эскиза, и как эскиз для меня интереснее маленький, тот, о котором я не раз Вас просил уступить мне и теперь подтверждаю просьбу эту...»⁶ В отрывке читаются первые симптомы непринятия собирателем «эскизной» манеры позднего творчества Ге. Третьяков имел в виду эскиз к картине, исполненный годом ранее, который он и приобрел тогда же у автора.

С конца 1880-х годов начинается последний, пожалуй, самый сложный этап в отношениях Третьякова и Ге. В поддержку Ге в эти годы (сначала без его ведома) выступил Л.Н. Толстой. Таким образом, Третьяков получил сразу двух весьма уважаемых и серьезных оппонентов в лице художника и писателя.

¹ Первый раз Третьяков не приобрел ее с выставки. Второй раз в 1877 году Некрасов через Крамского предложил купить у него полотно. Третьяков ответил: «Я имею картину Ге, хорошо его представляющую; “Пушкина в Михайловском” ведь я мог бы приобрести, мне эту картину предлагал сам автор, стало быть, теперь приобретать не идет! Да я же еще и не переменял мнения о ней». Цит. по: И.Н. Крамской и П.М. Третьяков. С. 196.

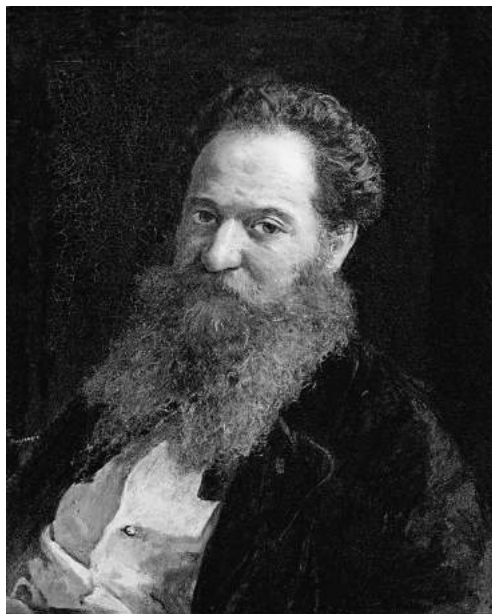
² Там же. С. 229.

³ Там же. С. 230.

⁴ И.Н. Крамской и П.М. Третьяков. С. 271.

⁵ Там же. С. 315.

⁶ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 141.



Зимой 1890 года в Петербурге открылась 18-я передвижная выставка, на которой экспонировалась картина Ге «Что есть истина?», вызвавшая бурную реакцию в прессе. Вокруг полотна Ге разыгрывались полные драматизма сцены. Спустя три недели последовал цензурный запрет на картину и изъятие ее из каталога. Художник находился в раздумье, не зная, куда пристроить опальное полотно. Он просил Ярошенко приютить работу у себя, затем обратился к В.Г. Черткову, предложив отправить в Лондон на выставку в надежде там продать «злосчастную»¹ картину, как назвал ее в письме сам Ге.

В начале лета 1890 года Третьяков получил первое письмо от Л.Н. Толстого с уведомлением, что картину Ге везут в Америку, где, возможно, ее продадут. Далее писатель назвал «непостижимым» факт неприобретения картины Третьяковым, призвав собирателя «поправить свою ошибку... чтобы не погубить все свое многолетнее дело». В письме Толстого читаются покровительственные интонации, в чем он сам признался Ге: «Мне искренне было жаль его [Третьякова. – Т.Ю.], что он по недоразумению упустит ту картину, во имя которой он скупает всю дрянь, надеясь на то, что, собрав весь навоз, попадет и жемчужина»². В свою очередь Третьяков постарался деликатно объяснить Толстому причину своих недоумений и колебаний: «...я знал на- верно, что картину снимут с выставки и не позволят ее показывать ...

Н.Н. Ге. Портрет
доктора Г.И. Шиффа
1867
Холст, масло. 58 × 46,7
ГТГ. Инв. 2616

¹ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 146.

² Л.Н. Толстой и художники. Толстой об искусстве. Письма. Дневники. Воспоминания. М., 1978.



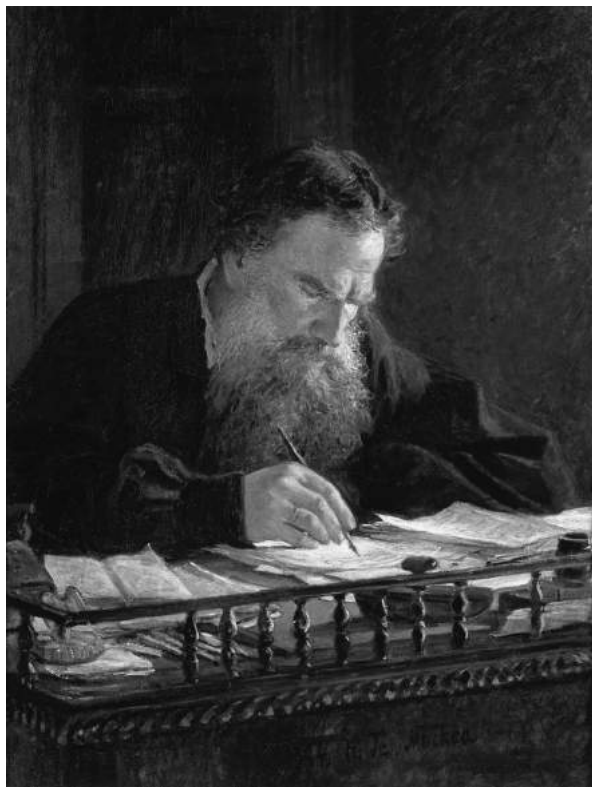
Н.Н. Ге. Портрет
Н.И. Костомарова
1870
Холст, масло. 95 × 75,8
ГТГ. Инв. 2629

следовательно, приобретение ее ...было бесполезно... Но не эти только соображения были. Я ее не понял. Я видел и говорил, что тут заметен большой талант, как и во всем, что делает Ге, и только... очень бы был благодарен, если бы Вы мне объяснили более подробно, почему считаете это произведение эпохой в христианском искусстве. Окончательно решить может только время, но Ваше мнение так велико и значительно, что я должен, во избежание невозможности, поправить ошибку, теперь же приобрести картину и беречь ее до времени, когда можно будет выставить»¹. Собиратель высказал сомнение, что картина будет приобретена в Америке. Но, побоявшись усугубить допущенную ошибку в главном для себя деле собирания русской национальной школы живописи, Третьяков купил полотно², которое было отправлено за границу на деньги московского купца. Однако предприятие успеха не имело ни в Германии, ни в США.

В конце того же письма Третьяков попытался оправдать свой поступок и позволил сказать себе несколько слов о собственных предпочтениях

¹ *Бабенчиков М.* Переписка Толстого с П.М. Третьяковым // Литературное наследство. Т. 37–38: Л.Н. Толстой: В 2 кн. Кн. 2: Неизданная переписка. М., 1939. С. 255–256.

² А.П. Боткина пишет, что на первом съезде Ге «самообольщается», рассказывая историю приобретения «Что есть истина?»: «Павел Михайлович стоял в раздумье, он не знал, как поступить. Тогда он обратился к графу Л.Н. Толстому, который ему сказал, что картина имеет огромное значение, и Павел Михайлович со всею скромностью написал мне, что душевно благодарен за то, что ему открыта истина и просит уступить ему мою картину». Цит. по: *Боткина А.П.* Павел Михайлович Третьяков в жизни и в искусстве. С. 225.



в искусстве: «Много раз и давно думалось: дело ли я делаю? Несколько раз брало сомнение, – и все-таки продолжаю. Положим не тысячу, как Вы говорите, а сотню беру ненужных вещей, чтобы не упустить одну нужную, но это не так для меня. Я беру, весьма может быть ошибочно, все только то, что нахожу нужным для полной картины нашей живописи, избегая по возможности неприличного. Что Вы находите нужным, другие находят это ненужным, а нужным то, что для Вас не нужно. Одни говорят – должно быть непременно поучительное содержание, другие требуют поэтического, третьи народного быта, и только его одного, четвертые только легкого, приятного, пятые, прежде всего самой живописи, техники, колорита; и так далее без конца. Мое личное мнение то, что в живописном искусстве нельзя не признать главным самую живопись и что из всего, что у нас делается теперь, в будущем первое место займут работы Репина, будь это картина, портреты или просто этюды; разумеется, высокое содержание было бы лучше, т.е. было бы весьма желательно...»¹

Заявленная позиция Третьякова проливает свет на суть дискуссии писателя и собирателя, которая в полной мере развернулась после смерти Ге. Несколько огрубляя существо спора, заметим, что Толстой в искусстве Ге ценил, прежде всего, новаторство идеи, избранный момент евангельской истории, который был глубоко пережит художником и потому именно в нем писатель находил ощущение подлинности, и потому, по мысли Толстого, оно способно обличать современного человека. При этом

Н.Н. Ге. Портрет
Л.Н. Толстого. 1884
Холст, масло. 95 × 71,2
ГТГ. Инв. 2637

¹ Цит. по: *Бабенчиков М.* Переписка Толстого с П.М. Третьяковым. С. 255–256.

Толстой допускал формальную недоговоренность или художественную непроясненность идеи в картине. Между тем Толстой остерегал Ге от излишней «непривлекательности», каким Христос предстал в его полотне «Суд синедриона», сознавая, что «техника должна удовлетворять требованиям художественной толпы»¹. Третьяков, так же как и Толстой, ценил высокую идею, но, напротив, полагал, что она должна быть выражена, прежде всего, эстетически. Он признавал «главным самую живопись», отвергая нехудожественную «мазню», как порой характеризовали живопись Ге современники. За этими длинными рассуждениями о формальной и содержательной сторонах искусства скрывались более глубокие, непреодолимые религиозные и мировоззренческие противоречия, о которых прямо не говорит ни писатель, ни собиратель, но о которых каждый имел свое твердое представление.

Весной 1891 года картина «Что есть истина?» возвратилась из заграничного путешествия. Тогда же в апреле 1891 года Третьяков приобрел портрет Л.Н. Толстого, исполненный Ге, который стал третьим портретом писателя в московской галерее². Если в 1885 году Ге предлагал Третьякову портрет Толстого сначала за три тысячи, потом две³, то в 1891 году портрет был куплен за одну тысячу рублей. Уступка в цене скорее всего объяснялась постоянной нуждой художника и затратами Третьякова, связанными с картиной «Что есть истина?».

Вскоре вышел «Дневник толстовца» Н.Д. Ильина⁴, описавший историю поездки картины Ге и не преминувший оговорить художника, собирателя и писателя. Эта ситуация сблизила Ге и Третьякова, они обмениваются письмами, высылают друг другу копии писем Ильина и его супруги. Последняя обвинила собирателя в жестокосердии⁵.

Ге высоко ставил заслуги Третьякова в деле создания национального музея. Он во всеуслышание не раз говорил о том восхищении, которое вызвал в «наше глухое время» поступок Третьякова, принесший летом 1892 года в дар городу Москве собранную им галерею русского искусства, объединенную с галереей западного искусства умершего брата С.М. Третьякова. Со всей России стекались поздравления московскому купцу по случаю дара галереи. Третьяков получил искреннее письмо и от Ге: «Вы самый дорогой наш товарищ. Когда искусство реальное, современное,

¹ Л.Н. Толстой об искусстве... С. 113.

² Первый портрет Л.Н. Толстого был заказан Крамскому в 1873 году, второй – исполнен по инициативе Репина в 1887 и сразу приобретен Третьяковым.

³ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 124–125.

⁴ Н.Д. Ильин. Дневник толстовца. СПб., 1892.

⁵ Из письма Н.Д. Ильина – П.М. Третьякову 24 марта /1892: «... жена моя просила у Вас денежной помощи и даже после Вашего отказа спросила: “Значит если моя семья будет гибнуть с голода – Вы не протянете ей руку помощи, но если это гибнущая семья будет написана на полотне, то Вы заплатите за нее деньги”. Вы же ответили: “Да, меня Вы не первая в этом упрекаете”. И, наконец, что Н.Н. Ге, когда вы ему сказали, что у вас была жена Ильина и просила суды, а вы ей отказали, то он ответил: “И хорошо сделали” // ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 4913.

наше родилось с нами, Вы нас поддержали своей чистой, благородной, любящей критикой, Вы первый высказали без слов, а делом, что Вы цените и любите наше искусство. Вот это дело, полное любви многих лет, дорогое Вам как выше всякой ценности, Вы передаете обществу на пользу его. Этот просветительский труд Ваш ставит Вас высоко, как одного из самых дорогих граждан наших»¹.

Признавая исключительность деятельности собирателя во благо русской культуры, Ге все же недоумевал, почему его произведения «Страстного цикла» остаются вне внимания Третьякова.

С момента экспонирования полотна «Что есть истина?» все последующие картины художника подвергались более пристрастному вниманию цензуры. Цензурный комитет не допустил к экспонированию «Суд синедриона» (1892, ГТГ), «Распятие» (1894, местонахождение неизвестно). Широкой публике полотна Ге были недоступны. Ге был раздосадован сложившимися обстоятельствами. Он стал устраивать показы своих опальных картин для знакомых на частных квартирах. В запале страстей (а Ге был человеком эмоциональным и темпераментным) он писал своим приятелям: «И вот настанет время что спросят: а что же у нас сделали, как мы теперь спрашиваем, что сделали в поэзии ... и в других областях от Брюллова, Иванова до тех, кто работает на этом дорогом пути. Пойдите не только в Эрмитаж, а к Третьякову, где собрано все, что сделал русский человек, и вы будете поражены бедностью творчества. Вот, где нужно мерить, что делать и чего не делать»².

Случайно ли упомянут Третьяков? По-видимому, нет. Недовольство поведением собирателя нарастало. Ге тяжело переживал равнодушие и холод, с которым встречали в обществе появление каждой новой его работы, в особенности последнего произведения – «Распятия», не допущенного цензурой для экспонирования на 22-й передвижной выставке, состоявшейся в год его смерти в 1894 году. Не могло не задевать Ге и молчание Третьякова, не проявившего интереса ни к одной из его поздних картин.

В то же время в последних письмах Ге нельзя не почувствовать желание художника поучать, «вразумлять» собирателя. Выразив еще раз публично благодарность Третьякову в своей речи «Об искусстве и любителей» на первом съезде русских художников в 1894 году, Ге писал 21 мая 1894 года: «Хотел я еще Вас видеть, чтобы разъяснить отдельное слово, которое Вы мне вскользь сказали по поводу моей последней картины “Распятие” ... вы сказали, что она нехудожественна, и это как бы уничтожает ее достоинство»³. Ге пытается оспорить суждение Третьякова, донести до него свое понимание. Художник честно признался, что ему больно слышать от человека, так «много сделавшего для живого искусства», это слово, которое, по мнению Ге, противоречит деятельности коллекционера. Ге настаивал, что понятие «нехудожественное» выражает протест против движения искусства,

¹ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 173.

² Там же. С. 177.

³ Там же. С. 193.

против новых открытий в живописи, литературе, музыке. Парадоксальным образом это понятие применялось к таким мастерам, как Иванов, Федотов, Перов, Крамской, Репин, Гоголь, Достоевский, Толстой, которые внесли свой безусловный вклад в историю культуры.

1 июня 1894 года умер Н.Н. Ге. Третьяков и при жизни художника, и после его смерти не раз говорил о своем безмерном уважении Ге как большого русского художника. Вместе с тем его реакция на внезапную кончину Ге содержала разные интонации. В один день собиратель написал П.П. Чистякову и В.М. Васнецову. Первому корреспонденту, с которым у Третьякова было полное взаимопонимание относительно произведений Ге, он писал: «Жаль, заблудшийся, но истинный художник был...»¹. Еще в 1891 году Чистяков после просмотра картины «Совесть. Иуда» заметил Третьякову: «Ге может очень не худо исполнять, но он шалит и много беса имеет в себе, надеется на себя чересчур. А это самомнение – грех...»². В тот же день 4 июня собиратель составил большое письмо Васнецову, сделав короткую приписку: «Ге умер, слышали наверно?»³. У Васнецова с Ге отношения были, мало сказать, напряженные... По воспоминаниям М.В. Нестерова, Ге «всюду и везде с великой враждой относился к нашей [В.М. Васнецова и М.В. Нестерова. – Т.Ю.] попытке росписи во Владимирском соборе»⁴.

Тогда же, 29 июня 1894 года, Третьяков признался Толстому, и ему нельзя отказать в искренности: «Николая Николаевича я тоже очень любил как человека и глубоко уважал как художника, вообще я всегда говорил, что это действительно настоящий художник»⁵. Смерть Ге вызвала вновь переписку Толстого и Третьякова, посвященную творчеству художника.

Толстой ценил Ге за искренность⁶ и «христианское зрение»⁷. В письмах разным корреспондентам он называл его «не то что выдающимся русским художником, а одним из великих художников, делающих эпоху в искусстве»⁸. В письмах Третьякову, окрестив Ге «самым великим художником... всего мира»⁹, он писал: «...главная сила в искренности, значительном и самом ясном доступном всем содержании. Говорят, что его техника слаба, но это неправда. В содержательной картине всегда техника кажется плохой для тех особенно, которые не понимают содержания»¹⁰.

¹ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 196.

² Там же. С. 161.

³ ОР ГТГ. Ф. 66. Ед.хр. 232.

⁴ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 287.

⁵ Там же. С. 200.

⁶ Там же. С. 199.

⁷ Л.Н. Толстой об искусстве... С. 113.

⁸ Там же. С. 116.

⁹ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 198.

¹⁰ Там же. С. 199.

Писатель настоятельно советовал Третьякову приобрести все, что осталось от Ге, «так, чтобы ...наша национальная галерея не лишилась произведений самого своего лучшего живописца...»¹. В следующем письме Толстой продолжал убеждать собирателя: «Если бы гениальные произведения были сразу всем понятны, они не были бы гениальные произведения». Третьяков откровенно сознавался в непонимании картин Ге: «Я не стыжусь своего непонимания, потому что иначе я бы лгал»². Он пытался оправдываться, ссылаясь на мнения знакомых ему людей. Он хорошо знал, основываясь на собственных наблюдениях, что людей, одобряющих картину вслух, совсем нет, а порицающих много. «Может быть, на самом деле только и правы эти немногие и Правда со временем восторжествует, но когда?»³ – вопрошал Третьяков.

Собиратель поделился с Толстым своим опасением, как бы кто не уничтожил в порыве негодования картину «Что есть истина?», находящуюся в экспозиции. Приобретение последних картин Ге в общественную галерею невозможно, – настаивал на своей позиции Третьяков, – иначе неминуемо явятся неприятности в виде цензуры и вмешательства в дела галереи. Подобные картины могут сохраниться только в частных руках⁴. Он, в это время исполнявший обязанности попечителя городской художественной галереи, не мог допустить оскорбления «религиозного чувства православного русского народа»⁵. Подобного рода опасности предусмотрительный Третьяков полагал реальными и считал своим долгом не запятнать галерею, оберегать и хранить ее.

Наследники Ге, его сыновья Петр и Николай, невестка Екатерина, испугавшись, как бы чего не случилось с наследием отца, решили переправить все после смерти художника в Ясную Поляну. Толстой, в свою очередь, пообещал детям Ге: «...сделаем, все что нужно. Я начал писать Третьякову, чтобы разъяснить ему все значение Ге как художника, с тем, чтобы он приобрел и поместил все оставшееся...»⁶. Тогда же Толстой написал подбадривающее письмо Н.Н. Ге-младшему: «...пока я жив, я обязан сделать, что могу, для того, чтобы его труд принес плоды, которые он должен принести. ...До сих пор я делал только то, что переписывался с Третьяковым... Я, кажется, внушил ему отчасти все значение того, что оставил Ге, и, будучи в Москве, буду стараться устроить через него ли, Солдатенкова, или кого еще – музей Ге»⁷. Летом 1894 года два полотна Ге – «Повинен смерти» и «Распятие» – были размещены в мастерской Т.Л. Толстой в Ясной Поляне «до решения их дальнейшей участи»⁸.

¹ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 199.

² Там же. С. 200.

³ Там же.

⁴ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 201–202.

⁵ Там же С. 201.

⁶ Л.Н. Толстой об искусстве... С. 118.

⁷ Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. М., 1928–1958. Т. 67. С. 189.

⁸ Сухотина-Толстая Т.Л. Воспоминания. М., 1976. С. 292.

Вероятно, тогда же, летом 1894 года, при участии Толстого было заключено устное соглашение (письменные документы не обнаружены) между Третьяковым и наследниками Н.Н. Ге, о котором пишет в воспоминаниях Т.Л. Сухотина-Толстая: «Обдумав и обсудив с близкими друзьями судьбу картин Ге, отец предложил Третьякову устроить при его картинной галерее музей Ге, в который собрать все его произведения. Сыновья Ге предоставляли Третьякову все картины и рисунки отца. Благоразумный и осторожный Павел Михайлович выслушал предложение моего отца, сделанное не только от своего имени, но и от имени наследников Ге, и обещал дать ответ через год. Ровно через год он приехал к отцу и сказал, что согласен взять картины и обязуется при первой возможности повесить их в галерее вместе с другими картинами, – но что отдельное помещение для них он приготовит только через пять лет»¹, другими словами, Третьяков пообещал исполнить договоренности к 1900 году. В достигнутом соглашении о создании музея Ге, по которому все наследие Ге должно было поступить в дар от наследников художника в галерею, по видимому, и коренится причина, объясняющая отсутствие приобретений Третьякова с посмертной выставки художника 1895 года в Петербурге.

По свидетельству близкого к семье Толстых профессора В.Ф. Лазурского, Л.Н. Толстой не терял надежды, что картина «Распятие» останется в Москве. «Не может быть, чтобы Третьяков оставил дело так. Я писал к нему задирательные письма, и он должен по крайней мере обидеться и ответить мне в таком тоне. Наконец, мало ли в Москве есть богатых людей, которым некуда девать капитал. ...я надеюсь, что со временем будет основан музей Ге...»². О своем желании учредить музей Ге, в котором были бы собраны «все картины, преимущественно запрещенные, рисунки, картоны, этюды, и все что он делал»³, Толстой писал В.В. Стасову, собиравшему письма художника и воспоминания для будущего издания.

Поначалу переговоры и переписку с Толстым и Третьяковым вел младший сын Петр Николаевич Ге, а старший сын Николай Николаевич-младший отказался от своих прав на наследство. П.Н. Ге писал Третьякову в начале марта 1895 года о том, что при 23-й передвижной выставке в залах Академии художеств в Петербурге открылась посмертная выставка произведений Ге, о том, что по распоряжению цензора Никитина с выставки снята неоконченная картина «Голгофа», названная П.Н. Ге «эскизом в натуральную величину»⁴, а также копия с портрета А.И. Герцена. В следующем письме по закрытии выставки 28 марта 1895 года он писал: «На основании нашего соглашения в Москве я вышлю вам четыре холста: первые “Вестники Воскресения”, два “Распятия” и “Голгофу”. Таким образом, у вас будет 5 вещей отца и “Суд”, который вероятно уже у Вас»⁵.

¹ Сухотина-Толстая Т.Л. Воспоминания. М., 1976. С. 296.

² Л.Н. Толстой об искусстве... С. 123.

³ Там же. С. 124.

⁴ ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 1124.

⁵ ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 1125.



Только в 1897 году Третьяков принял в дар от сына Н.Н. Ге-младшего 116 произведений: 6 картин, 14 эскизов, 2 портрета, 32 этюда, 62 рисунок¹, пообещав, что они будут выставлены в галерее в течение года с 27 марта 1897 года, но далее уточнил: «Те же произведения, которые по каким-либо соображениям нельзя будет экспонировать публично, будут выставлены в специальном помещении Галереи, если у Вас нет других соображений»². Тогда же в 1897 году он приобрел эскиз у невестки Ге, из переписки с которой выяснилось о еще одном требовании, выдвинутом семьей художника. «Передавал ли вам Ник.[олай] Ник.[олаевич], – спрашивалась Е.И. Ге у коллекционера, – условие, которое я непременно хотела бы включить, отдавая вам большие вещи, что в случае если у нас когда-нибудь будет возможность (денежная) повезти картины за границу выставить, то мы всегда для этого будем иметь право взять их из Вашей галереи?»³

Н.Н. Ге. Выход
Христа с учениками
в Гефсиманский сад
1889

Холст, масло. 142 × 192
ГРМ. Инв. Ж-4145.

¹ ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 1121 (Цифры даны по письму Н.Н. Ге-младшего к П.М. Третьякову от 22 марта 1897 и ответному письму П.М. Третьякова к Н.Н. Ге-младшему от 27 марта 1897 года. Они расходятся с цифрами, приводимыми в последнем, отредактированном П.М. Третьяковым, каталоге. См.: Каталог художественных произведений городской галереи Павла и Сергея Третьяковых. // Десятое изд., ценз. разр. от 31-го августа 1898 года, М., 1898.

² Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 204. После смерти Третьякова Совет галереи разрешил выставить для публичного обозрения лишь «Голгофу».

³ ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 1074. Л. 1, об. 2.

Третьяков дал обстоятельный ответ: «Если картины выставят беспрепятственно, то их ни в каком случае взять из галереи будет нельзя, потому что галерея городская и по правилам ее, из нее ничего, никуда брать нельзя, да и надобности не будет, потому что с каждым годом галерея более и более посещается иностранцами. Если же картины не будут выставлены, и тогда, разумеется, их можно повезти за границу, только вы этого не сделаете, если дорожите этими работами ... так как повезя их – возвратите назад только жалкие остатки, потому что они написаны на таких плохих холстах и такими плохими красками, что из Петербурга вернулись уже в худшем виде, чем были туда отправлены. Здесь они развернулись один раз, теперь при Ник.[олае] Ник.[околаевиче], чтобы показать семейству Льва Николаевича, и при самой тщательной осторожности при развертывании – все-таки еще несколько повредились, а “Суд” можно сохранить только если его совсем не трогать, поместив под зеркальное стекло. Исключение составляет “Что есть истина?”. Она прочно написана на хорошем холсте. Эта картина была за границей, что же из этого вышло? В результате скандально [стерто на перегибе. – Т.Ю.] памфлет “Дневник толстовца” г. Ильина. Нет, Вы не захотите трепать и работы и имя покойного Николая Николаевича»¹. Собирателю удалось уговорить Е.И. Ге отказаться от своей идеи «прославления имени Николая Николаевича» в Европе².

Весной 1897 года Третьяков приступил к последней реконструкции галереи, которая завершилась в августе 1898 года перевеской в залах. 1 сентября 1898 года он пригласил знакомых посмотреть на картины Ге, которые могут быть открыты всего несколько дней, а далее собиратель, будучи законопослушным гражданином, вынужден был их закрыть коленкором. Какие это были произведения «Страстного цикла»? Их названия выявляются по материалам журнала Совета Третьяковской галереи 1899 и 1900 годов и письмам члену Совета И.С. Остроухову. Высказываний Третьякова на эту тему история не оставила.

До последнего времени считалось, что в экспозиции, организованной П.М. Третьяковым в зале Ге под номером «6», были выставлены четыре полотна «Страстного цикла» из шести, находившихся в галерее: «Вестники Воскресения», «Что есть истина?», «Суд синедриона», «Голгофа», не считая картины «Совесь. Иуда», а закрыты для показа два варианта «Распятия». Подтверждением тому служили фотографии залов Третьяковской галереи, как полагали ранее, сделанные фотографическим ателье «Шерер, Набгольц и Ко» при жизни собирателя в 1898 году.

Однако научный сотрудник ОР ГТГ А.В. Быков³ уточнил датировку фотографий экспозиции зала Н.Н. Ге Третьяковской галереи – они выполнены после смерти собирателя по заказу Совета галереи в 1902 году. И хотя

¹ ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 6764 (копия, оригинал хранится в КНМРИ. Ф. 3. Ед. хр. 195).

² ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 1075.

³ Быков А.В. Уточнение авторства и датировка фотографий экспозиции Третьяковской галереи периода 1899–1903 годов // Третьяковские чтения 2010–2011. М., 2012. С. 463–471.



Экспозиция городской художественной галереи П. и С.М. Третьяковых. Зал № 6
 Картины Н.Н. Ге
 «Что есть истина?»
 Христос и Пилат»
 и «Христос и Никодим»
 1902. Фотография А.И. Мея
 ОР ГТГ



Экспозиция Городской художественной галереи П. и С.М. Третьяковых. Зал № 6
 Работы Н.Н. Ге: «Голгофа»,
 «Петр Первый допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе»
 1902. Фотография А.И. Мея
 ОР ГТГ



Экспозиция Городской художественной галереи П. и С.М. Третьяковых. Зал № 6
 Работы Н.Н. Ге: «Вестники Воскресения», «Совесть. Иуда»,
 «Суд синедриона. «Повинен смерти!» и другие
 1902. Фотография А.И. Мея
 ОР ГТГ

развеска картин третьяковского собрания сохранялась в неприкосновенном виде, так, как было устроено самим Павлом Михайловичем незадолго до смерти¹, тем не менее в отношении полотен Ге было сделано исключение.

После смерти Третьякова летом 1899 года к И.С. Остроухову обратился Н.Н. Ге-младший, а вслед за ним и Репин, с просьбой пересмотреть возможности экспонирования картин Ге в Третьяковской галерее. Репин выразил надежду, что Остроухову все же удастся открыть запрещенные цензурой картины Ге для всеобщего обозрения: «Затянутые так наглухо, картины представляют нечто некрасивое и весьма неостроумное. И что ни говорите, а все же, это вещи недюжинные... И мне бы очень хотелось, чтобы Вы этого не оставили существовать так бессмысленно [имелась в виду экспозиция произведений Н.Н. Ге в Третьяковской галерее – Т.Ю.]. Мне лично так всегда хочется взглянуть на эти курьезы, а они под спудом. Просто возмущает. Ну пусть для толпы задержаны – а то совсем»². Отвечая Репину, Остроухов отметил «четыре [картины Ге. – Т.Ю.] завешанные в галерее»³ при жизни Третьякова. Он назвал две из них – «Голгофу» и «Утро Воскресенья» – и пообещал отстоять их для публичного показа⁴. Но относительно двух «Распятый» его ответ был неизменен, что и при П.М. Третьякове. «Несомненно, это создания крупного таланта, – отвечал член Совета ТГ Остроухов, – но выставлять их неудобно, да поверьте, все равно их выставить не позволят. Выставив их, мы введем впервые официальную цензуру в галерею. Желательно ли это? За ними гляди уберут не только “Голгофу”, “Утро Воскресенья”⁵, но и “Что есть истина?” и “Синедрион”, а пожалуй что и другое. Не знаю как решит Совет, но всего лучше было бы предложить Ник.[олаю] Ник.[олаевичу] Ге одно из двух: или мы оставим два “Распятый” в галерее в отдельном зале (не публичном) помещении, закрытыми занавесями или он пусть согласится принять их

¹ *Иовлева Л.И.* Третьяковская галерея в 1899–1913 годах // Государственная Третьяковская галерея: Очерки истории. 1856–1917. Л., 1981. С. 202.

² ОР ГТГ. Ф. 10. Ед. хр. 5371.

³ Из письма И.С. Остроухова И.Е. Репину 18 июня 1899 года: «Я откровенно рассказал ему (Н.Н. Ге-младшему. – Т.Ю.), какого мнения держался Павел Михайлович о некоторых картинах его покойного отца (из 4-х завешанных в галерее)». Цит. по: ОР ГТГ. Ф. 10. Ед. хр. 499. Л. 1.

⁴ В одном из черновых листов письма Остроухова сказано: «...вопреки Павлу Михайловичу несомненно для меня неверно смотревшему на “Утро Воскресенья” – я нахожу ее безусловно возможной для публичной выставки. И в Совете буду ее отстаивать. В последнем разговоре со мною П.М. хотел узнать мое мнение о ней, но так как осмотр, за трудностью снимания картин и колленкора был отложен до конца ноября, когда ожидали приезда Ник.[олая] Ник.[олаевича] Ге, то за болезнью и смертью Павла Михайловича, и не состоялось» // ОР ГТГ. Ф. 10. Ед. хр. 499. Л. 4 об.-5.

⁵ Из того же письма Остроухова следует, что Третьяков «неверно» смотрел на «Утро Воскресенья», считая картину невозможной для публичной выставки, в то время как Остроухов и члены Совета ТГ полагали невозможными для экспонирования только два «Распятый».

обратно. Поверьте, что третьего выхода не может быть»¹. Таким образом, при Третьякове были закрыты для публичного показа четыре картины: «Голгофа» и «Вестники Воскресения» и два «Распятия».

Вернемся к «задирательным» письмам Толстого, который, по собственному признанию, провоцировал собирателя на обиду или, по меньшей мере – на дерзкий тон. В письмах Толстого улавливается, быть может, сознательное, но, быть может, и невольное подчеркивание разномасштабности личности московского купца и художника. Неслучайно последнего Толстой в письмах к Третьякову называл гениальным, присвоив ему статус художника с мировым именем. Провокация не удалась. Третьяков мнения своего не изменил, сумел сохранить выдержку, внимая тому, что говорил «глубокоуважаемый и глубокочтимый Лев Николаевич», следуя его советам, исполнив волю писателя и, надо думать, самого Ге.

История отношений Третьякова и Ге не лишена сложных жизненных перипетий и парадоксальных поворотов. Надо отдать должное житейской предусмотрительности Третьякова.

На протяжении XX века «Страстной цикл» Ге периодически попадал под цензуру и оказывался в запасниках, то есть продолжал быть в опале.

Прошло более полувека, прежде чем в Киеве (1856–1857), Ленинграде, Москве, Киеве, Минске (1970–1971) состоялись персональные выставки Н.Н. Ге.

Толстой, как известно, по Определению Святейшего Синода 1901 года был обвинен в «распространении учений, противных Христу и Церкви», а его убеждения объявлены «несовместимыми с членством в Православной церкви».

Два «Распятия» Ге выданы Н.Н. Ге-младшему из Третьяковской галереи в 1900 году² и увезены за границу. В 1903 году оба «Распятия» были показаны Н.Н. Ге-младшим в Париже, затем в Женеве.

В середине XX века из поля зрения специалистов бесследно исчезло одно из «Распятий» (1894), второе (1892) – с середины 1980-х годов находится в постоянной экспозиции Музея Орсе в Париже.

¹ ОР ГТГ. Ф. 10. Ед. хр. 499. Л. 1, об. 2.

² 10 августа 1900 года Совет ТГ «значащиеся в каталоге галереи (издание каталога 12-е) картины под № 644 “Распятие” и под № 646 – “Распятие” (неоконченный вариант) – по независимым от Совета обстоятельствам не могли быть выставлены в галерее... Совет поручил хранителю галереи выдать Н.Н. Ге вышеназванные картины и взять от него расписку в получении картин». Цит. по: Журналы заседаний Совета по управлению городской художественной галереей П. и С.М. Третьяковых за 1899, 1900, 1901 и 1902 гг. М., 1903. С. 22.

Э.Р. Ахмерова

Иконография Н.Н. Ге. ОБРАЗ ХУДОЖНИКА В АВТОПОРТРЕТАХ И ПОРТРЕТАХ СОВРЕМЕННОКОВ

Яркая, незаурядная личность Николая Николаевича Ге привлекала современников. Его облик отражен многократно в портретах художников двух поколений (И.Н. Крамского, И.Е. Репина, Г.Г. Мясоедова, Н.А. Ярошенко и Л.О. Пастернака, В.Э. Борисова-Мусатова, Н.П. Ульянова, А.А. Куренного), в автопортретах, фотографиях разного времени. Словесные портреты Ге мы встречаем в воспоминаниях его друзей, учеников, коллег-художников, членов семьи Л.Н. Толстого, с которой он очень сблизился в последнее десятилетие своей жизни.

Известность художнику принесла картина «Тайная вечеря». За эту картину в 1863 году Ге был удостоен звания профессора. В образе



Н.Н. Ге. Тайная вечеря
1863
Холст, масло. 283 × 382
ГРМ. Инв. Ж-4141



апостола Петра, с болью и гневом отзывающегося на уход и предательство Иуды, мы узнаем черты самого художника. Включение в картину персонажа с автопортретными чертами – традиция, идущая с эпохи Возрождения. В русской живописи эту традицию продолжили Брюллов и Иванов, оказавшие заметное влияние на молодого Ге. На момент создания «Тайной вечери» художнику было тридцать два года. Поразительно то, что в образе апостола Петра он предугадал свой облик в старости. Это становится заметно при сравнении лица апостола с фотографическими портретами Ге 1880-х годов.

В январе-феврале 1886 года Ге гостит в Москве у Толстых и создает серию иллюстраций к рассказу писателя «Чем люди живы» (1886). Художнику – пятьдесят пять лет. И опять он наделяет одного из своих героев – сапожника Семена – собственными чертами («Дело не хитрое, гляди...» и «Простите хозяева...»).

Апостол Петр и сапожник Семен – «роли», которые примеряет на себя художник. Петр – один из любимых учеников Иисуса Христа. Решительный и смелый, именно он отважился идти по воде навстречу Иисусу во время бури на озере Галилейском. Петр проповедовал Слово Божье в разных странах и совершал великие чудеса: исцелял больных и немощных, воскресил мертвого. Схваченный за проповедь при императоре Нероне, апостол Петр был осужден на казнь и распят на кресте вниз головой, как и желал, считая себя недостойным умереть на кресте как Господь.

Семен – бедный ремесленник, у которого нет «ни дома своего, ни земли». Единственную шубу – и ту приходится делить с женой. Нет в нем ни твердости характера, ни решительности, чтобы вернуть свои деньги с должников. Хватает только куража, чтобы с досады напиться.

Но общего у этих двух персонажей больше, чем кажется на первый взгляд. Заметим также, что вначале апостола звали Симон (прямая отсылка к сапожнику Семену), имя Петр ему дал Иисус. И тот, и другой оступаются: Петр трижды отрекается от Христа, Семен проходит мимо умирающего. Но позже Петр раскаивается в содеянном, а Семен возвращается, чтобы помочь человеку. И оба получают прощение и воздаяние за свои поступки. Путь совершенствования человека, восхождение его души через любовь, милосердие, всепрощение и смирение – эта тема была очень важна для художника.

«Автопортрет» (1892) Ге из собрания Киевского музея русского искусства, по свидетельству сына художника, Петра Николаевича, был написан «в зеркало», на хуторе Ивановском, где проживала семья.

Н.Н. Ге
Фотография
Н.И. Ануфриева
Начало 1880-х
ГМТ, Москва
Инв. Ф. 3951

Н. Н. Ге
«Дело не хитрое,
гляди...». 1886
Иллюстрация к рассказу
Л. Н. Толстого
«Чем люди живы»
Бумага, наклеенная
на бумагу, уголь, соус,
растушка, кисть
37,3 × 28,8
ГТГ. Инв. Р-13753



Н.Н. Ге.
«Простите хозяева.
Меня Бог простил.
Простите и вы». 1886
Иллюстрация к рассказу
Л. Н. Толстого
«Чем люди живы»
Бумага, наклеенная
на бумагу, уголь, соус,
растушка, кисть. 35 × 30
ГТГ. Инв. Р-13758



На портрете художнику шестьдесят один год. По физиогномической точности (сравним с фотографией Ге начала 1890-х годов), остроте характеристики, эмоциональной выразительности этот портрет занимает особое место в творчестве Ге. Художник фиксирует на своем лице следы прожитой жизни и глубоких раздумий о ней: глубокие борозды морщин на лбу, впалые щеки в обрамлении седых волос, плотно сжатые тонкие губы под нависшими седыми усами. Направленный поток света, идущего сверху справа, освещает только голову, повернутую в три четверти, а очертания его фигуры в темной одежде тают в темноте окружающего фона. В этом образе есть что-то магнетическое, взгляд его кажется удивительно живым. Автопортрет, написанный художником за два года до смерти, – в своем роде подведение итогов жизненного пути – рождает ассоциации со стариками Рембрандта, созерцающими глубину прожитых лет.

В Киевском музее русского искусства до 1941 года находился также портрет Н.Н. Ге, написанный И.Н. Крамским. В своих воспоминаниях И.Е. Репин писал: «Крамской, работавший всегда больше головой, искренне увлекся этим непосредственным ярким талантом и всей душой желал быть ему полезным; он затеял писать портрет с Ге и подолгу проводил время у него. Ге постоянно мешал выполнению портрета, ему не по сердцу был осторожный и верный прием Крамского, он добивался от него творчества и художественной свободы, – портрет так и не был дописан»¹.

В образе полемиста Ге предстает на портрете работы И.Е. Репина. Художник как будто ведет диалог с невидимым собеседником. В своих воспоминаниях



Н.Н. Ге. Автопортрет
1892
Холст, масло
65,5 × 52,5
Киевский
национальный музей
русского искусства
Инв. Ж-141



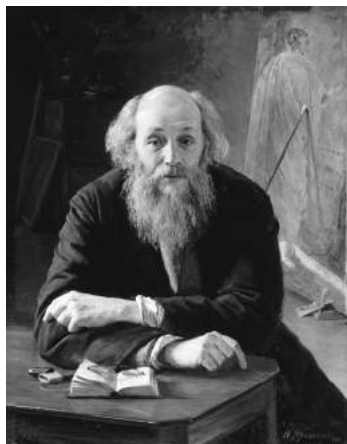
И.Н. Крамской
Портрет Н.Н. Ге
1879 (?)
Холст, масло
89,5 × 69,5
Местонахождение
неизвестно



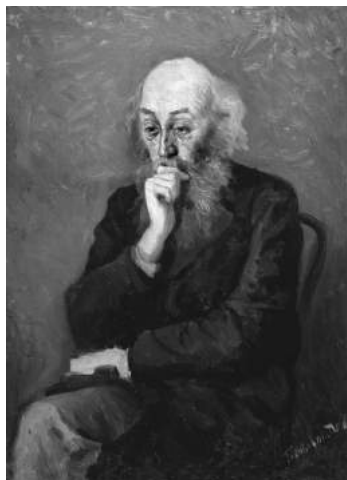
И.Е. Репин
Портрет Н.Н. Ге
1880
Холст, масло
82,5 × 66,2
ГТГ. Инв. 726

¹ Репин И.Е. Николай Николаевич Ге и наши претензии к искусству. С. 273.

Н.А. Ярошенко
Портрет Н.Н. Ге
1890
Холст, масло
92,5 × 73,5
ГРМ. Инв. Ж-4156



Г.Г. Мясоедов
Портрет Н.Н. Ге
1892–1893
Холст, масло
35,3 × 26,2
Тверская областная
картинная галерея



Репин писал о Ге: «Всюду вносил с собой этот бодрый человек свое особое настроение; настроение это можно назвать высоко нравственным весельем. При взгляде на его красивую, стройную фигуру, прекрасные благородные черты лица, открытую голову философа вас обдавало изяществом. И вы невольно приходили в хорошее расположение духа. Когда же раздавался его приятный, душевный голос, всегда мажорного тона, вы невольно и уже на все время беседы с ним чувствовали себя под обаятельным влиянием этого в высшей степени интересного художника»¹. В восприятии личности Ге с Репиным солидарна Е.Ф. Юнге: «Куда бы ни появлялся Ге, – он всегда вносил с собою оживление, приподымал и трогал присутствующих. Что-то жизненное, кипучее, задорное, молодое было в нем, несмотря на его седины, и после свидания с ним становилось не хуже, а лучше на душе...»². Кстати, о синах: на портретах кисти Крамского и Репина художнику около пятидесяти и седин еще нет и в помине, но уже через несколько лет, на фотографиях, сделанных в 1880-е годы, художник совсем седой.

Спустя десятилетие портрет Ге создает Н.А. Ярошенко. Он пишет его в Петербурге, куда Ге приезжает для участия в 18-й выставке Товарищества передвижных художественных выставок. Через три недели картина Ге «Что есть истина?» была снята с экспозиции по инициативе обер-прокурора Святейшего синода К.П. Победоносцева, а ее изображение изъято из каталога выставки. Опальную картину на время приютил у себя Ярошенко.

¹ Репин И.Е. Николай Николаевич Ге и наши претензии к искусству. С. 267.

² Юнге Е.Ф. Воспоминания о Н.Н. Ге // Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 266.



Ярошенко, по-видимому, не бывал в доме Ге на хуторе Ивановском, но постарался представить художника там, в его собственной мастерской: справа виден фрагмент картины «Что есть истина?» Христос и Пилат»; внизу, на полу, – палитра с красками и кисти. Ге писал в письме к Л.Н. Толстому: «Картину, слава богу, окончил и вышел из того особого мира, в котором ее писал...»¹. Художник, отдавший картине все душевные и физические силы, выглядит утомленным и опустошенным. Фиксируя облик Ге в последний период его творчества, Ярошенко пишет портрет художника-философа, создателя исполненных трагизма, гонимых цезурой картин «страстного цикла» и остроэкспрессивных рисунков к ним; образ человека, разочарованного во многих своих прежних товарищах и предчувствующего приближение драматических перемен в искусстве и в обществе. После запрета картины «Что есть истина?» Ге писал Ярошенко: «Неужели вы не понимаете, что свинья 1000-головая подняла морду и почувствовала свое время?.. У нас нет друзей, у нас все враги и публика, и художники, и старые, и молодые еще пуше... Неужели вы не видите даже у нас эту подделку под вкус рубля? Дело наше кончено, песня спета. Мы еще будем продолжать агонию, не знаю долго или коротко, но торжества мы своего не увидим. Конец»². Ярошенко, желая поддержать художника, ответил ему ободряющим письмом: «Самым решительным

Г.Г. Мясоедов. Чтение «Крейцеровой сонаты» Л.Н. Толстого 1892–1893
Холст, масло. 94 × 155
Институт русской литературы (Пушкинский дом), Санкт-Петербург

¹ Н.Н. Ге – Л.Н. Толстому. 17 января 1890 г. // Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 143.

² Н.Н. Ге – Н.А. Ярошенко. [Март 1890 г.] // Там же. С. 145.

образом протестую против Ваших мыслей насчет нашего дела. Не спета песня. Не все у нас враги – есть и друзья. Это несомненно. Уровень товарищества и отношения его к делу не ниже, чем прежде, и решительно мы не вправе в унынии опускать руки и считать наше дело погибшим... Будем, Н.<иколай> Н.<иколаевич>, работать, наше дело пропасть не может»¹.

В 1892–1893 годах, в один из своих приездов на хутор Ивановский, портрет Ге пишет Г.Г. Мясоедов и дарит его художнику. В своих воспоминаниях композитор Б.К. Яновский свидетельствует о том, что видел этот портрет в доме Ге. В это же время Мясоедов написал еще один жанровый портрет-картину «Чтение “Крейцеровой сонаты” Л.Н. Толстого» (1892–1893, Институт русской литературы «Пушкинский Дом» РАН), где изобразил своего друга Ге вместе с В.В. Стасовым, В.Г. Короленко и Д.И. Менделеевым, в петербургской квартире которого и состоялось чтение повести Толстого. У этой картины есть и другие названия: «Новые истины» и «Между мраком и светом».

Образ жизни и внешний облик художника незадолго до его смерти описала в своих воспоминаниях дочь Толстого, Т.Л. Сухотина-Толстая: «К деньгам Ге относился совершенно равнодушно... Так как он был у себя дома строгим вегетарианцем, делал многое на себя и одевался почти понищенски, то денег ему много и не нужно было. Сколько раз сестре и мне приходилось чинить на нем разные предметы его одежды. А моя мать сшила ему пару панталон, которой он очень гордился. Я же связала ему фуфайку, которую он носил вместо жилета до самой смерти. Рубашку он носил грубую, холщовую, с отложными воротниками, и старый поношенный пиджак. В такой одежде он ездил в Москву и Петербург и никогда ни для кого ее не менял, хотя бывал в самых разнообразных обществах»².

В 1893–1894 годах личность Ге и его окружение привлекают художников молодого поколения – Л.О. Пастернака, В.Э. Борисова-Мусатова, Н.П. Ульянова и других. Они создают жанровые портреты, раскрывающие образ Ге через его связи с людьми.

В 1893 году Л.О. Пастернак знакомится с Толстым, а немногим ранее – с Ге, в доме у В.Д. Поленова. В июне того же года Пастернак приезжает в Ясную Поляну, где пишет картину «Чтение рукописи. (Л.Н. Толстой и Н.Н. Ге)»: Толстой читает Ге свои сочинения в рабочем кабинете «под сводами» при свете свечи.

На рисунке тушью «Н.Н. Ге читает свои записи в редакции журнала “Северный Вестник”», исполненном Пастернаком, вероятно, с натуры, изображен склонивший голову над листами рукописи художник, сидящий на раскладном табурете. Вокруг него люди, в основном молодые женщины. Одна из них – сама Любовь Яковлевна Гуревич (1866–1940), писательница-беллетристка, переводчица, театральный критик, издательница журнала «Северный Вестник». В этом журнале в 1890-х годах была также опубликована серия статей и рассказов Л.Н. Толстого.

¹ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 346.

² Сухотина-Толстая Т.Л. Воспоминания. М., 1976. С. 262, 263.



Изображенная сцена происходит в Москве, в мастерской С.И. Мамонтова на Долгоруковской улице у Бутырской заставы (этот адрес указан и в автописи, сделанной Л.О. Пастернаком непосредственно на рисунке). В мастерской известного мецената художник показывает друзьям и знакомым свою последнюю большую картину «Распятие» (1894, местонахождение неизвестно). На рисунке, на дальнем плане, изображен ее фрагмент. Чтобы увидеть «Распятие» и поговорить с художником, в мастерскую Мамонтова приходил Л.Н. Толстой. Его дочь, Т.Л. Сухотина-Толстая вспоминала: «Отец был поражен картиной: я видала по его лицу, как он боролся с охватившим его волнением. Николай Николаевич жадно смотрел на него, и волнение отца передалось и ему. Наконец, они бросились в объятия друг другу и долго не могли ничего сказать от душивших их слез»¹.

В воспоминаниях современников о последнем десятилетии в жизни Ге содержатся многочисленные описания подобных сцен: приехавший с хутора в Москву, или в Петербург, Ге в окружении молодых художников и литераторов читает свои «записки»-воспоминания об Академии художеств, о Герцене, делится размышлениями об искусстве и религии, о последних сочинениях Толстого, ораторствует, горячо спорит, увлекая и покоряя слушателей. «Мы застали Н.Н. Ге в большом номере гостиницы, ведущим собеседование с прозелитами², среди которых было несколько художников. Своей апостольской внешностью, с длинными волосами и открытым большим от полысения лбом и умными, наивно добрыми

Л.О. Пастернак
Чтение рукописи
(Л.Н. Толстой
и Н.Н. Ге). 1894
Повторение
одноименной
картины 1893 года,
находящейся в ГМТ.
Холст, масло. 20,2 × 30
(в свету)
ГМТ, Москва. Инв. 420

⁸ Сухотина-Толстая Т.Л. Воспоминания. С. 286.

⁹ Прозелит (греч. *proselutos* – пришелец) – человек, принявший новое вероисповедание; новый и горячий приверженец, сторонник чего-либо.



Л.О. Пастернак
Н.Н. Ге читает свои
записи в редакции
журнала «Северный
вестник». 1894
Бумага, тушь, перо
41,9 × 31,4
ГМТ, Москва
Инв. 1489

глазами Н.Н. Ге производил впечатление человека, которому было все чуждо, кроме неба, звезд и художественных образов, которыми он только и жил... Это был удивительный человек, просто милый, влекущий к себе, с открытой для всех обворожительной душой, полной высоких грез о лучшем будущем человечества¹.

Этюд В.Э. Борисова-Мусатова «Н.Н. Ге со своими учениками» до 1917 года хранился в семье автора. Борисов-Мусатов изобразил встречу Ге с молодыми художниками в феврале 1894 года в Москве, в номере гостиницы «Фальцфейн» на Тверской улице. Присутствующие на этой памятной встрече – ученики Московского училища живописи, ваяния и зодчества, в основном члены так называемой «рязанской коммуны»: живописцы Н.П. Ульянов, его жена А.С. Глаголева, И.И. Бакал, Л.А. Сулержицкий, скульптор А.С. Голубкина, а также сам Борисов-Мусатов².

На этюде изображена просторная, хорошо освещенная комната с большими окнами, на стене висит гипсовый слепок ноги, в углу стоит самовар.

¹ Злинченко–Работников К.П. Жизнь, как она была // Степан Петрович Яремич. Оценки и воспоминания современников. Статьи Яремича о современниках. СПб., 2005. Т. 1. С. 68–69.

² Николай Ульянов вспоминал: «Появляется он. Все тот же: бодрый, улыбающийся. Его усаживают, начинают угощать. Вокруг – те же лица. Из незнакомых разве только один Борисов-Мусатов. Посматривая на художницу Глаголеву, Ге говорит: “Какое интересное лицо. Вот с кого нужно писать портрет!” Это замечание дает ему повод поговорить о портретной живописи. “На портрете центр света может быть где угодно, вовсе не обязательно, чтобы он был на лице. Почему бы, например, не на руках – разве не интересно? В живописи пока мало таких опытов, но они уже есть, даже у меня”». Цит. по: Ульянов Н.П. Люди эпохи сумерек. М., 2004. С. 144.



В центре комнаты – квадратный стол, покрытый белой скатертью, за которым спиной к окну, облокотившись, сидит Н.Н. Ге. Мы видим его выразительный профиль, совсем седые, почти белые волосы, и кисть руки, которая ярко выделяется на фоне белой скатерти. Он говорит, немного подавшись вперед. Ученики с напряженным интересом слушают учителя. Их здесь много, и не всем хватает места: кто-то сидит на стуле, кто-то стоит, а кто-то устроился на подоконнике – одним словом, неформальная обстановка в съемной мастерской.

Атмосферу одной из таких встреч описал в своих воспоминаниях Ульянов: «В его выражениях, манерах сквозила неподдельная искренность. В его обращении было так много натурального к нам участия... Он пришел к нам запросто, без всяких чинов и ни единым намеком не выказал, что он выше нас и в чем-либо может руководить нами. В какие-нибудь полчаса он становился для всех и понятным и близким <...> у нас уже возникли к нему самые теплые, дружеские отношения. Постепенно речь его становилась все более живой и увлекательной. Прошел час, два – все сидели неподвижно, сосредоточенные. Вначале ему еще задавали вопросы, теперь же – никто. Оно и понятно! Николай Николаевич говорил слишком ясно, чтобы переспрашивать, слишком художественно, чтобы перебивать его. Эта своеобразная одухотворенная речь очаровала нас»¹.

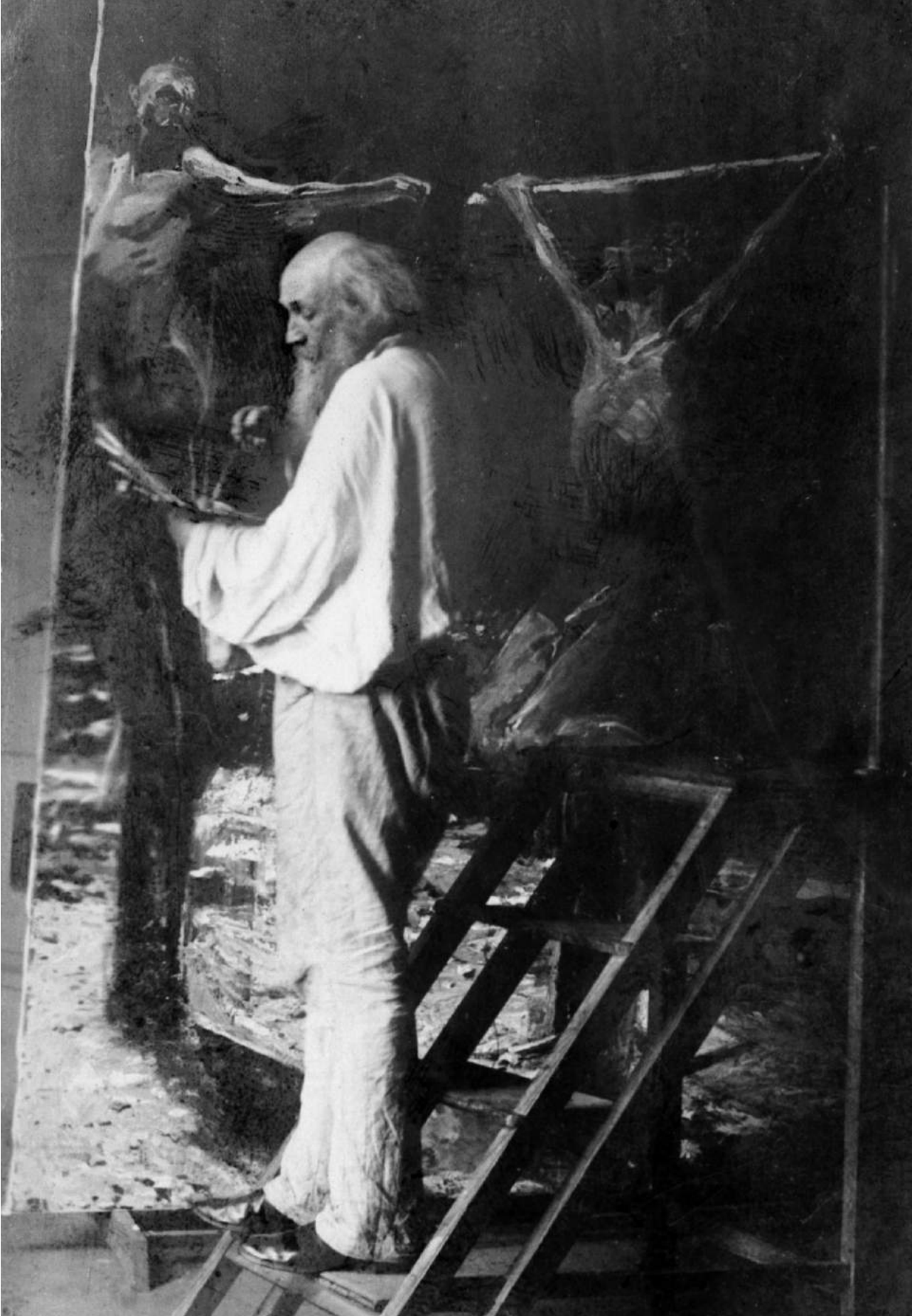
Ульянов тесно общался с Ге незадолго до его кончины, а через год после смерти мастера, в 1895 году завершил портрет, изображающий художника за работой. Впоследствии им были написаны очерк «Ге среди молодежи» и «Воспоминания о Н.Н. Ге». Скорее всего, живописный портрет-воспоминание был начат Ульяновым еще при жизни Ге, а завершен уже после его смерти. Мастер в темно-синем костюме стоит на приставной лестнице перед мольбертом, на котором закреплен чистый холст небольшого формата. Сохранилась фотография, на которой Ге запечатлен стоящим на той же

Н. П. Ульянов
Художник Н.Н. Ге
за работой. 1895
Картон, масло
50,2 × 38,5
ГТГ. Инв. 27614

В. Э. Борисов-
Мусатов
Н.Н. Ге со своими
учениками. 1894
Холст, масло. 31,7 × 51,7
Алупкинский
дворцово-парковый
музей-заповедник
Инв. Ж-360

>
Н. Н. Ге в мастерской
за работой над
картиной
«Распятие». Худор
Ивановский. 1892
Фотография
ГМТ, Москва
Инв. Ф.3952

¹ Ульянов Н.П. Ге среди молодежи. Воспоминания // Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 289, 290.





самой лестнице, почти в той же позе, в момент своей работы над картиной «Распятие».

«В моих воспоминаниях, – писал Ульянов, – Ге встает как “умудренный муж”, энциклопедист-художник, внешним обликом похожий на какого-то римского философа. Точеный орлиный нос, пышная седая кайма волос, охватившая лицо с обеих сторон, открытые, живые, с огоньком юности и задора глаза... Действительно у Ге примечательно все. И эти почти античные черты лица, и это какое-то особое “античное расположение духа”. Но именно это редкое гармоническое сочетание внешнего облика с внутренним могло вызвать и недоумение: в каком же соответствии с такими данными находятся его творческие образы, эти охваченные тревогой лики идей? Выглядит счастливым, а думы свои выражает как человек, уязвленный чем-то. “Безоблачный лоб”, а откуда же эти тучи там, внутри, у этого мудреца, около которого как будто такая ясная погода?!»¹.

В том же 1895 году в журнале «Нива» была опубликована гравюра Шюблера с оригинального рисунка А. Дейнеке «Н.Н. Ге на своем поле»². Знаменитый художник жнет созревшие в поле колосья, как обычный крестьянин. За этой сценой удивленно и замороженно наблюдает крестьянский мальчик. Под влиянием идей Толстого Ге старался по минимуму использовать на хуторе труд наемных работников, и что мог, делал сам.

Н.Н. Ге на своем поле. 1895

Гравюра Шюблера по рисунку А. Дейнеке. Воспроизводится по изданию: Нива. 1895. № 43

¹ Ульянов Н.П. Люди эпохи сумерек. С. 147.

² Нива. 1895. № 43. С. 1021.



М. Грицюк
Памятник на могиле
Н.Н. Ге. 1971
Фотография
Село Шевченко,
Черниговская область

Он признавал необходимость физического труда: работал в поле, в саду, занимался пчеловодством, освоил ремесло печника.

В XX веке к образу Н.Н. Ге обратились и наши современники. В 1971 году, к 140-летию со дня рождения художника, скульптор М.Я. Грицюк сделал памятник, поставленный на могиле Ге, рядом с его домом на хуторе Ивановском (ныне село Шевченко), а к 150-летию художника появилась выразительная работа Ю.Л. Чернова «Николай Николаевич Ге».



Ю. Л. Чернов.
Николай Николаевич
Ге. 1981
Голова. Дерево
тонируемое.
Высота 63
ГТТ



Исследования. Открытия

Н.К. Маркова

ПРОБЛЕМЫ ДАТИРОВКИ ПОЗДНИХ РИСУНКОВ Н.Н. ГЕ

Тема данного сообщения родилась во время работы над выставкой Н.Н. Ге, когда пришлось иметь дело с большим числом недатированных рисунков, создававшихся художником на протяжении нескольких лет и посвященных одной теме – «Распятию». В нем изложены те основания, которыми руководствовался автор, принимая порядок расположения рисунков, утвержденный в каталоге выставки.

В строгом смысле слова Ге не был рисовальщиком: рисунок сам по себе как жанр его никогда не интересовал. Он относился к графике сугубо утилитарно; по воспоминаниям Т.Л. Сухотиной-Толстой, «не понимал того, чтобы рисовать просто для удовольствия рисования»¹. Этюды, эскизы и наброски к картинам были для него всего лишь вспомогательным материалом, не представляющим никакой самостоятельной ценности. Он никогда не экспонировал свои рисунки на выставках, крайне редко подписывал и датировал их².

Над своими живописными произведениями Ге работал с полной самоотдачей. Будучи занят одной темой, он целиком концентрировался на ней, и рисование чего-то, с этой темой не связанного, становилось для него

¹ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 255.

² Такие подписанные и датированные рисунки, как правило, носят «публичный» характер: они предназначались в дар, были репликами с его живописных работ и (или) исполнялись для воспроизведения.

мучительной проблемой. Так, основная причина, почему не был завершен цикл иллюстраций к «Краткому изложению Евангелия» Л.Н. Толстого, заключалась в том, что художник приступил к созданию своего «Страстного цикла». «Рисовать-не рисую, так как не могу отделиться совершенно этому делу, а урывками не могу работать», – признавался он Т.Л. Толстой¹.

Сухотина-Толстая так описывает метод работы художника: прежде чем начать писать на холсте, Ге «много думал о своей картине, рассказывал и писал о ней, много рисовал эскизов, и когда она была готова в его представлении, он быстро, не отрываясь принимался за исполнение»². Что касается «Распятия», то эскизы, этюды и наброски к нему Ге рисовал непрерывно, постоянно меняя, уточняя идею композиции. Эта черновая работа не прекращалась даже тогда, когда он писал очередной, как ему казалось, окончательный вариант картины: «Работает, работает Н.Н. красками, подойдет к столу, где у него лежал альбом... и начнет стоя наскоро рисовать типы или новую композицию. Потом опять идет к картине писать», – вспоминал один из учеников художника³. Сейчас, после приобретения Третьяковской галереей в 2011 году в Женеве большой коллекции рисунков Ге, ранее принадлежавшей Н.Н. Ге-сыну (коллекция К. Больмана), мы располагаем более чем двумя десятками рисунков к «Распятию», хранящихся в различных музеях страны. Некоторые композиции, местонахождение которых неизвестно, дошли в виде воспроизведений в альбоме, составленном в начале 1900-х годов Николаем Николаевичем-младшим⁴. Известно, однако, что «за время работы над “Распятием” у него [Ге. – Н.М.] набралось, кроме больших эскизов масляными красками, несколько альбомов, наполненных эскизами к той же картине»⁵. В таком случае следует признать, что имеющийся в нашем распоряжении материал далеко не полон и для воссоздания последовательности работы художника над сюжетом вряд ли достаточен.

К сожалению, «Альбом» Н.Н. Ге-сына⁶, который по сей день остается основным иконографическим источником по творческому наследию Ге, мало чем может помочь в деле датировки рисунков – он весьма неточен.

¹ Н.Н. Ге – Т.Л. Толстой. 3 июля 1887 г. Плиски // Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 134.

Одно время Ге даже начал писать их маслом в два тона, считая, что так дело пойдет быстрее. Сухотина-Толстая Т.Л. Воспоминания. С. 272.

² Там же. С. 270.

³ Куренной А.А. Воспоминания о Николае Николаевиче Ге // Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 251.

⁴ Альбом художественных произведений Николая Николаевича Ге. М.; СПб., 1903.

⁵ Сухотина-Толстая Т.Л. Воспоминания. С. 282.

После смерти Ге на хуторе осталось три альбома с 208 рисунков к «Распятию». См.: Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников С. 374 (прим. 6 к письму № 4).

⁶ Альбом художественных произведений Николая Николаевича Ге.

Большая часть поздних рисунков отца отнесена здесь к 1890-м годам, даже те, которые были созданы значительно раньше (например, иллюстрации к «Краткому изложению Евангелия»). Гораздо более ценны многочисленные упоминания о работе Ге над «Распятием», рассыпанные в переписке и воспоминаниях о художнике. Благодаря им можно до известной степени восстановить ход событий.

Впервые Ге упоминает о том, что он начал работу над «Распятием» в письмах, датированных февралем 1884 года: «Сочинил две картины... Одна страшная: казнь Христа на кресте, другая – начало, предчувствие наступающего страдания»¹.

Несколько слов о втором сюжете. Позволю себе не согласиться с распространенным мнением, что в данном случае речь идет о каком-то первоначальном замысле композиции «Голгофа». «Голгофу» нельзя рассматривать вне цикла «Распятий». Ее идея родилась спонтанно в процессе работы над данной темой, но, с другой стороны, озарение было следствием определенной духовной и творческой эволюции, а в 1884 году Ге находился еще только в начале этого пути. Можно, однако, указать сюжет, абсолютно соответствующий заявленной теме, над которым Ге работал в середине-второй половине 1880-х: «В Гефсиманском саду». Вариант, написанный в 1869 году, с образом Христа-«заговорщика» к этому времени перестал удовлетворять художника. Сохранился очень колоритный рассказ его невестки Е.И. Ге о том, как в 1887 году на хутор приехал П.М. Третьяков, чтобы приобрести для своей галереи полотно 1869 года. В последний момент, освежая живопись лаком, Ге вдруг схватился за кисти, уверяя, что картина «не хорошо выражает его мысль, и он перепишет ее». Жене и невестке едва удалось уговорить его не трогать уже проданной работы и «изобразить свою новую мысль на другом холсте»². Работу над этой новой версией «Гефсиманского сада» критик сравнивает со «страдой»: Ге работал над нею около полутора месяцев, «написал эскизов 10, но так и не написал другого “Христа в Гефсиманском саду”, а перемучился сильно»³.

По моему мнению, к этому периоду относится двусторонний рисунок «В Гефсиманском саду (Моление о чаше)». Н.Ю. Зограф датировала его 1891–1892 годами⁴, возможно, руководствуясь датировкой Ге-сына⁵. Может быть, ее датировка основывалась на фразе художника в письме В.Г. Черткову 1891 года, где Ге обещает ему цикл рисунков со своих работ для задуманного издания и, среди прочих, упоминает этот сюжет: «*Христос в Гефсиманск[ом] саду*» (я сделаю новый рисунок новой композиции

¹ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 118, 119.

² Дмитриев В. Николай Николаевич Ге // Аполлон. 1913. № 10. С. 21.

³ Там же.

⁴ Николай Николаевич Ге. 1831–1894. Выставка произведений. Каталог. М. 1969. С. 60–61 (1890–1892); Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. Ил. 55 (1892).

⁵ См.: Альбом художественных произведений Николая Николаевича Ге.



Н.Н. Ге
В Гефсиманском саду
1869–1887
Холст, масло. 258 × 198,5
ГТГ. Инв. 2628



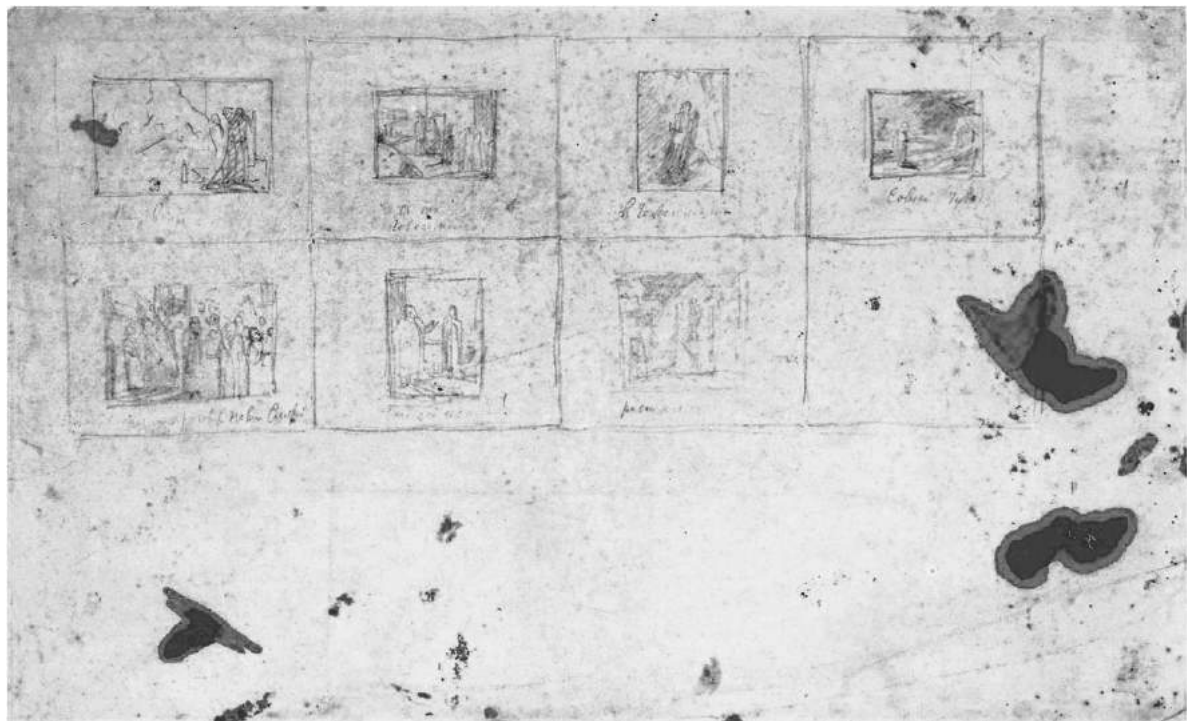
Н.Н. Ге
В Гефсиманском саду
1887
Бумага, уголь,
растушка. 84,5 × 58,6
ГТГ. Инв. 11267

(она есть), которая мне больше нравится картины)»¹. Однако, из письма ясно, что в этот период Ге располагает только одним готовым рисунком – к «Тайной вечере», исполненным еще в 1885 году (ГТГ). Из того, что известно в настоящее время, во-первых, нет никаких оснований полагать, что в дальнейшем он выполнил остальные. Во-вторых, он пишет, что новая композиция «Гефсиманского сада» у него уже есть. И в-третьих, на схеме из собрания Больмана, связанной с замыслом чертковского издания, запечатлена та композиция, на которой Ге, судя по всему, хотел остановиться. Есть и косвенное свидетельство в пользу датировки рисунка примерно 1887 годом. Во время реставрации к выставке лист был извлечен из паспарту, в котором он хранился с рубежа XIX–XX веков. По верхнему краю его оборотной стороны сохранились надписи детским почерком: начинающая обучаться грамоте девятилетняя внучка художника Парася упражнялась в написании собственного имени. Общением с ребенком можно объяснить и присутствие на той же стороне листа рисунка лошади со всадником, никак не связанного с тематикой, над которой в то время работал Ге.

По свидетельству самого художника, кроме множества начатых и незавершенных композиций он создал не менее четырех законченных вариантов «Распятия»². Одна из версий картины, исполненная летом

¹ Н.Н. Ге – В.Г. Черткову. 10 декабря 1891 г. Хутор // Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 165–166.

² Н.Н. Ге. – А.А. Аристовой. 9 января [1893 г. Хутор]: «Я затеял картину “Распятие” и вот теперь спешу окончить четвертую, а те три бросил – все меня не удовлетворяли» // Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 178.



1892 года, ныне находится в Музее Орсе в Париже. Другая была написана Ге осенью того же 1892 года и вскоре уничтожена; она известна по фотографии одного из учеников художника, Л.М. Ковальского. Местонахождение последней картины (1894), ранее находившейся в собственности Н.Н. Ге-сына в Женеве, в настоящее время неизвестно. Относительно четвертого варианта «Распятия» полной ясности нет.

Совсем недавно в Новочеркасском музее истории донского казачества было обнаружено совершенно неизвестное ранее «Распяятие» Ге, подписанное и датированное 1884 годом. Однако вряд ли художник имел в виду его: оно не было уничтожено. По-видимому, это выполненное по заказу какой-то церкви произведение художник не относил к картинам своего Страстного цикла и не принимал в расчет.

Существует описание, сделанное художницей Е.Ф. Юнге, которая видела в мастерской Ге какое-то «Распяятие», когда гостила летом у него на хуторе: «В одно из посещений я видела почти совершенно конченной его картину Распяятие. <...> Фон составляли стена города и вьюгой поднятый, как-то зловеще освещенный желтый песок; тело Христа, высоко поднятое на крест и чудно написанное... рельефно выдавалось на светлом теплом фоне и точно выделялось из рамы. Разбойников не было – виднелись только части их крестов. Под скалою, на которой стоял крест, с левой стороны картины, виднелось море голов расходящегося народа и Мария Магдалина, которая, зацепившись за скалу руками, приподнималась на них и не могла оторваться от оцепенившего ее зрелища. У подножия креста стояла группа римских воинов, хладнокровно деливших между собой одежду; живые, здоровые, колоритные, эти люди представляли яркий контраст с разыгрывающейся около них драмой. <...> Голова Христа была запрокинута назад в сильном ракурсе, глаза выходили из

Схема композиций «страстного цикла» для неосуществленного издания по заказу В.Г. Черткова. 1891
Бумага, графитный карандаш. 22,1 × 35,5
ГТГ. Инв. Р-13787



В Гефсиманском саду
(Моление о чаше)
1887 (?)

Воспроизводится по
изданию: Альбом
художественных
произведений
Николая Николаевича
Ге. № 80

Надписи, сделанные
рукою Параси Ге. 1887
Оборот листа
«В Гефсиманском
саду». 1887
ГТГ. Инв. 11267

орбит с выражением предсмертного ужаса, открытый кричащий рот занимал почти все лицо. Духовного ничего не осталось на этом лице – это был момент смерти, мучительной смерти – и больше ничего»¹. Юнге пишет, что когда через год она снова приехала на хутор, картина «была уничтожена, по словам самого Ге, вследствие того, что она не понравилась графу Толстому»². Зограф находила сведения Юнге ошибочными, считая, что в них описывается какой-то вариант «Распятия» 1892–1893 годов, которого Толстой видеть не мог³. Однако Толстой приезжал в имение Ге по меньшей мере дважды: в конце октября 1884 года⁴ и, как следует из воспоминаний Н. Ге-сына, поздней осенью 1891 года⁵. В 1891, насколько известно, в работе над «Распятием» был перерыв, но если одной из уничтоженных автором картин был вариант 1884 года, то эпизод с Толстым выглядит вполне правдоподобно. Подтверждением того, что Юнге могла видеть работу 1884 года, служит свидетельство Е.И. Ге: «На одной из этих ранних картин у креста было очень много людей, и между прочими тот, который получил хитон Христа...»⁶.

¹ Юнге Е.Ф. Воспоминания о Н.Н. Ге // Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 265.

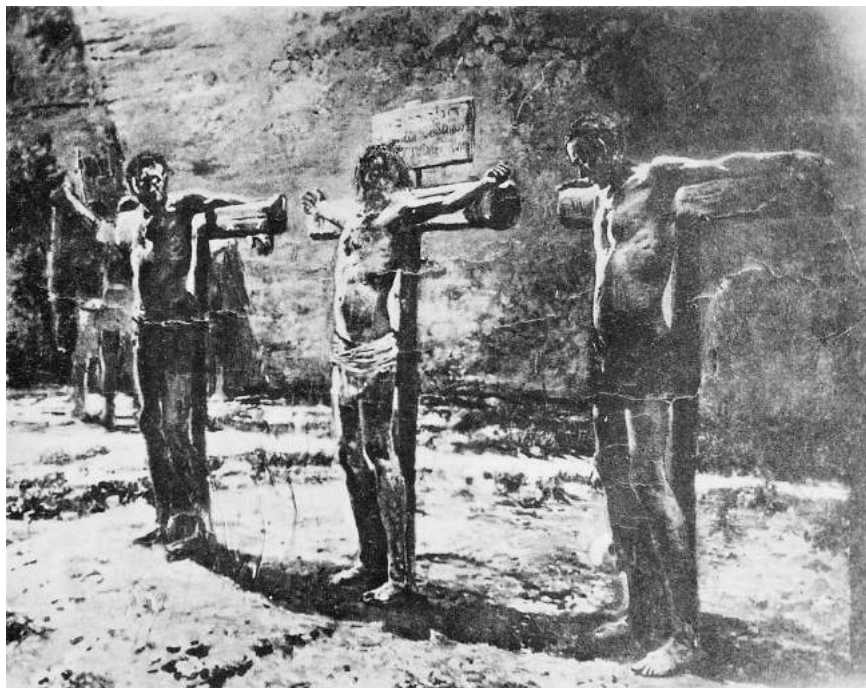
² Об этом эпизоде со ссылкой на Юнге упоминает И.Е. Репин. См.: Репин И.Е. Николай Николаевич Ге и наши претензии к искусству. С. 323.

³ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 375 (прим. 4 к письму № 6).

⁴ Н.Н. Ге – Е.И. Ге. Конец октября 1884 г. Хутор // Там же. С. 121.

⁵ Н.Н. Ге. Неизданные письма Л.Н. Толстого // Современные записки. Общественно-политический и литературный журнал. Т. LXV. Париж. 1937. С. 175.

⁶ Стасов В.В. Николай Николаевич Ге, его жизнь, произведения и переписка. С. 320.

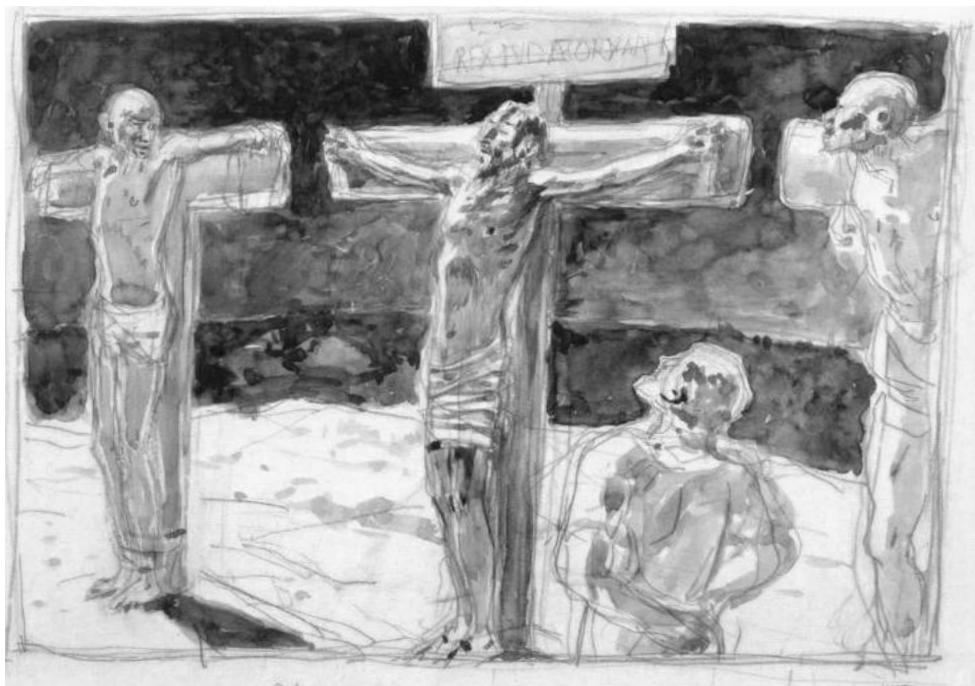


Н.Н. Ге. Распятие
1892
Уничтожено автором
Воспроизводится
по изданию: Альбом
художественных
произведений
Николая Николаевича
Ге. № 95

>
Н.Н. Ге. Распятие
1886 (?)
Картон желтый, тушь,
графитный
карандаш. 34,6 × 43,8
ГРМ. Инв. 13270

>
Н.Н. Ге. Распятие
1886
Бумага, уголь,
растущка. 101,3 × 68,5
ГТГ. Инв. Р-13766
(оборот)

>
Н.Н. Ге. Распятие
1892
Воспроизводится
по изданию: Альбом
художественных
произведений
Николая Николаевича
Ге. № 97





Мы почти не располагаем достоверными рисунками, относящимися к «Распятиям» 1880-х. С уверенностью можно датировать 1886 годом только «Распятие» на обороте листа, иллюстрирующего вторую заповедь «Евангелия» Толстого. С идеями, занимавшими художника в этот период, можно предположительно связать композицию из собрания ГРМ («Других спасал, пусть спасет себя самого»). «Распятие» с подобной надписью упоминается Ге в одном из писем к Толстому, датированном мартом 1886 года¹. Смущает то, что фигуры распятых стоят на земле: этот вариант появился у Ге осенью 1892 года, после того как Толстой прислал ему репродукцию с картины какого-то шведского художника с подобной иконографией «Распятия». С другой стороны, в письме к Т.Л. Толстой Ге сообщает, что ранее он и сам думал о таком варианте композиции и даже искал ему обоснование в литературе². По размеру и технике рисунок также выпадает из общего ряда поздних работ.

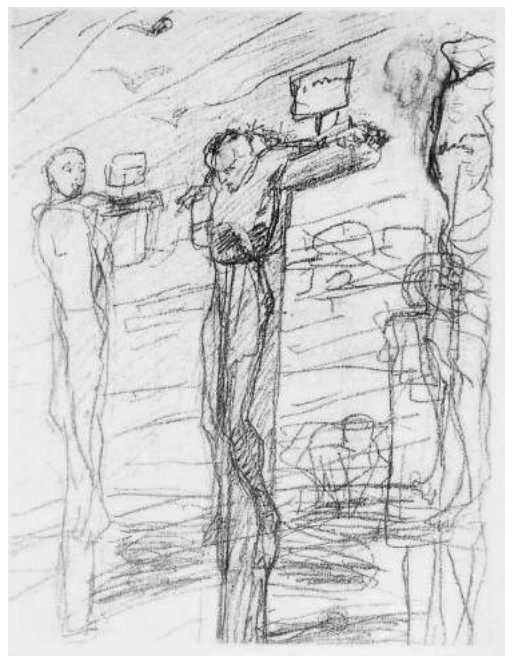
В воспоминаниях Е.И. Ге описан еще один вариант «Распятия» 1888 года: оно «виднелось из-за разорванной занавеси иудейского храма. Лицо Христа изображало страшные мучения»³.

Н.Н. Ге. Распятие
1892 (?)
Контр-эпрёв
Бумага, уголь
29,8 × 22,3
ГРМ. Инв. Р-13268
(оборот)

¹ Н.Н. Ге – Л.Н. Толстому. 27 мар[та] 1886 г. Хутор // Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 127. «Переделал “Распятие” надписавши текст “других спасал, а себя не может спасти” и дух картины поднялся страшно».

² Н.Н. Ге – Т.Л. Толстой. 6 ноября 1892 г. Хутор // Там же. С. 173.

³ Стасов В.В. Николай Николаевич Ге, его жизнь, произведения и переписка. С. 320.



Н.Н. Ге. Распятие
1892 (?)
Эскиз-вариант
Бумага коричневая,
уголь, графитный
карандаш
ГРМ. Инв. Р-13268

Н.Н. Ге. Распятие
1892
Воспроизводится
по изданию: Альбом
художественных
произведений
Николая Николаевича
Ге. № 97

В конце 1889 года Ге бросил работу над картиной с очень характерным для него объяснением причины: «Хотел я написать “Распятие”, но оставил, так как не мог понять смысл “Распятия”»¹.

Вновь художник обратился к «Распятию» весной 1892 года, после того, как закончил «Суд Синедриона», и с этого момента работа над картиной уже не прерывалась. Ее начальный этап был связан, по-видимому, с образами и мотивами, которые занимали Ге в предыдущем десятилетии. Целая группа рисунков, относящаяся, вероятно, к первой половине 1892 года, разрабатывает композицию, упоминаемую Юнге. На одном из них фигура Магдалины видна на заднем плане в описанной позе. Изображение на оборотной стороне одного из рисунков из ГРМ (Инв. Р-13268), является, на мой взгляд, контр-эпрёвом² этой композиции, который Ге доработал карандашом, поместив на переднем плане каким-то совершенно «кинематографическим» приемом еще одну женскую фигуру,

¹ Стасов В.В. Николай Николаевич Ге, его жизнь, произведения и переписка. С. 320.

В 1858 году во время пенсионерского пребывания в Риме Ге по тем же мотивам прекратил работу над картиной на сюжет из древнеримской истории «Смерть Виргинии»: «Я увидел, что и отца римлянина я не знаю, и Аппия я не знаю, следовательно, это не живая мысль, а фраза. И я бросил этот сюжет...». Цит. по: Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 43.

² Контр-эпрёв – отпечаток с рисунка, получающийся, если изображение выполнено каким-нибудь мягким материалом (сангиной, мягким карандашом, углем). Такой отпечаток с полной точностью зеркально повторяет оригинал.



бегущую на зрителя вытянув вперед руки. Другие рисунки варьируют композицию: высоко поднятые кресты, характерные типажи и ракурсы распятых, везде присутствующий абрис уходящих в сторону переднего плана или в глубину пространства людей. На одном из рисунков поставлена (авторская – ?) дата – 1892. Рисунок с еще одним вариантом той же композиции запечатлен на фотографии, воспроизводящей интерьер мастерской художника.

По-видимому, к первой половине 1892 года следует отнести другой, многофигурный вариант «Распятия», также развивающий мотивы композиции, описанной Юнге.

Итогом этой полугодовой работы стал оконченный летом 1892 года вариант «Распятия» Орсе. А 22 сентября Толстой предложил прислать репродукцию с картины шведского художника, «где Хр[истос] и разбойни[ки] распяты так, что ноги стоят на земле»¹. И Ге загорелся новой идеей, отвергнув только что завершённую картину. В ожидании репродукции он начал компоновать новые варианты. Один из них, вспоминая Яремич, произвел на него впечатление «как будто бы я смотрел на картины Беато Анжелико»².

«В ожидании картинки Шведа, – писал Ге, – я составил новую картину и по смыслу и по обстановке. Новая – потому, что вызывает в зрителе или должна вызывать желание также совершенствоваться, как это делает кающийся разбойник. Картина представляет следующее: все три фигуры стоят на земле, пригвождены ноги к столбу креста и руки к перекладине только двух, а третий привязан веревками, так как креста перекладина короче. Первый к зрителю разбойник, сказав Христу: “Помяни меня,

Н.Н. Ге. Распятие
1892
Бумага, уголь,
растущка, кисть
58,5 × 46,4
ГТГ. Инв. Р-13789

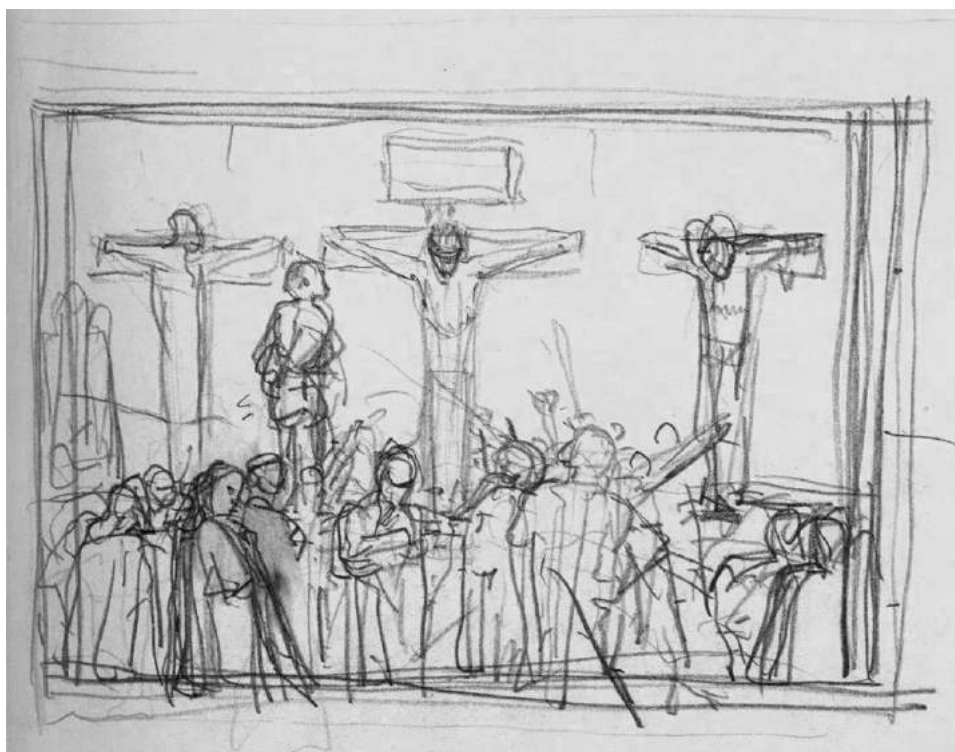
Н.Н. Ге. Распятие
1892
Бумага, уголь,
растущка, кисть
58,5 × 46,3
ГТГ. Инв. Р-13788

>
Мастерская Н.Н. Ге
на хуторе
Ивановском
Воспроизводится
по изданию: Артист.
1894. № 43

>
Н.Н. Ге. Распятие
1892–1893
Бумага, графитный
карандаш. 16,9 × 21,2
ГРМ. Инв. Р-56586

¹ Л.Н. Толстой – Н.Н. Ге. 22 сентября, 1892 г. Я[сна]я П[оляна] // Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 171.

² Из дневника С.П. Яремича. 14 октября [1892 г. Хутор] // Там же. С. 172.



130

Н.Н. Ге. Распятие

1892

Холст, масло. 280 × 225

Музей Орсе, Париж

Инв. RF 1981-25

>

Н.Н. Ге. Натурщик

в позе распятого

Христа. 1892

Бумага, уголь, кисть

58,5 × 46,3

ГТГ. Инв. Р-13790

>

Н.Н. Ге. Натурщик

в позе распятого

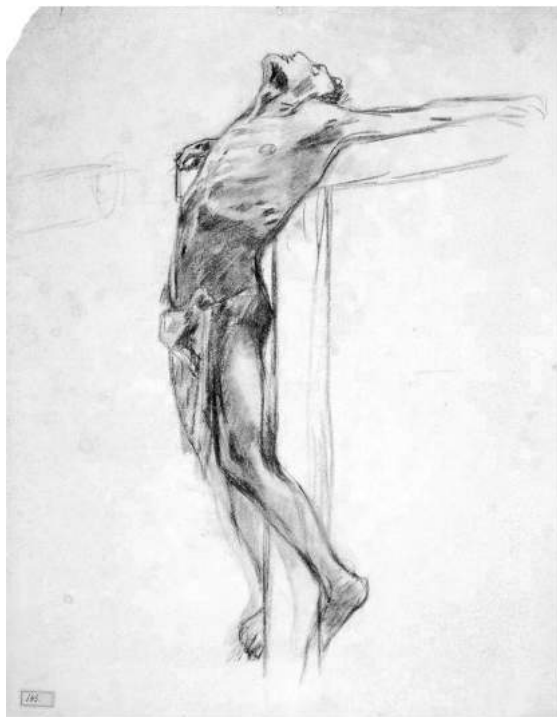
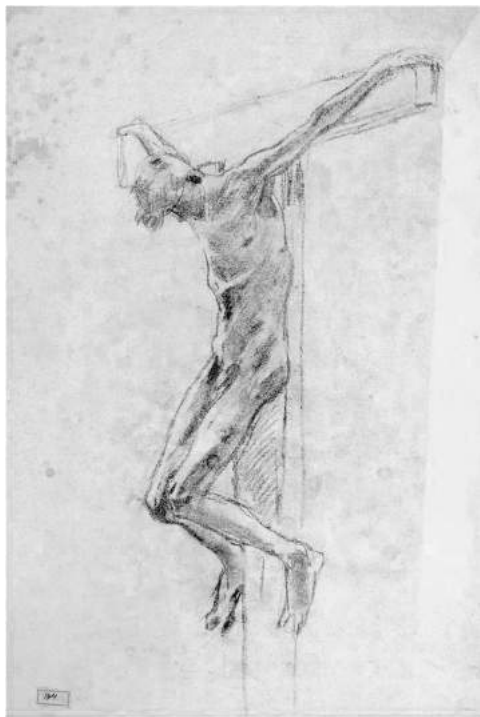
разбойника. 1892

Бумага, уголь, кисть

58,5 × 46,4

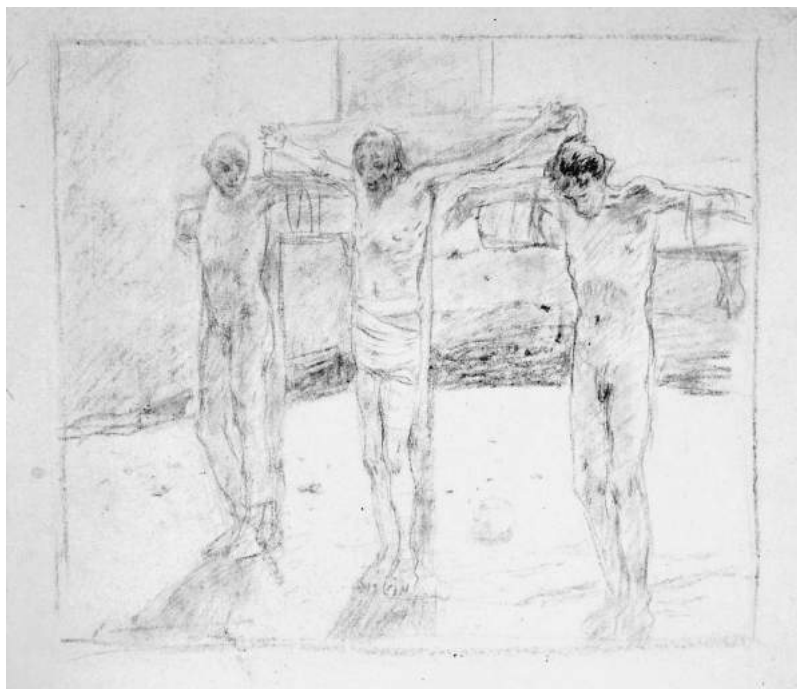
ГТГ. Инв. Р-13791





<

Н.Н. Ге. Распятие
1892
Эскиз для
одноименной
картины (Музей Орсе,
Париж)
Бумага, уголь, кисть
46,3 × 58,5
ГТГ. Инв. Р-13790
(оборот)



>

Н.Н. Ге. Распятие
1892
Бумага, уголь
46,2 × 58,6
ГТГ. Инв. Р-13795
(оборот)



Н.Н. Ге. Рисунки
к «Распятию»
1892–1893
Воспроизводится
по изданию:
Альбом
художественных
произведений
Николая Николаевича
Ге. № 100

Н.Н. Ге. «Сегодня
будешь со мною
в раю». 1892–1893
Бумага, графитный
карандаш. 17,3 × 21,6
ГРМ. Инв. Р-561296



Н.Н. Ге. Христос,
целующий
разбойника
(Распятие
с видением). 1893
Бумага, соус, растушка
46,5 × 58,4
ГТГ. Инв. Р-13798

господи”, опустил голову и плачет. Христос, чуткий к любви, обернул свою замученную голову к нему, полную любви и радости, а третий вытянулся, чтобы видеть своего товарища, и остается в полном недоумении, видя его слезы. Фигуры стоят в перспективе у стены и освещены солнцем. Картина светла – вдали слуги, после розыгрыша, окружили выигравшего одежду Христа, составляя группу на последнем плане»¹.

С этого времени тема физического страдания Христа перестает быть для художника главной. В центре внимания Ге «взаимоотношения» Христа и разбойников: «...публика издевается над Иисусом, невинным в преступлении, но виновным в понимании смысла жизни; и из двух каторжников один понял правоту Иисуса, а раз понял, он понял смысл своей жизни... и, раскаявшись, обратился к Иисусу и просит причислить его к тем немногим, которые с Иисусом поняли, в чем жизнь. Иисус на это ответил гениально: сегодня ты будешь со мной там, где жизнь вечна, и где она... полна смысла, т.е. ты теперь и всегда будешь мне равен во всем. Вот задача, которую художник может и должен изобразить. Правду этих слов из умозрительной сделать воплощенной, ясной для каждого. Вот это я и делаю...»². Картина к середине ноября была совершенно закончена, но вскоре уничтожена художником³.

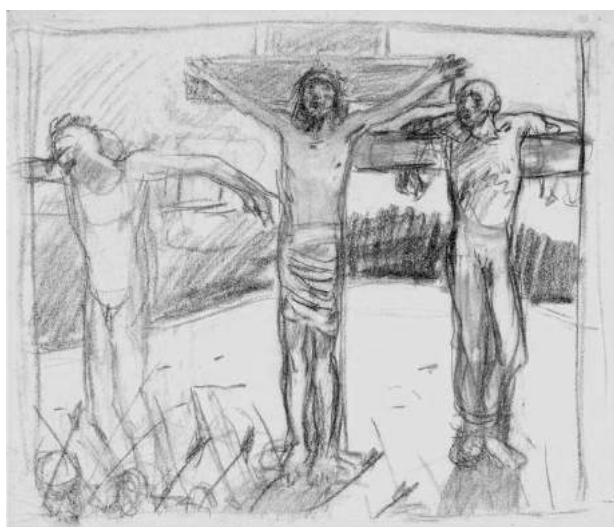
¹ Н.Н. Ге – Т.Л. Толстой. 6 ноября 1892 г. [Хутор] // Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 174.

² Н.Н. Ге – семье Костычевых. [Ноябрь–декабрь 1892 г.? Хутор] // Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 176–178.

³ Яремич С.Л. [Вступительная статья] // Л.Н. Толстой и Н.Н. Ге. Переписка. М.; Л. 1930. С. 35.



Н.Н. Ге. Христос,
целующий
разбойника
(Распятие
с видением).
1892–1893
Бумага, соус,
растушка, кисть
46,4 × 58,5
ГТГ. Инв. Р-13799



Н.Н. Ге. Распятие
1893
Бумага, уголь
46,4 × 58,6
ГТГ. Инв. Р-13797

С осени 1892 художник переживает кризис, длившийся, вероятно, до лета следующего, 1893 года. «Ге находился в страшном смятении, так как он никак не мог остановить свой выбор композиционного разрешения сюжета. Идеи и образы бурлили в нем с необычайной силой, и художник менял до бесконечности форму и расположение фигур, каждый раз придавая новые оттенки выражению лиц», – так описывает его состояние свидетель¹. Стремясь с наибольшей ясностью выразить овладевавшие им мысли и чувства, Ге бестрепетно разрушает принятые иконографические каноны. Иногда его творческие находки были настолько экстравагантны, что смущали его самого, и тогда он искал поддержки у близких – сына,

¹ Яремич С.П. [Вступительная статья] // Л.Н. Толстой и Н.Н. Ге. Переписка. С. 35.

Н.Н. Ге. Распятие
1893
Бумага, уголь,
растушка
46,5 × 58,5
ГТГ. Инв. Р-13796
(оборот)



Н.Н. Ге. Голова Христа
в терновом венце
1892
Бумага, графитный
карандаш
20,2 × 15,6
Нижегородский
государственный
художественный
музей. Инв. Га-428



учеников, Толстого. «Переживая положение разбойника, – пишет художник, – я дошел до его смерти, т.е. до умирания или до последней минуты. И вот тут и нашел картину и верно, и сильно, и хорошо. Я должен был бы подписать – “сегодня будешь со мной” не продолжая – в раю, – так как это не похоже на Христа, но вырвать слов я не вправе...»¹. Это состояние творческой одержимости было в чем-то сродни болезни. «...Очень ясно его вижу, как он... стоит у мольберта..., совершенно отрешившись от окружающего, весь целиком... во власти нахлынувших на него образов, – свидетельствует Яремич. – Порой он доходил до галлюцинаций...

¹ Н.Н. Ге – Т.Л. Толстой. 15 декабря 1892 г. [Хутор] // Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 176.

ему начинал грезиться призрак пролетающего в воздухе Христа, лобызавшего измученного разбойника, блаженно в ответ улыбающегося в предсмертном забытьи»¹.

Летом 1893 года Ге успокаивается и вроде бы вновь обращается к традиционной иконографии «Распятия» с тремя фигурами казнимых. Ему вновь кажется, что он нашел окончательную композицию картины. «... Вот я бился прошлый год из этого именно, из-за этого я искал форму, которая соответствовала бы моему настроению и передала бы это настроение и мне, и другим, и вот три фигуры: Христос и два разбойника – один отрицание, а другой признание – их нужно было так поставить, чтоб сразу эта мысль, как живой образ, ясна была бы для каждого – и, наконец, радуюсь, сегодня сделал. <...> Выразил я так: за Христом распятым распят разбойник. Он обратился к Христу со словами: “Приими и меня в число своих!” и Христос, откинув голову на крест, с закрытыми глазами, глубоко страдает от глупости и глумления; и вдруг услышал слово любви и открыл глаза и чуть-чуть повернул лицо, даже более глаза, туда, откуда слышит голос – вот и картина, а разбойник сзади, с лицом добрым, страдающим глядит на крест Христа, видеть же Христа в лицо не может; налево, немного перед Христом, пьяный другой разбойник со смехом на лице

Н.Н. Ге. Голгофа. 1893

Бумага, уголь, мел,
кисть

58,5 × 46,5

ГТГ. Инв. Р-13794

Н.Н. Ге. Голгофа

1893–1894

Бумага, графитный
карандаш, растушка

29,8 × 14,7

ГТГ. Инв. 5942

¹ Яремич С.Л. [Вступительная статья] // Л.Н. Толстой и Н.Н. Ге. Переписка. С. 35.



повис на кресте. Все это залито солнцем сзади, а стена, фон картины, в тени, и в этой тени за добрым разбойником лежит целая толпа тех, которые вместе с разбойником просят того же»¹. Однако возврат к традиции только внешний. Ради правды выражения мучившей его мысли Ге прибегает к метафоре, отказываясь как от религиозного изобразительного канона, так и от реалистической трактовки сюжета. Распятого на кресте пьяный смеющийся разбойник с точки зрения как традиции, так и реализма, совершенно немислим. «Ужасно трудно мне давалась эта картина, только теперь наладил; задача проста, да форма трудна. Три фигуры в невольных позах, а вся картина в двух выражениях, все прочее должно быть доведено до такого совершенства, что не бросалось бы, как бывает в действительности, а все внимание должна звать голова Христа...»².



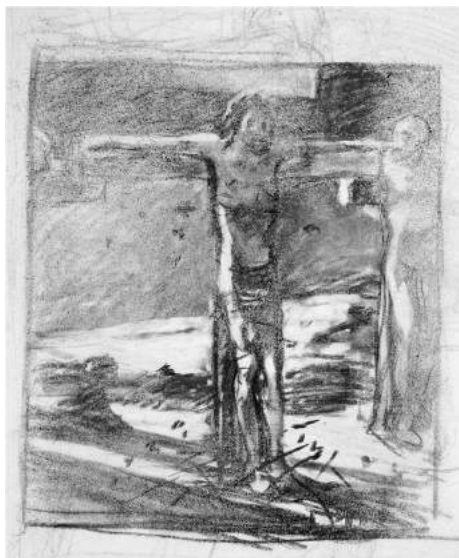
Н.Н. Ге. Голова Христа. 1893
Бумага, соус. Растушка
58,7 × 46,5
ГТГ. Инв. Р-13793

¹ Н.Н. Ге – М.Л. Толстой. 20 июня 1893 г. [Хутор] // Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 181.

² Н.Н. Ге. – Е.И. Страннолюбской. [Июль, 1893 г. Хутор] // Там же.

Н.Н. Ге. Распятие
1894
Бумага, уголь,
растушка.
46,3 × 58,5
ГТГ. Инв. Р-13794
(оборот)





В рисунках к «Распятию» поиск облика Христа занимает значительное место. Поразительна галерея созданных Ге образов, передающих «не черты лица, не тип..., а выражение», которые крупнейший специалист по русской графике А.А. Сидоров сравнивает с изображениями голов-экспрессий в художественной традиции старых европейских мастеров¹. Начав с изображения физиологического страдания, смертельной агонии, художник по мере развития и уточнения замысла картины стремится передать все более сложные состояния Христа, когда сквозь физиологию проступают душевные движения, апофеоз выражения которых можно увидеть на огромном, в натуральный размер рисунке «Голова Христа». Одновременно получает развитие образ «доброе» разбойника, совершающий эволюцию от примитивных эмоций к более сложным, разбухшим сопереживанием невинно гибнущему на кресте Христу.

Осенью направление мыслей Ге снова меняется. «...Эта картина меня страшно измучила и наконец я вчера нашел то окончательно, что нужно, т.е. ту форму, которая вполне живая. Меня мучили кресты, громадный холст, а картины нет, нет жизни, нет того, что дорого в Христе. И вот я нашел способ выразить Христа и двух разбойников вместе без крестов на Голгофе, только что приведенных. Все три страдальца, всех громко и страшно поражает молитва самого Христа. Одного разбойника бьет лихорадка, другой убит горем, что жизнь своя погана, и вот до чего довела»². Так родилась одна из самых поразительных по экспрессии картин Ге – «Голгофа». В последнем, окончательном варианте «Распятия» Ге

Н.Н. Ге. Распятие
1893
Бумага, уголь
58,5 × 46,5
ГТГ. Инв. 11452

Н.Н. Ге. Распятие
1893
Бумага, уголь, соус,
растущка, мокрый
соус. 58,6 × 46,2
ГТГ. Инв. Р-13795

¹ Сидоров. А.А. Рисунки русских мастеров: Вторая половина XIX века. М., 1960. С. 136.

² Н.Н. Ге – Л.Н. Толстому. 26 октября 1893 г. [Хутор] // Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 183.

Н.Н. Ге. Распятие

1893

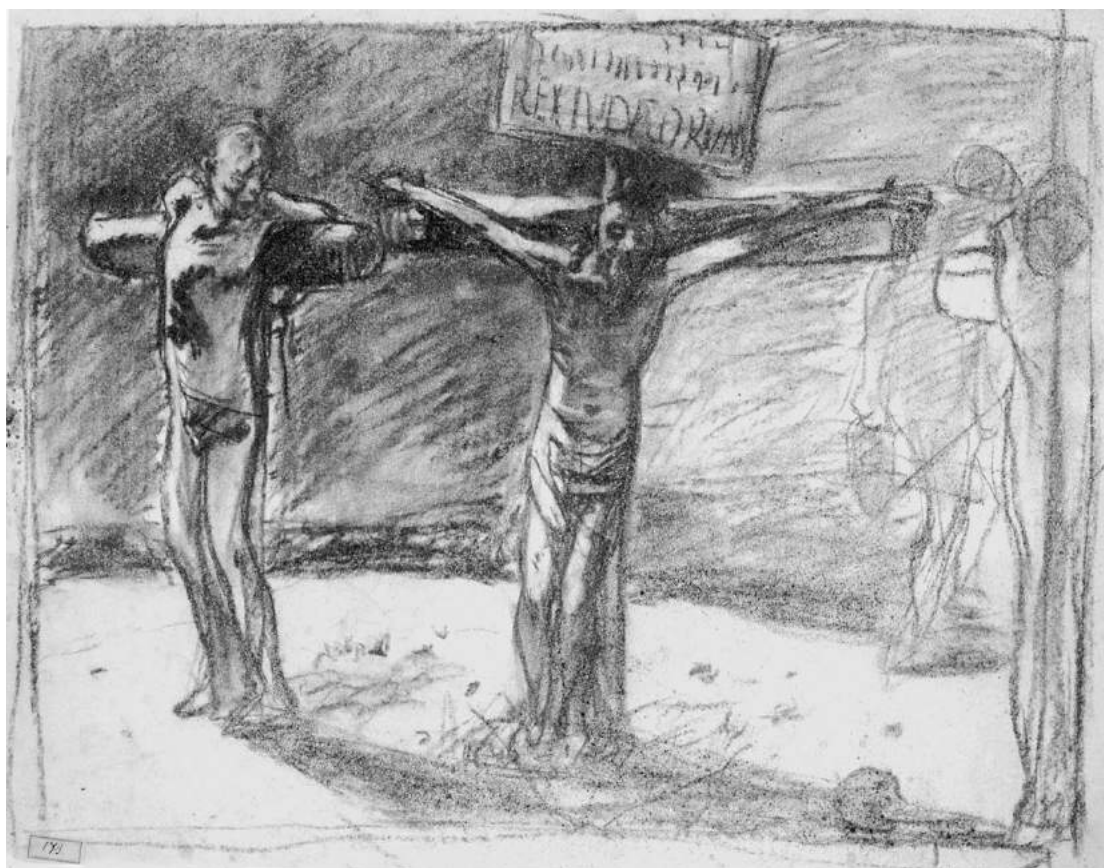
Бумага, уголь

46,5 × 58,8

На обороте:

Распятие Христос

ГМИИ. Инв. 22383



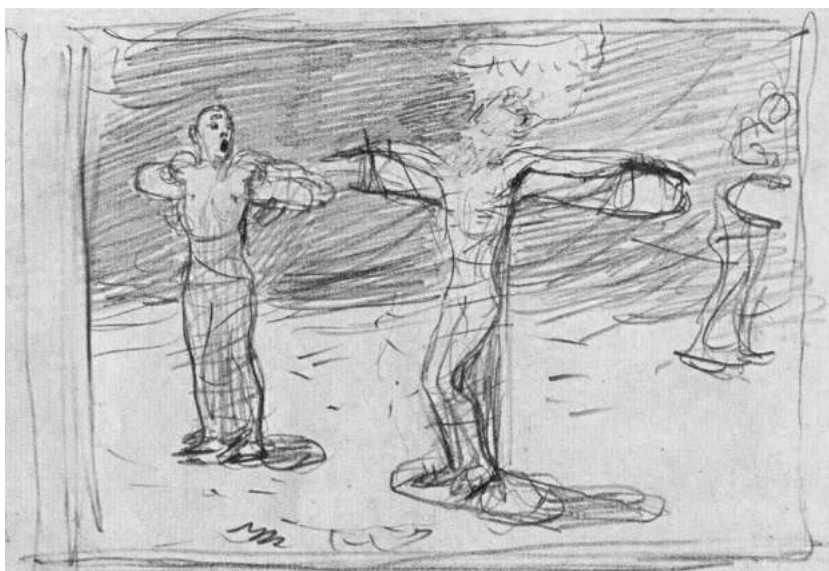


все-таки снова вернулся к традиционному изображению, отказавшись, однако, от фигуры «злого» разбойника и оставив только две фигуры – Христа и «доброе» разбойника (см. с. 379 настоящего издания). «И вот я представил себе человека, – излагал он идею картины, – с детства жившего во зле, с детства воспитанного в том, что надо грабить, мстить за обиды, защищаться силой, и который по отношению к себе испытывал то же самое. И вдруг, в ту минуту, когда ему надо умирать, он слышит слова любви и прощения, в одно мгновение меняющие все его мирозерцание. Он жаждет слышать еще, тянется с своего креста к тому, кто влил новый свет и мир в его душу, но он видит, что земная жизнь этого человека кончается, что он закрывает глаза и тело его уже обвисает на кресте. Он в ужасе кричит и зовет его, но поздно»¹. Второго разбойника Ге уничтожил, поскольку тот стал ему не нужен, мешал сосредоточить внимание зрителя на выражении главной мысли. Когда это произошло? Не исключено, что в последний момент художник просто отрезал часть холста с «лишним» персонажем. Во всяком случае, на эскизе из ГТГ, помеченном надписью «последний» и датированном январем 1894 года, фигура второго разбойника присутствует. С другой стороны, в несколько более раннем варианте из ГМИИ, еще связанном с композициями с «пьяным» разбойником, уже присутствует возможность такого исхода: фигуру переднего плана рассекает вертикальная черта. При этом функция «доброе» разбойника, каким до сих пор был у художника персонаж справа, должна была перейти к фигуре слева. О том, что поиск в данном направлении шел, возможно, параллельно с работой над картиной, свидетельствуют несколько композиционных вариантов вертикального формата, изображающие фигуры Христа и разбойника в левом развороте. Рисунок на обороте листа из ГМИИ, по-видимому, занимает какое-то промежуточное положение между композицией с его лицевой стороны, где страдающий Христос «устремляется» с креста к раскаявшемуся разбойнику, и вариантом композиции, обозначенным как «последний»: и там, и там справа виден абрис уходящей за край фигуры.

Самым последним, в смысле наиболее точно воспроизводящим завершённую картину, пожалуй, следует считать маленький лист из бывшего остроуховского собрания. Но именно это позволяет предположить, что рисунок, возможно, является не эскизом, а последующей за окончанием

Н.Н. Ге. Фигура
разбойника
1893–1894
Холст, масло
211,2 × 19,5
Киевский
национальный музей
русского искусства
Инв. Ж-482

¹ Сухотина-Толстая Т.Л. Воспоминания. С. 283.



Н.Н. Ге. Распятие
1893–1894
Бумага, графитный
карандаш
13,5 × 21,5
ГТГ. Инв. 15743

картины ее зарисовкой. К этой же группе рисунков – не вносящих что-то новое, но фиксирующих уже найденное, – относится и фрагмент «Голгофы», поступивший в Третьяковскую галерею из Оружейной палаты.

Такой видится сейчас история создания «Распятия» Ге. Только время может показать, насколько она соответствует действительности. Следует еще раз подчеркнуть, что сведений и материалов, которыми мы располагаем, недостаточно, поэтому любая новая информация может подтвердить данную картину или внести в нее коррективы.

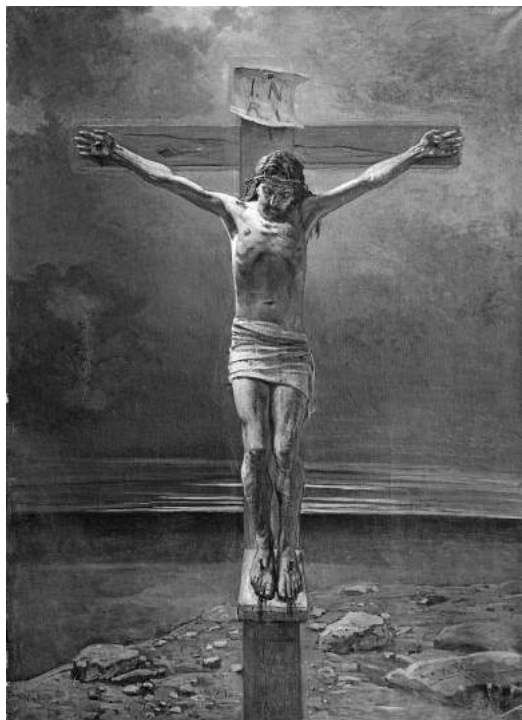
Т.Л. Карпова, Л.И. Гладкова,
И.В. Рустамова, Е.В. Ситливая

«РАСПЯТИЕ» НИКОЛАЯ ГЕ ИЗ НОВОЧЕРКАССКА

Во время подготовки выставки «“Что есть истина?” Николай Ге. К 180-летию со дня рождения» в фондах Музея истории донского казачества города Новочеркасска была обнаружена не вошедшая ни в один альбом или каталог работ художника картина – большое вертикальное «Распятие».

О существовании этого произведения мы узнали случайно. В архиве Полины Николаевны Чернышевой, дочери известного художника Николая Михайловича Чернышева, члена легендарной группы «Маковец», было найдено письмо директора музея Донского казачества Леонида Шолохова Н.М. Чернышеву, помеченное 17 апреля 1961 года¹. Это был ответ на

¹ В мастерской Чернышева на почетном месте висела фотография мастерской Ге на хуторе Ивановском, где он жил с 1876 по 1894 год. Эту фотографию Николаю Михайловичу подарил товарищ по группе «Маковец» Сергей Михайлович Романович. У художников-маковчан был культ Ге. В его творчестве они видели близкий себе образный мир. С.М. Романович написал о Ге большую талантливую статью в 1963 году, а Н.М. Чернышев старался собрать все что возможно о Ге: публикации в различных журналах, фотографии; он записывал воспоминания о Ге его учеников. Его перу принадлежит взволнованное и восторженное эссе о Ге, которое начинается так: «Кажется, если бы я встретил на улице Ге, то упал бы перед ним на колени, целовал бы ему ноги. И уверен, – он не обиделся бы. Он понял бы, что принимает заслуженное от человека, увидевшего его величие» (Николай Михайлович Чернышев // Каталог выставки. М., 1978. С. 150). По словам Полины Николаевны Чернышевой, среди русских художников выше всего ее отец ставил Рублева, Иванова и Ге.



Н.Н. Ге. Распятие
1884
Холст, масло
195 × 140
Музей истории
донского казачества,
Новочеркасск

Н.Н. Ге. Распятие
Фотография. Архив
П.Н. Чернышовой,
Москва

запрос Н.М. Чернышева по поводу «Распятия» Ге. В письме сообщалось: да, действительно, в музее находится эта картина, ее размеры – 195 × 140 см, дата – 1884 год; сообщалось, что картина поступила в музей из «кирхи или костела» в 1920-е годы. К письму была приложена крошечная черно-белая фотография.

Возникает вопрос – откуда Николай Михайлович Чернышев мог узнать об этой картине? Можно предположить, что ему сообщил об этом Михаил Васильевич Теплов (1862–1958), офицер, художник-любитель, ученик Ге, автор воспоминаний о нем¹. С Тепловым Н.М. Чернышев познакомился в Ташкенте в 1941 году во время эвакуации. С 1884 по 1888 год Теплов жил на хуторе у Н.Н. Ге, как раз во время создания новочеркасского «Распятия». В Государственном музее искусств Узбекистана в Ташкенте находится портрет Теплова работы Ге 1885 года, а в архиве Н.М. Чернышева – фотография также неизвестного ранее портрета Ге работы Теплова. Музей истории донского казачества в Новочеркасске не является художественным музеем, в экспозиции представлены портреты казачьих атаманов, ружья, сабли, ордена, знамена, и не многие знают, что он обладает интересным собранием живописи. Большая его часть – дар по завещанию известного пейзажиста Н.Н. Дубовского, уроженца города Новочеркасска. Есть и другие картины, более или менее случайно

¹ РГАЛИ. Ф. 731. Оп. 1. Ед. хр. 30.



попавшие в фонды этого музея. К сожалению, мечта Дубовского, условие его дара, – организовать в Новочеркасске художественный музей – до сих пор не осуществилась.

Наши коллеги из Новочеркасска подтвердили наличие «Распятия» в фондах музея. Довоенные музейная документация и материалы городского архива не сохранились: погибли во время Второй мировой войны, когда город был оккупирован немцами. Сообщить дополнительные сведения о провенансе картины в музей не могли¹.

В переписке Ге, воспоминаниях о нем не содержится никаких следов существования таинственного «Распятия». Но есть сведения, что именно в 1884 году он впервые начинает разрабатывать эту тему. В письме художника Л.Н. Толстому от 28 февраля 1884 года читаем: «Картины сочинил такие, что и вы одобрили бы. Одна страшная: казнь Христа на кресте, другая – начало, предчувствие наступающего страдания. Ничего другого не могу ни чувствовать, ни понимать»². В этом письме речь шла о первых вариантах композиций картин «Распятие» и «Голгофа».

Существует описание одного из вариантов «Распятия» 1884 года, уничтоженного впоследствии художником, оставленное Е.Ф. Юнге: «В одно посещение я видела почти совершенно конченной его картину Распятие. По письму и рисунку, мне кажется, это была лучшая из его картин. Фон

М.В. Теплов
Портрет Н.Н. Ге. 1885
Холст, масло
Местонахождение
неизвестно
Фото из архива
П.Н. Чернышевой,
Москва

Н.Н. Ге. Портрет
М.В. Теплова. 1885
Холст, масло
76,5 × 59
Государственный
музей искусств
Узбекистана, Ташкент
Инв. 1622

¹ Мы запросили у наших коллег из Новочеркасска информацию о кирхах и костелах города. Оказалось, что здесь имеется лютеранская кирха, но она была достроена в 1898 году. Есть и католический костел, но он был построен в начале XX века. В городе Ростове-на-Дону есть лютеранская церковь евангелическо-лютеранской общины. Община существует в Ростове с 1856 года. В 1881 году в ответ на прошение общины лютеран Ростовская городская дума выделила в Ростове участок для строительства церкви и школы. Закладка кирхи состоялась 9 июля 1883 года, 1 мая 1888 года она была освящена. Свидетельства о внутреннем убранстве этой церкви не сохранились. Эти сведения нам были предоставлены Е.В. Ситливой, заместителем директора по научной работе Музея донского казачества.

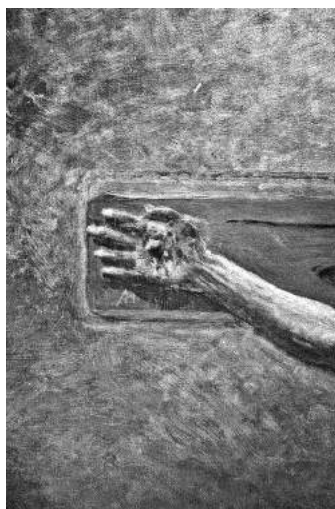
² Николай Николаевич Ге. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. С. 118.

составляли стена города и вьюгой поднятый, как-то зловеще освещенный, желтый песок; тело Христа, высоко поднятое на крест и чудно написанное в серых полутонах, рельефно выдавалось на светлом теплом фоне и точно выделялось из рамы. Разбойников не было – виднелись только части их крестов. Под скалою, на которой стоял крест, с левой стороны картины, виднелось море голов расходящегося народа и Мария Магдалина, которая зацепившись за скалу руками, приподнималась на них и не могла оторваться от оцепенившего ее зрелища... Духовного ничего не осталось на этом лице – это был момент смерти, мучительной смерти – и больше ничего»¹. Известно, что описанный Юнге вариант «Распятия» был уничтожен художником в 1885 году.

Необходимо было подтвердить или опровергнуть гипотезу об авторстве Ге в этом произведении, таинственным образом укрывшемся в Новочеркасске².

¹ Воспоминания Е.Ф. Юнге. С. 265.

² Уже после закрытия выставки Ге 2011–2012 годов и проведения конференции в архиве Н.Ю. Зограф, крупнейшего специалиста по творчеству Н.Н. Ге, куратора выставки художника 1970–1971 годов, Т.Л. Карповой была обнаружена ее переписка с Музеем истории донского казачества и фотография картины. В письме от 16 декабря 1965 года зам. директора музея по научной части О.Е. Воронина писала Н.Ю. Зограф: «Как и когда она (картина “Распятие” – Т. К.) попала в наш музей – никто не знает. Известно лишь, что находится картина в музее давно, в предвоенные годы она уже была. Я посылаю вам фотографию этой картины. Для нас также чрезвычайно интересно было бы получить определенный ответ, но вряд ли это будет возможно имея лишь фотографию картины. Так на мой вопрос в Научно-исследовательский музей Академии художеств СССР г. Ленинграда пришел ответ, копию которого я Вам высылаю. Та же неопределенность, те же сомнения, что были у меня и прежде. Мне кажется, для решения этого вопроса необходима непосредственная работа над этим полотном, т.к. здесь много неясного. Вещь эта не похожа на творчество Н.Н. Ге. Но почему подпись его? Если это копия никому не известной работы Ге, то опять-таки – почему стоит и подпись и дата? Сходна ли подпись с подписями на других его полотнах? Мы, не имея других работ Н.Н. Ге, об этом судить не могли. Я очень рада, что вас заинтересовала эта картина, может быть вам удастся установить ее подлинность. Буду очень просить вас сообщить мне в любом случае. Ибо кто же кроме Вас, специально занимающейся творчеством Н.Н. Ге, поможет нам в этом?». К этому письму была приложена копия ответа из НИМАХ СССР от 7 мая 1964 года, подписанного зав. отделом живописи Л.Ф. Галич: «В ответ на Ваше письмо по поводу атрибуции картины художника Н.Н. Ге “Распятие” сообщаем, что, судя по фотографии, картина эта не является работой Ге. В эти годы Ге не обращался к теме распятия, а обратившись к ней в 90-х годах, создал образ Христа совершенно иной, нежели на Вашей картине. Было бы важно знать, откуда Вы получили эту работу – она имеет характер запрестольного образа. Может быть, она пришла к Вам из какой-нибудь церкви, для которой Ге писал икону, и тогда он должен был дать более канонический образ Христа. Судить по фотографии конечно трудно, так как нельзя видеть колорита, но в целом вещь вызывает большое сомнение в том, что ее писал Ге». Вероятно, Н.Ю. Зограф не смогла увидеть картину в Музее истории донского казачества. В составленных ею списках произведений Ге «Распятие» из Новочеркасска отсутствует: его нет как в разделе подлинных, эталонных работ Ге, так и среди произведений, вызывающих сомнение.



Осенью 2011 года куратор выставки Ге Татьяна Карпова вместе с заведующей отделом научной экспертизы Третьяковской галереи Лидией Гладковой и ее сотрудниками, Ириной Рустамовой и Владимиром Вороновым, отправились в Новочеркасск для проведения тщательной экспертизы «Распятия».

Собранный материал позволил провести сравнительный анализ с эталонными произведениями художника из Третьяковской галереи и других музеев. В результате были выявлены убедительные аналогии.

Исследования в ИК спектре излучения обнаружили многочисленные авторские изменения, связанные, прежде всего, с изменением положения всей фигуры Христа. Она была значительно сдвинута вправо относительно центра. Первоначальный контур фигуры отчетливо виден на снимках фрагментов картины слева от Христа вдоль линий груди, живота, правой ноги. Уточнялись форма кистей и сгиб рук в локтях. По-видимому, художнику никак не удавалось найти нужное положение головы или выражение лица Христа, и он предварительно счистил нижележащее изображение, а не написал заново поверх него, как поступил со всеми остальными деталями. Также была изменена ширина перекладины креста (значительно сужена), столб его в первоначальном варианте возвышался над табличкой с буквами «INRI», под видимыми буквами на табличке были те же, но несколько иных очертаний. Кроме того, ткань, прикрывающая чресла, спускалась ниже на бедра. Ее нижний край, записанный изображением ног, виден при внимательном рассматривании. Авторские поиски прямо на холсте – одна из особенностей живописного почерка художника. На рентгенограммах его произведений часто отмечаются исправления, внесенные в картину сразу после завершения («Портрет С.А. Толстой с дочерью А.Л. Толстой», 1886) либо через некоторый промежуток времени, вплоть до нескольких лет («В Гефсиманском саду»,

Н.Н. Ге. Распятие
1884. Фрагмент
Музей истории
донского казачества,
Новочеркасск
Съемка в ИК

Н.Н. Ге. Распятие
1884. Фрагмент
Музей истории
донского казачества,
Новочеркасск
Съемка в ИК

Н.Н. Ге. Распятие
1884. Фрагмент
Музей истории
донского казачества,
Новочеркасск
Съемка в ИК

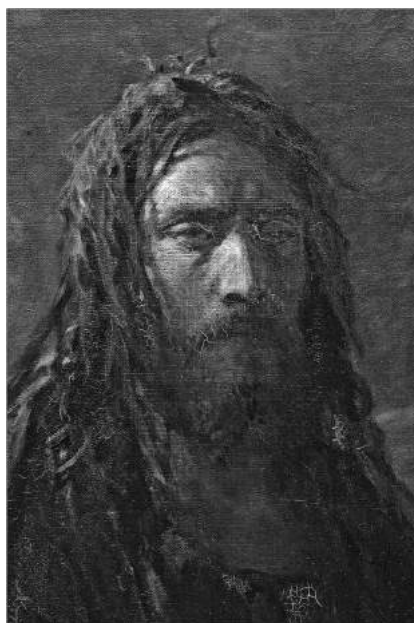
1869–1887). Порой Н.Н. Ге поверх одного полотна писал и вовсе другую композицию, что также обнаруживается при рентгенографическом исследовании.

Кроме того, на картине была обнаружена разметка в виде коротких штрихов по вертикальным сторонам и длинных линий по горизонтальным, что удалось зафиксировать при фотосъемке, как и капли воска в левой нижней части картины.

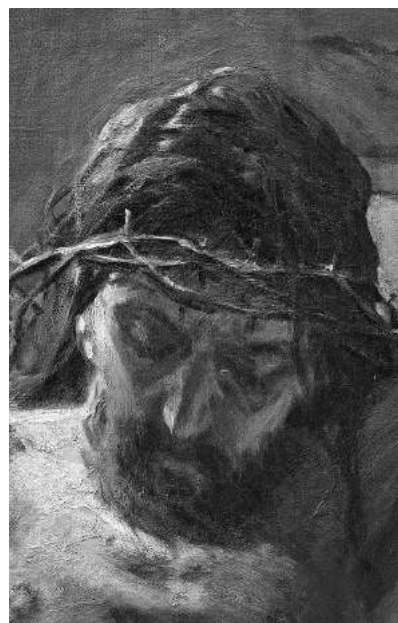
Принцип совмещения на поверхности картины участков, нагруженных красочной пастой, и тех, где еле прикрыт грунт, типичен для живописной манеры Н.Н. Ге. Фактурное построение исследуемой картины находит аналогии с эталонными полотнами художника, где мы также наблюдаем: 1) работу жидкой красочной пастой; 2) наслоения красочных паст различных оттенков, положенных друг на друга с незначительным временным промежутком и образующих характерный кракелюр; 3) нагруженные корпусные мазки, ясно определяющие форму изобразительных деталей (камни, тело, лицо, руки, и др.), с последующими тонкими, почти прозрачными цветовыми прописками, положенными мазками, не всегда совпадающими с фактурной группой.

Было выявлено сходство в проработке деталей лиц на исследуемой картине и полотне «В Гефсиманском саду», а именно: изображении носа, глазных впадин, надбровных дуг, – а также в распределении светов и теней, формы и направления движения мазков; в том, как максимальные световые блики прикрываются, «скрадываются» тонкими прописками охристых и синих оттенков. На указанных картинах совпадает также манера исполнения прядей волос и по фактуре, и по цветовому решению.

Н.Н. Ге
В Гефсиманском саду
1869–1887
Фрагмент. ГТГ



Н.Н. Ге. Распятие
1884. Фрагмент
Музей истории
донского казачества,
Новочеркасск

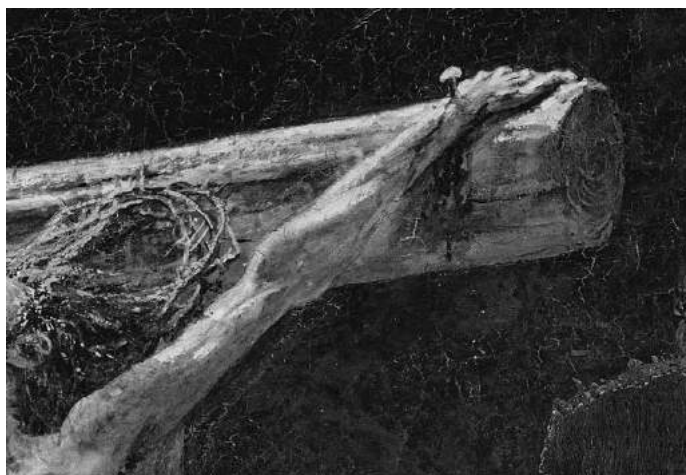


Особенности построения запястий и кистей рук, форм световых акцентов на них находят аналогии в эскизе «Смерть Виргинии» (1857–1858. Инв. 2599) и в картине «Что есть истина?» (1890). В последней при исследовании тоже были отмечены авторские изменения положения и угла сгиба руки в локтевом суставе. Нужно отметить сходство в форме и способе изображения таких элементов, как кованые гвозди с большими выпуклыми шляпками, которые мы видим и на «Распятии» 1892 года; складки ткани, исполненные краской светлого тона по цветному подмалевку длинным мазком, почти без изгибов, но с характерным волнообразным заполнением промежутков, как и на полотне «Мария, сестра Лазаря, встречает Иисуса» (1864). Форма камней, имеющая яркую прорисовку неровностей, блики светов синего оттенка, находят прямые аналогии в изображении камней в картине «В Гефсиманском саду». Нужно особо отметить удивительное совпадение цветовой гаммы в изображении пейзажного фона на уровне ног Христа в «Распятии» и участка стены между фигурами Понтия Пилата и Христа в картине «Что есть Истина?». В обоих случаях совпадают не только сочетания красочных паст, но также и характер движения кисти, и равномерно нагруженные красочной пастой мазки. При совмещении названных фрагментов этих двух картин создается впечатление, что это единое полотно.

Во время поездки в Новочеркасск были взяты пробы красочного слоя и грунта в нескольких местах с кромок картины. Данные, полученные в результате проведенных исследований химического состава живописных материалов, не противоречат дате, поставленной на полотне. Кроме того, грунт в исследуемой картине однослойный, но по набору использованных материалов совпадает с двухслойными грунтами картин «Портрет Шестовой с дочерью» и «В Гефсиманском саду». В красочной палитре обнаружены свинцовые белила, цинковые белила (в примесях), синий кобальт, охры коричневая и красная, киноварь ртутная, желтая цинковая, уголь, черный органический пигмент. Большинство из использованных

Н.Н. Ге. Распятие
1884. Фрагмент
Музей истории
донского казачества,
Новочеркасск

Н.Н. Ге. Распятие
1892. Фрагмент
Музей Орсе, Париж
Инв. RF 1981–25





Н.Н. Ге. Распятие
1884. Фрагмент
Музей истории
донского казачества,
Новочеркасск

Н.Н. Ге
В Гефсиманском саду
1869–1887
Фрагмент. ГТГ

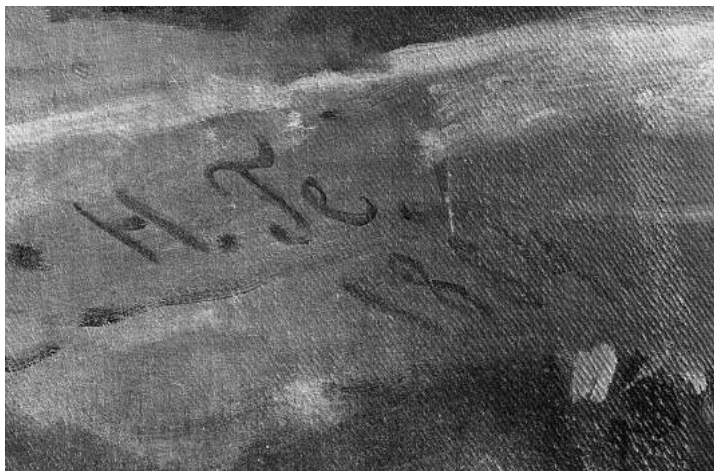
в картине пигментов присутствуют в эталонных произведениях в различных комбинациях, начиная с 1859 года: «Портрет Шестовой с дочерью» (1859), «В Гефсиманском саду» (1869–1887), «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1871), «Что есть Истина?» (1890), «Совесть. Иуда» (1891)¹.

Подпись «Н. Ге. 1884», располагающаяся на камне в правом нижнем углу картины «Распятие», нанесена по сухому красочному слою, имеет общий с живописью кракелюр старения. Ее начертание сходно с автографами художника на картинах «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе», «В Гефсиманском саду», а также на других работах Н.Н. Ге разных лет.

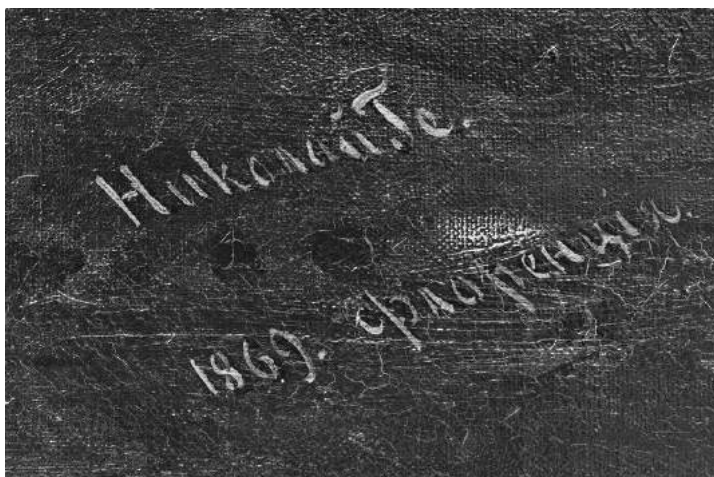
Еще одним косвенным подтверждением авторства Ге в этой картине была рама – черная, простого профиля. Подобные рамы встречаются на многих работах Ге, в том числе попавших в собрание П.М. Третьякова².

¹ Исследования химического состава красочных паст и грунтов были проведены Е.А. Любавской, А.Я. Мазиной, Г.Н. Гороховой, В.Н. Киреевой.

² Как писал врач Л.Н. Толстого и его биограф, словак Душан Маковицкий, «на рамах и красках Ге экономил». Цит. по: *Маковицкий Д. У Л.Н. Толстого* // Нева. 2009. № 8. С. 210.



Н.Н. Ге. Распятие
1884
Фрагмент. Подпись
Музей истории
донского казачества,
Новочеркасск



Н.Н. Ге
В Гефсиманском саду
1869–1887
Фрагмент. Подпись
ГТГ



Н.Н. Ге. Петр I
допрашивает
царевича
Алексея Петровича
в Петергофе. 1871
Фрагмент. Подпись
ГТГ



Н.Н. Ге. Распятие
1886–1887
Бумага, уголь,
растушка. 101,3 × 68,5
ГТГ. Инв. Р-13766
(оборот)

Аналогии композиционным особенностям картины, а также трактовке головы Христа были найдены в графических работах Ге на тему «Распятия», в частности, из коллекции Кристофа Больмана, недавно приобретенной в Женеве для Третьяковской галереи при финансовой поддержке банка ВТБ.

И все-таки при всех совпадениях и найденных аналогиях многое нас продолжало озадачивать в «Распятии» из Новочеркасска. Было очевидно, что, по сравнению с «Распятием» (1892, Музей Орсе, Париж), в нем есть большие стилистические отличия. Назначение сравниваемых полотен было различным: «Распятие» из Новочеркасска являлось церковным заказом и попало в музей из неизвестного нам сейчас костела. Косвенно данный провенанс подтверждается наличием на полотне упомянутых капель воска, которые могли попасть на нее во время богослужений; они находятся там и поныне, поскольку картина не подвергалась реставрации.

Художник был явно связан условиями заказа, возможно, он должен был ориентироваться на некий образец – скорее всего, произведение западно-европейского мастера¹. Удивителен пейзаж этого произведения: темная

¹ Им могло бы быть «Распятие» Леона Бонна 1874 года (Пти Пале, Париж), где распятый Христос также изображен на фоне моря. Совпадают и другие детали – положение ног Христа, закатное освещение и его трактовка.

ночь с последними отблесками заката, гладь моря и каменистый берег в лунном свете. Пейзажный фон новочеркасского «Распятия» создает символический надмирный образ.

Подводя итоги, мы можем сказать, что в настоящий момент нет возможности уточнить провенанс картины «Распятие», определить, из какой «кирхи или костела» попала работа в музей. Очевидно, что Ге получил церковный заказ и выполнил его. Это опровергает еще один миф о Ге – считалось, что художник по заказу церкви не работал. Но можем с уверенностью утверждать, что в Новочеркасске находится ранее не включенное в научный оборот «Распятие», исполненное Н.Н. Ге в 1884 году и им подписанное. Комплекс проведенных исследований позволил уверенно подтвердить авторство Н.Н. Ге в «Распятии» из Новочеркасска и снять сомнения, существовавшие у наших коллег в 1960-е годы в период подготовки выставки Ге 1970–1971 годов.

19 октября 2011 года в Третьяковской галерее открылась выставка Ге, для которой из Музея Орсе в Париже в Москву было доставлено «Распятие» 1892 года. Позже в Новочеркасске в Музее донского казачества открылась экспозиция одной картины – «Распятия», исполненного Н.Н. Ге в 1884 году, в начале работы над этой темой.

Л.И. Гладкова, Т.Л. Карпова, И.В. Рустамова

ЛЕГЕНДА И ФАКТЫ. ИССЛЕДОВАНИЕ КАРТИНЫ Н.Н. ГЕ
«“Что есть истина?” ХРИСТОС И ПИЛАТ»

В процессе подготовки выставки Николая Николаевича Ге, посвященной 180-летию со дня его рождения, стояла задача изучить произведения художника различного времени на уровне новых технологических возможностей. Впервые творчество Ге с применением технико-технологических методов изучалось в 1970–1971 годах, когда в Третьяковской галерее проводилась монографическая выставка его работ. Тогда были исследованы в основном работы небольшого формата – этюды, эскизы, портреты. Ни одной масштабной картины исследовано не было. Кроме этого, было проведено рентгенографирование произведений Ге в Минском, Киевском, Кишиневском, Тверском музеях. В 2010–2011 годах эта работа была продолжена. В итоге в отделе научной экспертизы Третьяковской галереи сейчас собрано 236 рентгенограмм произведений Ге.

Отделу научной экспертизы была предоставлена уникальная возможность на протяжении нескольких недель изучить такие полотна, как: «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе», «Совість. Иуда», «В Гефсиманском саду». Каждая из этих картин достойна отдельного сообщения, но «“Что есть истина?” Христос и Пилат» в этом ряду занимает особое место.

Куратор выставки Ге 2011–2012 годов Т.Л. Карпова поставила задачу исследования этой картины, чтобы проверить ряд обстоятельств, связанных с ее историей, известных по литературным и эпистолярным источникам,



и затем опубликовать в каталоге выставки абсолютно достоверную информацию. Имеющиеся сведения допускали различные толкования. В «Воспоминаниях» Татьяны Львовны Сухотиной-Толстой читаем, что Ге написал «Что есть истина?» в 1890 году поверх картины «Милосердие» 1879 года: *«Прежде чем начать писать на холсте, Николай Николаевич много думал о своей картине. Рассказывал и писал нам о ней, много искал, много рисовал эскизов. И когда она была готова в его представлении, он быстро, не отрываясь, принимался за исполнение. У него было драгоценное свойство, при*

Н.Н. Ге
«Что есть истина?»
Христос и Пилат
1890.
Холст, масло. 233×171
ГТГ. Инв. 2639

всем своем увлечении работой, не терять к ней критического отношения. Если картина не удовлетворяла его, он опять и опять ее переписывал. Он часто говорил мне, что если художник будет жалеть своих трудов, то он никогда ничего не сделает. Некоторые картины, которые почему-нибудь перестали ему нравиться, он уничтожал без всякого сожаления. Так, например, картина «Что есть истина?» написана сверх картины “Милосердие”»¹.

По свидетельству сына художника – Н.Н. Ге-младшего – «Милосердие» уже в середине 1880-х годов «пошло в переделку».

Ге был очень требовательным к себе художником и считал, что не надо жалеть не очень удачные и не удовлетворявшие его замыслы холсты, он расправлялся с ними довольно жестоко: разрезал на куски, счищал красочный слой, записывал новыми композициями. Он хотел остаться в истории искусства только теми работами, которые считал своими безусловными творческими удачами.

Нужно было установить, что же скрывается под картиной «Что есть истина?» – «Милосердие» или нечто иное?

При визуальном исследовании наше внимание привлек участок живописи между изображением голов Пилата и Христа. Проступающее пятно напоминало абрис головы. Это можно было воспринять как свидетельство наличия нижележащего слоя либо как этап работы над композицией картины «Что есть истина?».

С этого участка и была сделана первая пробная рентгенограмма. Наши ожидания не оправдались. Рентгенограмма показала, что красочный слой на этом фрагменте был частично удален, видны мазки, не относящиеся к видимому слою.

Вторым этапом было рентгенографирование фрагмента картины с изображением голов Пилата и Христа. Здесь рентгенограммы выявили наличие нижележащего красочного слоя, не соотносимого с видимым.

¹ Сухотина-Толстая Т.Л. Воспоминания // Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 257.

Рентгенограмма участка живописи между головами Пилата и Христа

Под изображением головы Пилата проявились такие же параллельные мазки, что и на предыдущей рентгенограмме. А рентгенограмма фрагмента с изображением головы Христа отражает следы множественных переработок: по-видимому, художнику долго не удавалось найти выражение лица Христа. Несмотря на переработки, под видимым слоем проявляется абрис еще одной головы, написанной в ином ракурсе. Эти рентгенограммы дали нам надежду: что-то еще, помимо уже обнаруженного, от изображения нижнего слоя могло сохраниться. И мы приняли решение провести полное рентгенографирование картины, в надежде, что сможем представить себе сюжет первоначальной композиции на этом холсте по рентгенограммам.



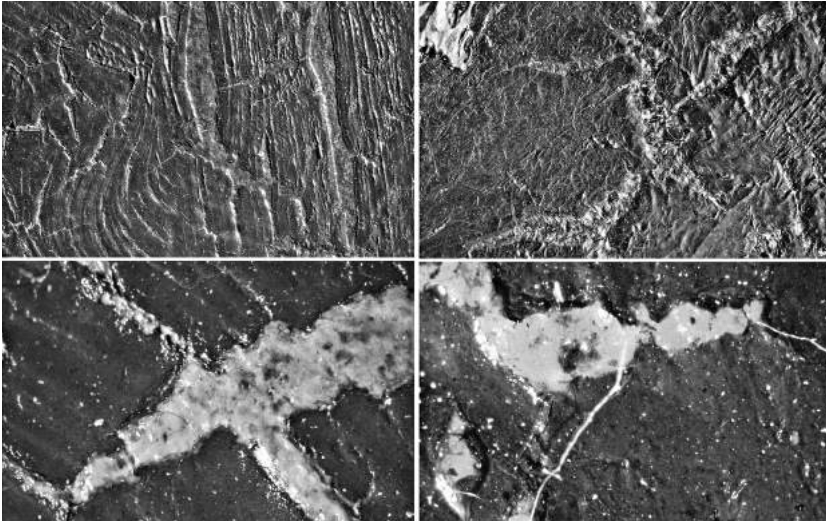
Для процесса рентгенографирования была проведена предварительная разметка предполагаемых участков съемки. Всего было сделано 33 рентгенограммы.

Параллельно с этим проводились исследования в ИК диапазоне излучения и УФ лучах, а также макрофотографирование.

Нужно отметить, что объектом исследования стали и другие картины Ге. Был проведен большой объем трудоемких работ, которые позволили собрать значительное количество материала, в том числе по большемерным произведениям.

При изучении красочных материалов была определена живописная палитра художника, предпочитавшего следующие пигменты: изумрудная зеленая, цинковые и свинцовые белила, коричневые охры, синий кобальт, красная ртутная киноварь, желтый и коричневый кадмий, мел, берлинская лазурь. Все эти пигменты широко использовались в живописи второй половины XIX века. Они характерны для палитры Н.Н. Ге и присутствуют в исследованных нами картинах: «Петр I допрашивает царевича Алексея» (1871); «Совесь. Иуда» (1891); «В Гефсиманском саду» (1869–1887), «Что есть истина?» (1890).

Когда с картины сняли раму, обнажились кромки, покрытые краской зеленых тонов, отсутствующих в живописи видимого слоя. С помощью бинокулярного микроскопа были исследованы доступные участки поверхности, при этом под верхним слоем были обнаружены участки живописи, не совпадающие с ним по колориту. Вдоль правой кромки картины на сломе под слоем коричневой пасты лежит темно-зеленая, которая, в свою очередь, расположена на слое белого грунта. Нижний слой, отличающийся от верхнего по колориту, был обнаружен и на других участках. Так, практически на всей верхней части картины под коричнево-рыжим



фоном видны преобладающие по площади зеленые, а также темно-коричневые, красные, желтые красочные пасты. Стало очевидно, что под верхним красочным слоем есть еще один, который вряд ли был связан с сюжетом «Что есть истина?». И, судя по всему, перечисленные яркие краски были использованы при написании пейзажа.

Представление о том, как выглядела картина «Милосердие», дает черно-белая фотография, которая была опубликована сыном Ге – Николаем Николаевичем Ге-младшим в альбоме 1903 года¹. На снимке видно, что фигуры Христа и девушки (критики называли ее «барышней в кисейном платье») расположены на фоне пейзажа. Стало понятно, почему на краях и некоторых участках картины под верхним красочным слоем мы видим ярко-зеленый, красный и прочие цвета, не соотносимые с колоритом картины «Что есть истина?». Можно предположить, что эти краски были использованы для изображения зелени, ветвей и яркого закатного

Макросъемка правой
кромки картины
«Что есть истина?»

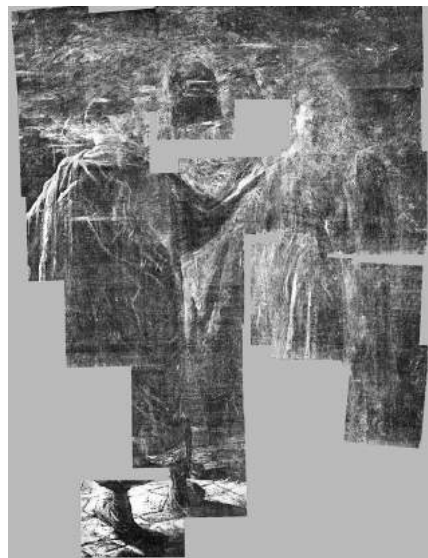
Фрагмент
поверхности картины
«Что есть истина?»

Макросъемка

Фрагмент
поверхности картины
«Что есть истина?»

Макросъемка

¹ Альбом художественных произведений Николая Николаевича Ге. М.; СПб. 1903. № 63.



Н.Н. Ге. Милосердие
1879
Холст, масло. 233 × 171
Воспроизводится
по изданию: Альбом
художественных
произведений
Николая Николаевича
Ге. № 63

Составленная
рентгенограмма
картины
«Что есть истина?»

неба, сходного, например, с пейзажем «Закат на море в Ливорно» (1862, ГТГ). Подтверждение нашей догадки мы нашли в литературе. Например, «*Куренного (ученика Ге) приводил в восхищение залитый светом закатного солнца широко и уверенно написанный пейзаж, который составлял сильный контраст с теневой фигурой Христа*»¹.

Для того чтобы выяснить масштабы сохранившейся внизу живописи и составить общее представление о сюжете картины, действительно ли это «Милосердие» или совершенно другая картина, написанная на фоне пейзажа, мы начали собирать рентгеновские снимки согласно нумерации схемы разметки². Составленная сборная рентгенограмма показала суммарную картину всех красочных слоев. Живопись верхнего слоя, относящаяся к изображению «Что есть истина?», имеет достаточно высокую рентгеновскую плотность, что затрудняет прочтение нижнего изображения на некоторых участках. Процесс расшифровки рентгенограмм был осложнен и авторскими переработками в процессе создания картины «Что есть истина?». Тем не менее на рентгеновских снимках мы отчетливо видим руку, прижатую к груди девушки, плотные складки ее платья, складки рубища Христа, его скрещенные руки, штакетины забора в правой части картины «Милосердие».

Для наглядности сопоставления видимого и первоначального слоя рентгенограммы были собраны с помощью компьютерной программы и приведены в масштабное соответствие с репродукцией картины

¹ Арбитман Э. Жизнь и творчество Н.Н. Ге. Саратов, 1972. С. 203.

² Так как размер рентгеновской пленки 30 × 40 см, целостное рентгеновское изображение большеразмерной картины можно представить, только если совместить все снимки в единый блок, расположив их в порядке, соответствующем изображению на полотне, и убрав при этом дублирующие фрагменты.



«Милосердие». При наложении отправными точками были наиболее четкие абрисы фигур. В итоге мы получили совпадение форматов и практически идеальное совмещение фигур Христа и девушки на фотографии и рентгенограммах.

Таким образом, стало возможным подтвердить, что противоречивые исторические свидетельства о судьбе картины «Милосердие» оправданы. В результате проведенных исследований выявлено, что «Милосердие» действительно скрыто под верхними живописными слоями картины «Что есть истина?» и вполне опознаваемо, несмотря на то, что было частично счищено самим художником.

Что представляла собой картина «Милосердие», судьба которой сложилась так несчастливо? Ее сюжет восходит к тексту Евангелия от Матфея. Однажды Иисус послал двенадцать своих учеников на проповедь о Царстве Небесном, чтобы врачевали всякую болезнь, всякую немощь в людях. И заповедал им не брать с собой *«ни золота, ни серебра, ни меди в поясы свои, ни сумы на дорогу, ни двух одежд, ни обуви, ни посоха, ибо трудящийся достоин пропитания»*. И сказал им: *«Кто принимает вас, принимает Меня, а кто принимает Меня, принимает Пославшего Меня; кто принимает пророка, во имя пророка, получит награду пророка; и кто принимает праведника, во имя праведника, получит награду праведника. И кто напоит одного из малых сих только чашею холодной воды, во имя ученика, истинно говорю вам, не потеряет награды своей»* (Мф. 10: 7, 9, 10, 41–42). В этой картине Ге стремился зримо представить слова Нагорной проповеди: *«Блаженны милостивые, ибо они помилованы будут»* (Мф. 5:7). Идеи милосердия, добра, любви всегда были очень важны для Ге. Поэтому таким органичным было его «толстовство», такой горячей дружба с писателем.

Второе название картины – «Не Христос ли это?». Молодая женщина подает нищему воды в кружке в жаркий день и задается этим вопросом.

Совмещенное масштабное изображение картины «Милосердие» и рентгенограммы картины «Что есть истина?»

Д. Энсор. «Се человек» (Христос и критики) 1891
Частное собрание, Брюссель

В картине содержится явственный намек на другой евангельский сюжет: «Христос и самаритянка»¹.

Для картины позировали родные художника: его младший сын Петр Николаевич Ге и красавица-невестка Екатерина Ивановна Забело. Об этом мы узнаем из ее дневника: «Позировала я для картины Милосердие, мой муж Петруша стоял на натуре для Христа»². Закончив картину, художник в письме к Е.И. Забело, писал: «Сегодня великий праздник, человечество празднует рождение человека-бога. Жизнь наша покрыта страшным мраком. Невежество, безумие, закрывая свет, делают нашу жизнь бессмысленною, случайною, ненужною. Но бог велик и милосерден, посылая пророков, поэтов, и счастлив тот, кто вовремя познал или поверил этому милосердию. С этим светильником человек может пройти ад-жизнь и выйти туда, где светло, радостно, разумно <...> Каждый человек на дне души знает, что правда, что добро, что истинно. Только с этим простым непосредственным пониманием он и может слушать Пророка и Поэта»³. Это письмо позволяет почувствовать, в каком настроении Ге находился во время работы над «Милосердием».

В 1880 году картина «Милосердие» была показана на 8-й выставке ТПХВ. Ге тогда уже жил на хуторе Ивановском Черниговской губернии и давно не представлял свои работы публике. Новую картину Ге ждали, но критики ее не приняли, высказывания в прессе по ее поводу были очень резкими и издевательскими: «Ге подался назад. Он дошел по пути невообразимого реализма до китайской стены, дальше которой нет никакой возможности идти. Нельзя больше обезобразить художественное произведение, как обезобразил свою картину г. Ге» (С.-Петербургские ведомости. 1880. № 75. 16 марта); «Очень жаль, что после долгого молчания г. Ге выступил с такой вещью» (Петербургский листок. 1880. № 51. 15 марта); «Какое содержание хотел вложить в свою картину г. Ге, трудно сказать» (Новое время. 1880. № 1458. 20 марта)⁴.

Но были и противоположные оценки работы Ге: «Милосердие» понравилась Павлу Михайловичу Третьякову, хотя он картину и не купил, но позже в переписке с Толстым отмечал ее как удачу художника.

После выставки 1880 года, удрученный отзывами критиков, Ге увез картину на хутор. Она долго стояла там в мастерской, а в 1890 году художник записал ее картиной «Что есть истина?».

¹ «Надлежало же Ему проходить через Самарию... Там был колодец... Приходит женщина из Самарии зачерпнуть воды. Иисус говорит ей: дай Мне пить... Иисус сказал ей...: всякий пьющий воду сию возжаждет опять, а кто будет пить воду, которую Я дам ему, тот не будет жаждать во век; но вода, которую Я дам ему, сделается в нем источником воды, текущей в жизнь вечную <...> Женщина говорит Ему: знаю, что придет Мессия, то есть Христос; когда Он придет, то возвестит нам все. Иисус говорит ей: это Я, Который говорю с тобою» (Ин. 4:4–26).

² Стасов В.В. Николай Николаевич Ге, его жизнь, произведения и переписка. С. 293.

³ Н.Н. Ге – Е.И. Забело. 25 декабря 1879. Хутор // Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С.109–110.

⁴ Цит. по: Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 333.



Жаль, что «Милосердие» не сохранилось. Эта работа могла бы стать этапной для художника, а может быть, и для всего русского искусства. Не получив широкого резонанса и понимания, она осталась одиноким примером одновременно реалистического и символического воплощения евангельской идеи милосердия. Реален пейзаж картины, реальна фигура девушки в белом кисейном платье, которое соответствует моде времени создания картины. Так Ге обозначает современную ему реальность. И в эту реальность он включает фигуру Христа, идущего по деревенской дороге в рубище нищего¹. Идеи христианства живы, пока живо милосердие в сердцах людей. Такова идея картины Ге.

Если в русском искусстве картина «Милосердие» была не понята и отвергнута, то в европейском искусстве второй половины XIX века мы найдем множество аналогий «Милосердию» Ге и по идее, и по форме художественного воплощения. Наиболее яркие из них – социально заостренные, гротескные произведения бельгийского художника Д. Энсора «Приход Христа в Брюссель в 1889» (1888), «“Се человек”. (Христос и критики)»; картины А. Эдельфельда «Христос и Мария Магдалина: финская легенда» (1890); Э.Н. Моро «Добрый самаритянин» (1880), Ж. Бастьен-Лепаж «Видение Жанны д’Арк» (1879); такие работы, как «Идите ко мне дети» (1884, Музей изобразительных искусств, Лейпциг) или триптих «Святая ночь» (1888–1889, Картинная галерея, Дрезден) работы немецкого художника Ф. фон Уде, представлявшего евангельских героев в виде бедняков в современных ему интерьерах или пейзаже.

Можно предположить, что картина «“Что есть истина?” Христос и Пилат» могла бы постичь та же участь, что и «Милосердие». Она экспонировалась

А. Эдельфельд
Христос и Мария
Магдалина: финская
легенда. 1890
Музей Атенеум,
Хельсинки

¹ Картина «Милосердие» в какой-то мере предваряет духовные искания М.В. Нестерова и эпохи символизма в целом.



Э.Н. Моро. Добрый самаритянин. 1880
Музей Пти Пале,
Париж

на 18-й выставке ТПХВ и вскоре по приказу Санкт-Петербургского градоначальника была снята. Обер-прокурор Святейшего Синода К.П. Победоносцев обратился к Александру III с письмом: *«Не могу не доложить Вашему Императорскому Величеству о том всеобщем негодовании, которое возбуждает ...картина Ге «Что есть истина?» ...художник именно имел в виду... надругаться над ...образом Христа богочеловека и Спасителя...»*¹. Александр III написал на полях: *«Картина отвратительная»* и повелел снять ее с выставки и запретить возить по России.

Судьбу картины решило письмо Л.Н. Толстого к П.М. Третьякову: *«Выйдет поразительная вещь: вы посвятили жизнь на собиране предметов искусства – и собрали подряд все для того, чтобы не пропустить в тысяче ничтожных полотен то, во имя которого стоили собирать все остальные. Вы собрали кучу навоза, чтобы не пропустить жемчужину. И когда прямо среди навоза лежит очевидная жемчужина, вы забираете все, кроме нее. Для меня это просто непостижимо. Простите меня, если оскорбил Вас, и постарайтесь поправить свою ошибку, если видите ее,*

¹ К.П. Победоносцев и его корреспонденты: Письма и записки. Т. 1. Ч. 2. М.; Пг., 1923. С. 934.



чтобы не погубить свое многолетнее дело»¹. Третьяков приобрел картину, полагаясь на мнение Толстого, считавшего ее «эпохой в христианском искусстве»: «Окончательно решить может только время, но Ваше мнение так велико и значительно, что я должен ...поправить ошибку, теперь же приобрести картину и беречь ее до времени, когда можно будет выставить»².

Ж. Бастьен-Лепаж
Видение Жанны
д'Арк. 1879
Музей Метрополитен,
Нью-Йорк

И действительно, время все решило. Хотя утраченных картин нам, увы, не вернуть, но порой мы можем реконструировать их внешний облик, поведать их историю, тем самым сохранив память о них³.

¹ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 147.

² Там же. С. 147.

³ Во время лекции Л.И. Гладковой на выставке Ге в рамках программы «Час со специалистом» одним из слушателей было высказано предложение – воссоздать «Милосердие» в цвете на основе полученных результатов технико-технологических исследований и других данных.

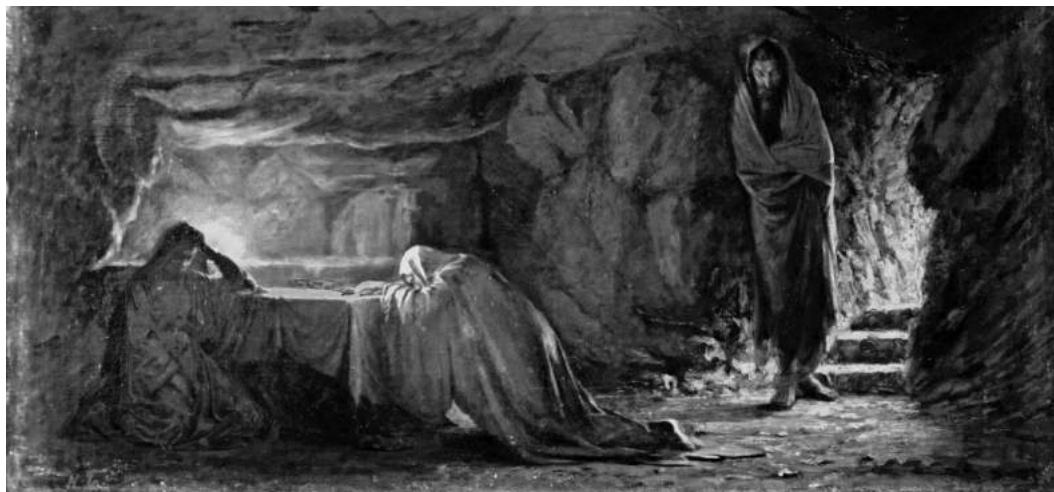
И.В. Рустамова, Л.А. Бровко

«РАСКАЯНИЕ ИУДЫ»
из СИМФЕРОПОЛЬСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ.
АРГУМЕНТЫ В ПОЛЬЗУ АВТОРСТВА Н.Н. ГЕ

Картина «Раскаяние Иуды» (холст, масло. 76 x 153), находящаяся в Симферопольском художественном музее, по изображенному мотиву соотносится с произведениями художника на евангельские сюжеты: «Возвращение с погребения Христа» (1859, ГТГ), «Весть о воскресении» (1866, ГТГ), «Вестники воскресения» (1867, ГТГ), «Тайная вечеря» (1863, ГРМ; 1866, ГТГ), «В Гефсиманском саду» (1869–1887), «Выход Христа с учениками после Тайной вечери в Гефсиманский сад» (1888, 1889) «Совесть. Иуда» (1891, «Распятие» (1884, 1892.) и др. Сюжет ее не противоречит творческим исканиям художника.

Известно, что Н.Н. Ге часто брал сюжеты для своих картин «между строк» Евангелия, реконструируя отдельные события. Как и в некоторых других произведениях художника, сцена, изображенная на картине «Раскаяние Иуды», не находит прямого соответствия в канонических евангельских текстах. Пробудившаяся совесть приводит Иуду к раскаянию. Она ведет раскаявшегося и ужаснувшегося своему поступку Иуду на место погребения Христа. Ни в одном из четырех канонических Евангелий, а также апокрифических текстах, мы не найдем упоминания прихода Иуды ко Гробу Господню¹.

¹ Какие источники легли в основу сюжета картины «Раскаяние Иуды», пока остается неизвестным.



Н.Н. Ге. Раскаяние
Иуды
Холст, масло. 76× 153
Симферопольский
художественный музей

Н.Н. Ге. Фигура Иуды
1890–1891
Бумага, графитный
карандаш. 20,7 × 15,9
ГРМ. Инв. Р-2607

Н.Н. Ге. Иуда. 1891
Картон, уголь. 44 × 24
ГТГ. Инв. Р-13783

Н.Н. Ге мог почерпнуть дополнительную информацию для размышлений о личности Иуды из религиозной литературы. Эскизов, напрямую связанных с картиной «Раскаяние Иуды», найти не удалось. Но мы знаем, что художник, пытаясь постичь мотивы действий и передать гамму чувств, которые испытывал этот человек, неоднократно обращался к образу Иуды в таких картинах, как «Тайная вечеря» (1863); «Совесь. Иуда» (1891) и графических листах: «Фигура Иуды» из ГРМ, «Иуда» (1891), «Иуда. Угрызения совести»¹.

Полотно поступило в Крымскую областную картинную галерею (ныне Симферопольский художественный музей) в январе 1949 года из Областного краеведческого музея. В акте приема в первом пункте значится:

¹ Местонахождение неизвестно. Опубликовано в издании: Н.Н. Ге. К 180-летию со дня рождения. М.: Пинакотека, 2011. С. 311.



Н.Н. Ге. Раскаяние
Иуды. Подпись
Симферопольский
художественный музей

«Н.Н. Ге. “Раскаяние Иуды”. Х., м. 76 x 153». Через полгода экспонат отправили в Москву на реставрацию в Государственную художественно-реставрационную мастерскую¹.

В ноябре 2007 года в Симферопольский художественный музей приехали сотрудники ГРМ для проведения визуальной идентификации картин, пропавших во время Великой Отечественной войны, и, в частности, картины Н.Н. Ге «На месте погребения Христа». В результате сличения карточек научного описания Симферопольского художественного музея и Государственного Русского музея выяснилось, что работа, находящаяся в Симферопольском музее и значащаяся под названием «Раскаяние Иуды» (Ж-83, КП-683), и пропавшая картина Русского музея, поступившая в ГРМ в 1920 году из собрания М.П. Гренстранда (Петроград)², – одно и то же произведение. В «Перечне картин, утраченных из собраний российских музеев во время второй мировой войны и хранящихся в украинских музеях» она значится под №4 и носит название «На месте погребения

¹ В Симферопольском художественном музее хранится акт передачи от 8 июня 1949 года, по которому картина была передана в мастерскую на реставрацию. Реставрационные паспорта тогда не были столь подробными, проводились ли исследования и каковы были их результаты, не известно. Если записи и сохранились, то в реставрационных тетрадях, которые с некоторой долей вероятности подлежат обнаружению в ныне (по техническим причинам) недоступном архиве ВХНРЦ. В реставрационном листе указан реставратор А.П. Ковалев, руководитель работ С.С. Чураков.

² Нужно отметить, что в ГРМ из этой коллекции поступили также следующие произведения: Ф.А. Васильев «Деревня» (Ж-4104), «Болото в лесу» (1872. Ж-4103), М.П. Клодт «Швея» (1875. Ж-5556), И.И. Левитан «Озеро Комо. Италия» (1895. Ж-4278), «Поздняя осень» (1894. Ж-4277), Левитан (?) «Зимний день» (Ж-1211), Н.Е. Маковский «Улица в Каире» (Ж-2584), В.Е. Маковский «Свидетели» (Ж-4224), В. Перов «Рыбная ловля» (Ж-2453), И.Е. Репин «Портрет В.И. Репиной» (1886. Ж-4066), В.Д. Сверчков «Подвиг городского Тяпкина» (Ж-6288), «Лошади» (Ж-2698), Л.И. Соломаткин «Крестный ход» (1881. Ж-2634), С.С. Щукин «Портрет Павла I» (1899. Ж-5424). Судя по произведениям, попавшим в ГРМ, данная коллекция была довольно основательной и включала произведения известных русских художников, охватывая весь XIX век.

Христа» (ГРМ, инв. 4629). Совпали размеры, описание композиции¹. Так были восстановлены сведения относительно провенанса картины и ее первоначальное название.

В истории бытования картины «На месте погребения Христа» до поступления в Симферопольский художественный музей есть ряд темных пятен. Весной 1941 года из Нальчика в Крым привезли передвижную выставку Государственного Русского музея «Основные этапы развития русской живописи XVIII и первой половины XIX веков», среди которых находилась работа Н.Н. Ге «На месте погребения Христа». Сначала выставка экспонировалась в городе Керчь, затем в Алушкинском дворце-музее². В период оккупации след многих произведений, в том числе и картины, о которой идет речь, был потерян. Известно, что музейные ценности были вывезены из Крыма штабом Розенберга сначала в Симферополь, потом в Киев, затем в Берлин. При неизвестных обстоятельствах после освобождения Крыма в апреле 1944 года в Симферополе были обнаружены четыре экспоната ГРМ. Среди них находилась и картина Н.Н. Ге.

В 1956 году работа экспонировалась на выставке произведений Н.Н. Ге в Киевском музее русского искусства (куратор М.Д. Факторович)³. В 1996 году к 165-летию Н.Н. Ге в Ливадийском дворце-музее была открыта выставка одной картины – «Раскаяние Иуды».

Однако еще при подготовке монографической выставки Н.Н. Ге в 1970-е годы впервые было высказано сомнение в авторстве картины, в результате полотно из Симферопольской картинной галереи оказалось в списке, составленном куратором выставки Н.Ю. Зограф, в графе «Приписываемые Н.Н. Ге». В архиве Зограф обнаружена черно-белая фотография картины. До этого времени авторство Н.Н. Ге ни у кого сомнений не вызвало – ни в момент перехода в ГРМ из коллекции М.П. Гренстранда, ни во время бытования в музее, ни в момент формирования двух упомянутых выставок: передвижной выставки Государственного Русского музея 1941 года, монографической выставки в Киевском музее русского искусства 1956 года. Можно предположить, что в распоряжении исследователя творчества Н.Н. Ге Н.Ю. Зограф было не очень удачное воспроизведение этого весьма темного и трудно поддающегося фотосъемке произведения. Даже при визуальном осмотре картины указанная

¹ Результатом этого визита стал запрос в Украину главы Федерального агентства по культуре и кинематографии М.Е. Швыдкого (письмо № 1-07-323 от 01.02.2008г.) о возвращении Российской Федерации картин, утраченных в период Второй мировой войны и выявленных в музейных собраниях Автономной Республики Крым. В результате межгосударственных переговоров интересующая нас картина «Раскаяние Иуды» осталась в фонде Симферопольского художественного музея.

² Акт временной выдачи № 394 от 6 июня 1941 года, согласно которому экспонаты из фондов ГРМ передавались Алушкинскому дворцу-музею «во временное пользование, до особого распоряжения».

³ О чем имеется запись в картотеке музея. В каталог выставки (Николай Ге. Выставка произведений. Киев. 1958) картина «Раскаяние Иуды» не включена.

особенность и условия экспонирования не дают возможности увидеть его истинный колорит и детали изображения, что, безусловно, не могло не повлиять на ее качественную оценку. Возникшие тогда сомнения повлияли на тот факт, что картина не вошла в состав каталога и выставки произведений Н.Н. Ге 2011–2012 года (куратор Т.Л. Карпова)¹. Кроме того, есть предположение коллег о возможной связи этой работы с кем-либо из учеников Ге, которые работали на хуторе в мастерской художника². Несмотря на осторожность, проявленную во время подготовки двух крупнейших монографических выставок Н.Н. Ге (Ленинград – Москва – Киев, 1970–1971; Москва, 2011–2012), мы считаем, что исключать эту работу из наследия художника преждевременно.

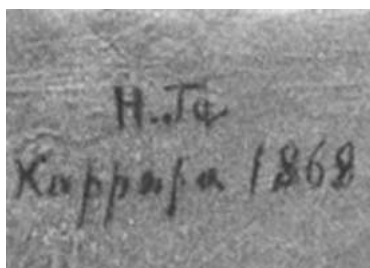
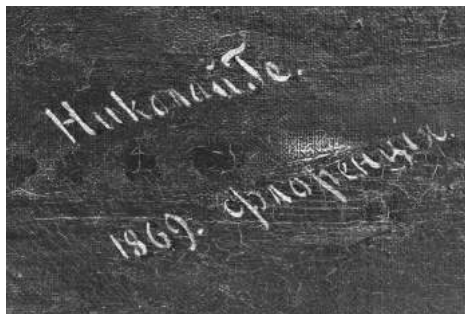
Обратимся к анализу самой картины. Осмотр картины показал, что сохранность авторского слоя хорошая, холст дублирован, натянут на новый подрамник. При исследовании в УФЛ и МБС выявлено, что поверхность картины подвергалась разновременным вмешательствам. При первой проведенной реставрации были сделаны сплошные прописки вдоль всех кромок, более широкими полосами – на боковых. После этого картина была покрыта лаком. Во время последней реставрации были сделаны точечные тонировки на поверхности живописи, связанные с единичными осыпаниями красочного слоя. Последующего лакового покрытия не наблюдается.

Авторский холст мелкозернистый, плотный. Грунт тонкий, не скрывающий зерно холста, по всей видимости, фабричный. Рисунка фигур в МБС не было обнаружено, но удалось найти на холсте следы разметки (масштабной сетки). Разметка подобного рода встречается на картинах Н.Н. Ге, в частности, на «Распятии» 1884 года из Новочеркасского художественного музея.

В левом нижнем углу картины имеется подпись «Н. Ге», она исполнена мягкой кистью, коричневатой-красной пастой, которая по цвету и составу похожа на ту, что использована в подписи «В Гефсиманском саду», но в живописной палитре картины не обнаружена. При исследовании в МБС выявлено, что она нанесена по сухому живописному слою и имеет с ним общий кракелюр старения и, как и живопись, находится под несколькими лаковыми слоями имеющими следы разложения. Для сравнительного анализа подписи были собраны образцы автографов художника разных лет. Подпись на картине близка по начертанию автографам на следующих произведениях: «Облака. Фраскати»

¹ И в том, и в другом случае сомнения кураторов основывались на отсутствии упоминаний об этой картине и о самом сюжете в письмах художника и воспоминаниях о нем, сомнительности подписи, неполных сведениях о провенансе, «стилистической амбивалентности» – присутствии примет живописи как 1860-х годов, так и более позднего времени – было непонятно, к какому периоду творчества Ге ее можно отнести, как датировать (Прим. ред. – Т.Л. Карповой).

² По мнению авторов публикации, это маловероятно по причине того, что картина по составу материалов относится к более раннему времени.



(1859) «Дубовая роща в Сан-Теренцо» (1867), «Перевозка мрамора в Карраре» (1868), «Ливорно. Морские дали» (1862), «Портрет С.П. и Д.П. Волконских» (1882), «Распятие» (1884)¹.

Живопись исполнена по подмалевку. В некоторых местах на одеждах сидящих фигур он еле прикрыт последующими слоями. Есть также нагруженные красочной пастой многослойные участки, которые в основном относятся к фрагментам живописи со световыми акцентами, в том числе, переднего плана.

Такая разнообразная фактура живописной поверхности, как и система построения красочного слоя, очень характерны для Н.Н. Ге – от тонкого подмалевка к корпусным светам, которые, в свою очередь, подвергаются тональной корректировке, приглушению и «расцвечиванию» тонкими слоями, как правило, чистым цветом – синим, желтым, – что мы неоднократно наблюдали в картинах Н.Н. Ге. Здесь же таким образом исполнены рефлексы солнечного света на плаще Иуды и на камнях пещеры. Подобное отношение к проработке световых бликов на изображении камней переднего плана можно найти на картинах «Перевозка мрамора» (1868), «Выход Христа с учениками с Тайной вечери в Гефсиманский сад» (1889), «Залив Специя» (1867). Аналогичные приемы нанесения световых бликов, их корпусность и приглушенность тонкими слоями желтой и голубой пастами, также можно отметить в этюдах «Вид из Сан-Теренцо на

Н.Н. Ге
В Гефсиманском саду
1869–1887. Подпись
ГТГ

Н.Н. Ге. Облака
Фраскати. 1859
Подпись. ГТГ

Н.Н. Ге. Перевозка
мрамора в Карраре
1868. Подпись. ГТГ

¹ Здесь следует отметить, что при небольшой вариативности написания («Николай Ге» – единственный вариант), художник не имел устоявшегося наклона букв подписи; на протяжении всего периода творчества встречаются левосторонний, прямой и правосторонний.

Лиричи ночью», «Мраморная пыльня в Карраре». Отсветы свечи на тканях в картине «Раскаяние Иуды» проявлены в корпусных желтых и белесых бликах. Подобное решение мы встречаем на полотнах «Кающийся грешник» (1886) и «Царь Борис и царица Марфа» (1874). Кроме того, на этих полотнах обнаруживается близкая тональная моделировка предметов, приближенных к источнику света. Сходство в разработке деталей дальнего плана обнаруживается с работой «Екатерина у гроба Елизаветы» (эскиз-вариант из ГТГ). Здесь мы видим полное совпадение набора красочных паст и типа мазка.

Для Ге решение вопроса освещения – один из важнейших моментов, определяющих его творческую манеру. Можно добавить к этому такой отработанный художником прием, как помещение изображаемого персонажа на фоне светового проема окна или двери, что мы видим на «Портрете мальчика-украинца» начала 1890-х и «Портрете Н.И. Петрункевич» (1892–1893). На картине «Раскаяние Иуды» фигура Иуды помещена почти на фоне освещенного проема – входа в пещеру.

Драматургия света на полотнах Н.Н. Ге могла бы стать отдельной темой для исследователей его творчества. Свет, его источники, направленность, сила света и противопоставление света искусственного и естественного, теплого и холодного – все это не только становится важной частью композиции картины, но и определяет взаимоотношения героев и психологизм ситуации. Здесь мы лишь обозначим основные типы схем освещения в произведениях Н.Н. Ге. Сложную задачу освещения многофигурных композиций внутри помещения художник решает по-разному. На картинах «Любовь весталки» (1857–1858), «Аэндорская волшебница» (1856) дан один внешний мощный источник света, сильно смещенный относительно центральной оси картины; объекты изображения отрисовываются им напрямую и в отраженном свете. На полотне «Царь Борис и царица Марфа» помещение освещено лишь внутренним, искусственным источником света – свечой, – но очень ярким, выхватывающим из темноты резкими акцентами части фигур и предметов.

Однако в творческом наследии художника находятся картины, в которых композиция строится на двух источниках освещения, как и в картине «Раскаяние Иуды». Так, в картине «Тайная вечеря» (1863) фигура Иуды, предвстая перед нами темным контуром, заслоняет собой мощный источник внутреннего освещения, резко вырисовывающего всех действующих лиц. Окно на дальней стене лишь обозначено глухим холодным светом, вовсе не влияющим на колорит полотна. «Совість. Иуда» представляет нам картину, освещенную одновременно холодным лунным светом и оранжевыми фонарями стражников, при этом первый тип света определяет основной колорит полотна. Исследуемое полотно «Раскаяние Иуды» представляет те же два источника – теплого и холодного света, – но в помещении. Такой же прием использован Ге в полотне «Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы» (1874). Художник решает чрезвычайно сложную задачу соотношения мощности источника освещения и цветовой температуры света, его распределении на фигурах и предметах,



расположенных в замкнутом пространстве, в том числе и в глубокой тени. И та, и другая картины связаны с погребальной темой. Драматургия света и тени основана на противопоставлении слабого, трепетного пламени свечей у гроба и солнечного света, льющегося из дворцовых окон. Одновременно подобным решением освещения в картине «Раскаяние Иуды» подчеркивается драматизм момента и дихотомия личности Иуды.

Здесь мы остановимся на образе Иуды в творчестве Ге чуть подробнее. Художник будто бы избегает писать его лицо. В картинах «Тайная вечеря», «Совесь. Иуда» мы видим лишь абрис фигуры. В графических набросках он чувствует себя свободнее, у персонажа появляются черты лица, борода. В «Раскаянии Иуды» перед нами предстает человек, неуверенно ступающий, спелёнутый одеждой, будто смирительной рубашкой. Сходный образ, изменен лишь ракурс, мы видим и на полотне «Совесь. Иуда» – тот же самый жест согнутых в локтях, прижатых к спутулившемуся телу рук, стягивающих плащ тугими складками; голова его смиренно склонена.

При поисках сходной моделировки лица Иуды аналогии обнаружались в лице Христа на картинах «В Гефсиманском саду» (1869–1887) и «Распятие» (1884): выраженные надбровные дуги, характерное углубление меж бровями, впалые глазницы, удлиненный прямой нос с тонкой переносицей, высокие скулы, сглаженные носогубные складки. Моделировка их выполнена в едином ключе.

Как уже было сказано выше, картина при естественном освещении выглядит очень темной. Только при ярком направленном свете удалось увидеть некоторые детали изображения, которые не совсем верно означены в инвентарном описании ГРМ: *«На месте погребения Христа. Темная пещера, освещенная красным светом светильника. В глубине ее гробница,*

Н.Н. Ге. Раскаяние Иуды. Фрагмент
Симферопольский художественный музей

Н.Н. Ге. Распятие
1884. Фрагмент
Музей истории донского казачества, Новочеркасск



Н.Н. Ге
В Гефсиманском саду
1869–1887. Фрагмент
ГТГ

Н.Н. Ге. Раскаяние
Иуды. Фрагмент
Симферопольский
художественный
музей

покрытая белой пеленой, на которой лежат терновый венок и большие гвозди. Слева, облокотясь рукой на гробницу, сидит фигура в черном. Правее – другая, в красном, стоит на коленях, склонив голову на руки, лежащие на гробнице. Справа, у выхода из пещеры, стоит третья фигура мужская, в коричневом плаще». Как стало понятно, облокотившись на гробницу, сидит женщина (ил. 12). Одежды ее не черные, а оливково-коричневых тонов. И это изображение Богородицы. Этот образ находит прямые аналогии в трех произведениях Ге: этюде маслом «Голова Богоматери» (1850–1860, ГТГ) и двух графических эскизах, «Надгробный плач» и «Скорбящая Богоматерь».

Нужно признать, что в картине выражение эмоций не столь бурное, как в эскизах. Богоматерь не заламывает рук, не запрокидывает голову, ее осевшее тело тяжело и неподвижно, голова опирается на левую руку, глаза опущены. Вся фигура выражает онемевшее бессилие и смирение. Возможно, это обусловлено тем, что художник проживал в своих работах эмоционально-психологический путь горевания с его закономерными этапами смирения с горем: отрицание, гнев, оцепенение. И пришел к выводу, что эмоционально сдержанный (внешне) образ наиболее ярко отражает глубинную трагичность момента. Композиционно фигура отчасти соотносится с живописным этюдом «Скорбящая Богоматерь» и вариантами графических эскизов «Надгробного плача».

Обратим внимание: на двух упомянутых графических работах мы видим нечто, лежащее подле рук Марии, набросанное художником столь условно, что практически не поддается расшифровке. И только картина дает явственное понимание, что это терновый венец и гвозди. При том, что они не сразу бросаются в глаза, именно эти предметы прямо указывает на сюжет картины. Мы находим аналогичные предметы на



других произведениях Н.Н. Ге, где им уделено такое же пристальное внимание: «Распятие» (1884. МИДК, Новочеркасск), «Распятие» (1892). Здесь обнаруживаются не только сходные формы тернового венца с шипами и округлых шляпок гвоздей, но и те же живописные приемы.

Обращая внимание на детали изображения, нельзя не отметить выявленное в картине наличие авторских переработок, типичных для подавляющего большинства произведений Н.Н. Ге. Так, изменилось очертание плаща у ног Иуды, правая нога его была оголена, были видны лодыжка и икра, а плащ спускался к левой ноге. Изменения отмечены также в фигуре, скрытой под красным плащом, – в абрисе головы и спины – она явно была уменьшена. Теперь прежние контуры скрыты изображением фона.

Возникает вопрос: что за фигура скрыта красным плащом? Отступают ли здесь художник от канона, где оплакивание совершают две женщины – Мария и Мария Магдалина? Фигура в красном плаще явно не женская. При ярком освещении картины вырисовываются отсутствие женственных изгибов тела, жесткий профиль, крупные руки. По нашему представлению, это Иоанн Богослов, молодой апостол. В текстах канонических Евангелий Иоанн не упоминается среди участников погребения Христа¹. Богоматерь и Иоанн вместе появляются еще на одной картине Н.Н. Ге. Их духовную близость художник показывает в момент возвращения с погребения Христа. На одном из первоначальных вариантов-эскизов картины «Весть о Воскресении» Иоанн также изображен в красном гиматии, освещенном солнечными лучами. В картине «Раскаяние Иуды» красный плащ имеет сложную цветовую моделировку, обусловленную особенностями освещения пещеры: от алого оттенка на голове до мертвенной мадженты у ног. Именно по этому плащу проходит граница, на которой сталкиваются теплый и холодный свет. Фигура Иоанна объединяет и связывает собою две части композиции, и фактические – левую

Н.Н. Ге

Надгробный плач

Бумага, графитный
карандаш. 30 × 47

Местонахождение
неизвестно (до 1941
в Киевском музее
русского искусства)

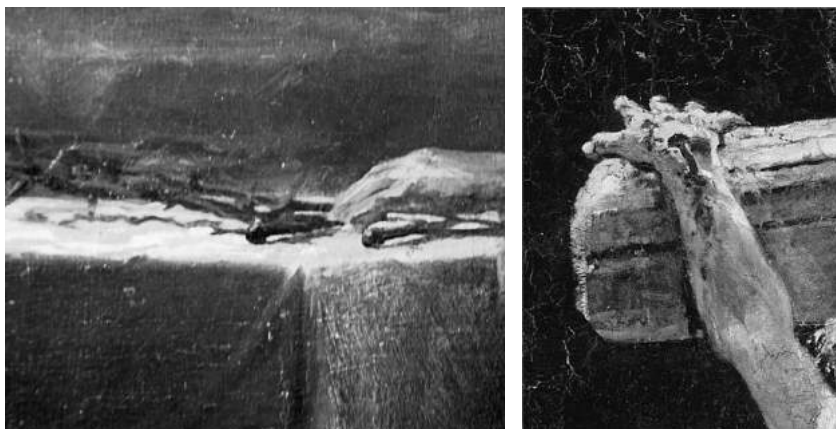
Н.Н. Ге. Скорбящая
Богоматерь

Конец 1850-х – 1860-е
Бумага, графитный
карандаш

18,1 × 21,5

ГРМ. Инв. Р-56585

¹ Известно, в частности, что Иоанн упомянут одним из участников погребения Христа в старо-обрядческом сборнике апокрифов «Страсти Христовы» XVII века.



Н.Н. Ге. Раскаяние Иуды. Фрагмент Симферопольский художественный музей

Н.Н. Ге. Распятие 1892. Фрагмент Музей Орсе, Париж

и правую, и смысловые – духовная близость и безутешное горе рядом с предательством и раскаянием.

Мы предлагаем датировать картину концом 1850-х–1860-м годом. Состояние живописных материалов не противоречит этой датировке.

И хотя для уточнения времени создания «Раскаяния Иуды» и окончательного решения вопроса об авторстве Н.Н. Ге необходимо провести исследование химического состава паст и рентгенографирование, мы полагаем, что вышеприведенные аргументы достаточно весомы, чтобы считать авторство Н.Н. Ге вполне возможным.



«ХУТОР ГЕ»

С.Л. Капырина

ХУТОР ИВАНОВСКИЙ И ЕГО ОБИТАТЕЛИ

В основу данной статьи легла та часть эпистолярного наследия Николая Николаевича Ге, которая малоизвестна и изучена мною по архивным источникам. Для меня как исследователя представляли интерес прежде всего неопубликованные или опубликованные фрагментарно письма и воспоминания, связанные с хуторским периодом жизни художника. Личность Николая Ге можно условно сравнить с неким «светилом», в орбите которого, подобно планетам, вращались самые различные люди. Супруга Анна Петровна, старший сын Николай с гражданской женой Агафьей и младший Петр с женой Екатериной, брат Осип, двоюродная сестра жены Александрина, племянница Зоя с семьей, внуки – это «плотное кольцо» родственников в разное время то сужалось, то расширялось вокруг Николая Николаевича.

Художник с большим нетерпением ждал на хуторе близких ему по духу людей из мира искусства. Ученики, последователи и почитатели его таланта – Лев Ковальский, Александр Куренной, Степан Яремич, Михаил Теплов – были частыми гостями художника.

Под влиянием идейных увлечений Ге могла измениться даже судьба человека, как, например, у старшего сына Николая. Он бросил учебу на юридическом факультете Киевского университета и по примеру отца стал толстовцем и поселился на хуторе. Взаимоотношения в семье напрямую зависели от настроения главы семейства, от творческих достижений Ге, от его мировоззренческих убеждений. Свои письма этого периода Н. Ге

обычно датировал и подписывал просто словом «Хутор». За этим коротким словом – творческий путь художника от «Милосердия» (1879) до «Распятия» (1894). Отношение хозяина к своему имению весьма наглядно характеризует его образ жизни: романтическое название «Шато» сменяется «скромным жилищем» и «убежищем», а позже «пристанищем» и «приютом отшельника».

На хуторе Ивановский, который вскоре все стали называть хутором Ге, он прожил восемнадцать лет жизни и создал большинство произведений. Нелегкое продвижение по выбранному пути под названием «искусство», где невозможно предугадать успех или провал, удовлетворение или отчаяние, нередко происходило на глазах у близких ему людей. Я постараюсь выборочно рассказать о некоторых из них, чья судьба оказалась втянутой в энергетическую воронку хуторской жизни.

В 1875 году, приняв решение уехать из Санкт-Петербурга, Николай Ге приобретает у своего тестя Петра Ивановича Забело имение на Украине – хутор Ивановский Черниговской губернии, который находился в нескольких верстах от станции Плиски Киево-Воронежской железной дороги. Художник надеялся, что оставшись наедине с собою, вдалеке от столичной суеты, он найдет выход из творческого тупика. Уже далеко позади романтизм итальянских пейзажей, исчерпан интерес к историческому жанру, евангельская тема, с успехом начатая в «Тайной вечере», продолженная в «Вестниках Воскресения» и в картине «В Гефсиманском саду», в 1870-е годы оказалась прерванной. Воспринимая искусство как свободное «духовное занятие», он не может писать заказные картины. Несмотря на стесненные материальные средства, Ге отказывается от должности профессора Академии художеств, желая оставаться независимым от чиновничьей воли. В этом решении его поддерживает жена Анна Петровна. Она разделила с ним все тяготы деревенской жизни. В 1884 году Анна Петровна писала младшему сыну Петруше: «Крышу у нас оканчивают на днях, и мы будем безопасны от дождя, что немало важно после всего, что мы испытали в 9 лет жизни под соломой, хоть очень живописной, но Бог с ней»¹.

К этому же времени относятся воспоминания Софьи Андреевны Толстой: «Жена Николая Николаевича... была маленького роста, белокурая и красивая женщина... с большой головой и приятной улыбкой. Она как-то



Н.Н. Ге. Фотография
1880-е
Киевский
национальный музей
русского искусства,
Отдел рукописей

¹ Из письма А.П. Ге – П.Г. Ге и Е.И. Ге (урожд. Забело) от 21 апреля 1884 // РГАЛИ. Ф. 731. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 3 (В письмах и документах сохранена авторская орфография и пунктуация).



покровительственно относилась к мужу, подчеркивая его легкомыслие, рассеянность, и более похоже было, что она его мать, чем жена...» Софья Андреевна «считала Анну Петровну за очень хорошую и умную женщину, хотя находила ее мало привлекательной, совсем не грациозной натурой и не подходящей художнику». По словам Толстой, в молодости, когда супруги Ге «жили за границей, в нее был безумно влюблен Бакунин-революционер»¹.

В.В. Стасов, собирая материалы для монографии о творчестве Ге, спрашивал Екатерину Ивановну Забело «о том был ли Николай Николаевич под влиянием Анны Петровны»? Невестка художника отвечала, что «Николай Николаевич был слишком оригинальная личность, чтобы подчиняться умственно и нравственно» и только увлечение супруга толстовством внесло «временное охлаждение» в их отношения².

Словам Екатерины Ивановны можно вполне доверять, так как между ней и художником было редкое взаимопонимание, удивительное для столь непохожих людей. Николай Николаевич тепло относился к Кате, которая приходилась племянницей его жене, ценил в ней душевную открытость и доброе сердце. Художник всегда с нетерпением ждал на хуторе Катю, которая позировала ему для картины «Милосердие». Для второго персонажа этой картины «на натуре» стоял сын Петр. Именно тогда между Петром и Катей вспыхнули любовные чувства. По воспоминаниям Александры Николаевны Забело, Петруша трогательно возил любимой «цветы, закутанные в платок»³.

А.П. Ге
Фотография Фрателли
Алинари, Флоренция.
1860-е
Киевский
национальный музей
русского искусства,
Отдел рукописей

Дом Н.Н. Ге на хуторе
Ивановском
Фотография
Л.М. Ковальского(?)
Вторая половина
1880-х – начало
1890-х. ОР ГТГ

¹ Толстая С.А. Моя жизнь. Т.1, ч. IV. М., 2011. С. 365.

² Из письма Е.И. Ге (урожд. Забело) – В.В. Стасову от 21 апреля 1897 // ИРЛИ. Ф. 294. Оп. 1. Ед. хр. 253. Л. 1.

³ Из письма Забело А.Н. – Ге Е.И. от 20 ноября 1883 // РГАЛИ. Ф. 731. Оп. 1. Ед. хр. 58. Л. 1 (Публикуется впервые).

Через несколько лет родители благо-словили брак Петра и Кати, несмотря на их родство¹. Молодые не остались на хуторе, стали жить в Нежине и Гирявке, деревне под Конотопом, а после смерти художника переехали в Петербург. Как известно, младший сын Петр не разделял толстовских взглядов отца и принципиально был в союзе с матерью. Однако семья Петра часто гостила в Ивановском, где Анна Петровна с усердием воспитывала внуков – Николая (Кику) и Настю. Она подробно описывала Кате их занятия, когда оставалась с ними одна. При изучении мною этой переписки не-



Н.Н. Ге. Портрет
Н.Н. Ге-младшего
1882
Холст, масло
Местонахождение
неизвестно
Воспроизводится по
изданию: Альбом
художественных
произведений
Николая Николаевича
Ге. № 66 (1)

ожиданно всплыло имя мальчика – Ивка, о котором упоминается в период с 1887 по 1890 годы². В исследованиях жизнеописания Николая Ге и его семьи это имя отсутствует. Обнаруженный мною документ в архиве пролил свет на этот факт: «в метрической книге Святодуховской церкви местечка Ивангород Борзенского уезда Черниговской губернии выявлена актовая запись о рождении 28 мая 1887 года внука известного русского живописца Николая Ге, Ивана Петровича, восприемниками которого были статский советник Иван Петров [сын] Забела и крестьянка собственница Евдокия Леонтиева [дочь] Чубраева»³. Из неопубликованного письма А.М. Ковальского, семейного врача Ге, стало известно, что мальчик был тяжело болен и скончался, вероятно, в возрасте трех лет⁴.

Заботливое отношение ко всем детям и внукам всегда присутствовало в большом семействе Ге. Упоминаемая выше Евдокия (Авдотья) Леонтьевна Чубраева, бывшая крепостная семьи Забело, прожила с ними всю жизнь. Сначала была няней у Анны Петровны, позже у ее сыновей и также

¹ Из письма А.П. Ге – сыну Петру от 18 сентября 1883: «Узнай и напиши надо ли разрешение архиерея на Ваш брак как двоюродных внизу свидетельства подписью удостоверяют что родства нет. Нельзя уже будет лгать. Если позволение надо, то все ли равно Нежинского архиерея или нашего Черниговского». // РГАЛИ. Ф. 731. Оп. 1. Ед. хр. 31. 1 часть. Л. 42. Публикуется впервые.

² Из письма А.П. Ге – Е.И. Ге от 20 января 1890 года: «Но я так слаба еще на ноги что не могу идти не отдыхая. Погода у нас чудесная все время. о или 2,3 градуса. Сегодня вот 6 % но вскорее потеплеет ко времени нашего гулянья. Ивка ложится в ½ 8го так как в это время каждый вечер засыпает над своим молоком и не может его кончить, а Кика рисует из французской книги до 9 и тогда ложится» // РГАЛИ. Ф. 731. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 93. Публикуется впервые.

³ Метрическая выпись о рождении И.П. Ге // РГАЛИ. Ф. 731. Оп. 1. Ед. хр. 50. Л. 1.

⁴ Из письма А. Ковальского – А.П. Ге от 5 апреля 1890: «...Ивка тяжело болен – как все врачи думают (и я в том числе) – болезнью мозга. Он теперь не страдает. Судорог нет, только слоб и ...лихорадит. Положение его очень серьезное с плохой надеждой на благо[олучный] исход» // РГАЛИ. Ф. 731. Ед. хр. 38. Л. 2. Публикуется впервые.



их крестной матерью. Няня была малограмотной, но глубоко верующей, уважаемым и надежным членом семьи: в Италии ей доверяли детей художника во время отъезда родителей, а потом и его внуков в деревенской глуши. В письмах упоминается, что «набожная ворчливая старушка» иногда уезжала погостить к своим внукам в Монастырище, откуда, видимо, была родом.

Однако так никогда и не стала равноправным членом семьи другая женщина из низшего сословия. Анна Петровна не скрывала своего негативного отношения к неравному и невенчанному браку старшего сына Николая с малороссийской крестьянкой Агафьей Игнатъевной Слюсаревой (1856–1903). Ге написал ее портрет, изобразив молодую статную девушку в украинском костюме с атрибутами деревенской жизни: левой рукой она держит за рог вола, правой – кадку¹. Возможно, в этот идеализированный образ крестьянки влюбился его сын. Из всех их внебрачных детей Анна Петровна признавала только Прасковью, на правах первой внучки (род. 1878). Пока Николай Николаевич-младший метался в поисках жизненного пути (Флоренция, Париж, Петербург, Киев), девочка жила в доме Ге; дедушка ее баловал, только ей из домочадцев разрешая играть в мастерской, брать краски и кисть. Лишь в 1884 году, поддавшись уговорам отца и Толстого, Ге-младший переехал на хутор². Впоследствии он будет опекать Парасю, всегда брать ее с собой в поездки. Озабоченный ее судьбой, он писал брату: «...мне всегда приходит мысль о том,

Н.Н. Ге. Портрет

П.И. Забело. 1856

Холст, масло. 62,4×50,7

Киевский
национальный музей
русского искусства

Инв. Ж-130

Н.Н. Ге. Портрет

Е.И. Забело

Около 1879

Холст, масло. 59,5×43

Киевский
национальный музей
русского искусства

Инв. Ж-136

¹ Н.Н. Ге. Портрет А.И. Слюсаревой (Гапка с волами). 1875 (?). Холст, масло. 109 x 83,5. ТМИИ. Инв. Ж-882.

² 1884 год стал переломным в судьбе Н.Н. Ге-младшего: после личного знакомства с Л.Н. Толстым он решил бросить университет, уехал «крестьянствовать» на хутор, где пытался создать семью. Но совместная жизнь с Агафьей продлилась несколько месяцев. Она попала в больницу для душевнобольных, а Николай Николаевич-младший в поиске заработка уехал с Парасей в Москву, потом в Тверь.

что я могу умереть не устроивши Парасю. ...Я еще раз тебя прошу возьми ее в случае моей смерти к себе, не давай ее в хутор»¹.

Именно к этому году относится обнаруженное мною в архиве письмо Николая Ге к своей невестке Екатерине Ивановне от 10 декабря: «Я целые дни провожу один – единственные собеседники – Парася и Василий, но Васька еще не говорит, а молчит, но очень меня любит и как только увидит меня, так и бежит на четвереньках»². На семейной фотографии 1891 года, сделанной Л. Ковальским на хуторе, стоит мальчик примерно семи лет: возраст соответствует



П.Н.и Е.И. Ге
Фотография. 1883
Киевский
национальный музей
русского искусства,
Отдел рукописей

упоминаниям о нем в письме. Возможно, это тот самый Васька. В литературе встречается информация, что Николай Николаевич-младший был женат на Гапке, у которой был сын Василий. Дополнительных сведений об этом персонаже мне найти не удалось, и при публикации родословия семьи Ге в каталоге выставки это имя не упоминается.

После открытия юбилейной выставки Николая Николаевича Ге неожиданно мне сообщили о том, что в Конотопе и поныне живут потомки Василия Николаевича Ге. Мне было известно, что Агафья Слюсарева похоронена именно в Конотопе. Видимо, неслучайно с этим городом связаны и другие факты. Например, в 1936 году был создан Киевский государственный музей русского искусства, куда были переданы некоторые произведения Ге из Конотопского межрайонного музея³. А через двадцать лет сюда поступили картины художника из Конотопского краеведческого музея. Также во время работы в архиве Эрмитажа мне попалось письмо Николая Николаевича Ге-младшего от 2 мая 1898 (?) года, адресованное Степану Петровичу Яремичу: «Я уже в Алуште три года. Купил там землю... Дети мои живут в Конотопе, где Гапка купила себе усадьбу. Теперь она больна и находится в Черниговской больнице...»⁴ Суммируя вышесказанное,

¹ Из письма Н.Н.Ге-мл. – П.Н. Ге // РГАЛИ. Ф.731. Оп.1. Ед. хр.39. Л. 15 (Письма датируются периодом с 1884 по 1894 год. Публикуются впервые).

² Письмо Н.Н. Ге к Е.И. Ге от 10 декабря 1884 // РГАЛИ. Ф. 731. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 16.

³ Скульптура: Портрет П.Н. Ге. 1863. Инв. Ск-37; Портрет В.Г. Белинского. 1871. Инв. Ск-34; Портрет Л.Н. Толстого. 1890. Инв. Ск-35; Портрет П.П. Забело. 1873. Инв. Ск-36. Материал: гипс тонир.

Живопись: Христос в багрянице. 1870(?). Холст, масло. 24 × 15. Инв. У-1277.

Графика: Н.Н. Ге-младший. Портрет Петра Николаевича Ге. 1880. Бумага,

графитный карандаш, уголь. 56 × 42. Инв. N. Рг-30. В КНМРИ поступил с авторством Н.Н. Ге.

Атрибуция М.Д. Факторовича.

⁴ Архив ГЭ. Ф. 7. Оп. 1. Ед. хр. 244. Л. 6 (Публикуется впервые).



можно вполне допустить версию о потомках художника в Конотопе. Если действительно у Гапки и Николая Николаевича-младшего был сын Вася, то почему тогда в обширной семейной переписке нет больше упоминаний о нем? Смеею предположить, что Агафья отдала его на воспитание в Конотоп к своим родственникам, где он и вырос. Неизвестно, был ли он родным сыном Николая Николаевича-младшего, но он дал ему свое отчество и фамилию. Возможно, на сегодняшний день это единственные известные нам прямые потомки художника. Проверить эту версию пока не представляется возможным.

В 1888 году Николай с Агафьей переехали в отдельный флигель и пытались зажить своей семьей. Но отношения складывались весьма драматично, рождение еще двух сыновей-погодков Ивана и Николая не сделали семью счастливой. Николай Николаевич-младший часто уезжал то в Москву, то в Ясную Поляну. Вскоре положение обострилось еще и тем, что у Гапки началось психическое расстройство, которое унаследовал младший сын. Искусственность этих отношений вскрылась сразу после смерти художника: из писем Григория Семеновича Рубана от 1 августа 1894 года к Толстому мы узнаем, что на хуторе «большое семейное горе»¹. Николай бросил Агафью, которая тайно ночью окрестила детей и хотела через суд требовать средства на их воспитание. Вероятно, последнему помешала ее болезнь, так как вскоре Николай увез своих детей сначала в Крым, позже за границу.

В 1889 году на хутор приехал племянник художника Григорий Ге, известный в будущем артист Императорского Александринского театра². Он оставил воспоминания о трудной деревенской жизни художника,

Николай
и Анастасия Ге,
внуки художника
Фотография
Пржелуского. 1889
Киевский
национальный музей
русского искусства,
Отдел рукописей

Н.Н. Ге с внуками
Прасковьей
и Иваном
Фотография
Л.М. Ковальского
Лето 1891
ОР ГТГ

¹ Подлинники писем хранятся в ОР ГМТ. Цит. по: ОР ГТГ. Ф. 4. Оп. 1, Ед. хр. 2824. Л. 214.

² Григорий Григорьевич Ге (1868–1942), сын Григория Николаевича Ге, старшего брата художника.



Хутор Ивановский
 Стоят (слева направо):
 Н.Н. Ге (Парася),
 А.Е. Владыкина,
 Василий (внук Н.Н. Ге?).
 Сидят (слева направо):
 Н.Н. Ге, А.И. Слюсарева
 с сыном Иваном,
 Н.Н. Ге – младший.
 Фотография
 Л.М. Ковальского
 Лето 1891
 ОР ГТГ

когда Ге буквально разрывался между физическим трудом землепашца, печника и страстью к живописи. В эти годы Ге работал над темой Распятия. Григорий видел в его мастерской промежуточный вариант композиции, изображающей распятых разбойников в окружении толпы. Место для фигуры Христа было пока пустое: он искал верную позу и выражение лица в эскизах, ставя на натуре Григория Рубана. Художник не выдерживал постоянного накала творческой работы и в перерывах вырывался в Ясную Поляну, где собственноручно переложил все печи. Ге еще не было и шестидесяти, но для молодого Григория он «старик», за лукавым добродушием которого скрывалась «натура необыкновенно сильная». Узнав, что племянник размышляет о карьере художника, Ге взволнованно объяснял ему разницу между подлинным творчеством и заурядным ремеслом. «Настоящий художник должен быть независим, он должен стремиться не только к выражению своей творческой идеи, но и ни в коем случае не насилловать своего творческого “я”»¹. А эта свобода выбора приносит не деньги, а лишения и даже нищету, преодолеть которые помогают большая воля и вдохновение. В доказательство своих рассуждений Ге на глазах у изумленного Григория усадил внука Николая (домашнее прозвище Кика) в глубокое кресло, которое стояло в «большой комнате со стеклянным потолком и двумя огромными окнами». Пока Григорий одновременно подливал скипидар для красок и развлекал ребенка выдуманной историей о собачке, художник за один сеанс написал портрет внука².

Среди тех, кто постоянно или подолгу жил на хуторе Ге, был его старший брат Осип Николаевич. Из редких упоминаний о нем в различных

¹ Ге Г.Г. Воспоминания о Н.Н. Ге // Ленинград. 1940. № 4. С. 17–18.

² Н.Н. Ге. Портрет Н.П. Ге. 1889. Холст, масло. 73,5 x 56. КНМРИ. Инв. Ж–138.



источниках, удалось узнать, что жену Осипа звали Юзефа. Судя по имени, она была польских кровей. За хранение нелегальной литературы попала под надзор жандармерии. В Варшаве арестовали их дочь и выслали в Сибирь за связь с революционерами. В связи с этим Осипу было запрещено проживание в столице, и он нашел прибежище у своего брата. Будучи математиком с университетским образованием, Осип в малороссийской деревне поначалу продолжал работать над чертежами аэростатов. Но проповедуемый художником принцип обязательного физического труда, согласно учению Толстого,

Н.Н. Ге. Портрет

Н.П. Ге. 1889

Холст, масло. 73,5×56

Киевский

национальный музей

русского искусства

Инв. Ж-138

вынуждал забывать о дворянских привилегиях: днем он работал на пасеке, однако вечером чтению книг предпочитал раскладывание пасьянса. Анна Петровна, будучи сама «не охотницей» до Осипа Николаевича, писала о «разности натур» двух братьев, их неуживчивости, частых спорах¹.

Несмотря на это, Осип десять лет прожил на хуторе, где и умер на два года раньше Николая. А вот с другим старшим братом – Григорием – художник встречался крайне редко². Причиной тому были не просто непохожие характеры, а разные жизненные позиции. Николай осудил развод Григория с женой, в браке с которой было пятеро детей. Ни блестящая карьера Григория, ни его заслуги на государственном поприще, ни активная общественная позиция не смогли послужить оправданием этого поступка в глазах брата³. Когда за связь с народовольцами арестовали Зою, дочь Григория Николаевича, на помощь ей бросился родной дядя – Николай Ге. Хутор сыграл ключевую роль в этом деле: имение уже частично было заложено, свободной оставалась часть, оцениваемая в десять тысяч рублей. Под залог этих денег племянницу выпустили до суда из Петропавловской крепости, и Ге увез Зою к себе на хутор под гласный надзор полиции. «Причиной ее несчастий», как писал профессор Императорской

¹ Из письма А.П.Ге – П.Н.и Е.И.Ге от 1 декабря 1885 // РГАЛИ. Ф. 731. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 7 (Публикуется впервые).

² Из письма А.П. Ге – П.Н. Ге и Е.И. Ге от 1 декабря 1885: «На днях мы ждем Григория Николаева. Ге. Я его не видела более 20 лет. Любопытно» // РГАЛИ. Ф. 731. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 4.

³ Григорий Николаевич Ге (1830–1911) – дворянин Полтавской губернии, надворный советник. Драматург, видный культурный и общественный деятель. Член комитета по выработке проекта улучшения быта помещичьих крестьян (1855–1865). Служил в Акцизном управлении Херсонской губернии (1865–1879), за «усердную службу и особые труды» награжден орденом Св. Анны 3-й степени. Неоднократно избирался в гласные городской думы (1880–1888). Занимал пост городского секретаря Николаевской городской управы (1888–1906). Используя архивный материал, написал исторический очерк о городе Николаеве за сто лет существования.



О.Н. Ге (?) на пасеке.
Хутор Ивановский
Фотография. 1891
ОР ГТГ

Академии художеств Н.Н. Ге в прошении от 30 марта 1884 года, являлось «ненормальное... семейное положение, а потому, как христианин и родной, я решил оказать ей помощь к выходу ее из ложного положения и возврата хотя нравственно на путь добра и истины»¹.

На хуторе художник со свойственной ему горячностью быстро принялся наставлять Зою на этот путь истины: бунтарское настроение племянницы утихло под влиянием христианских проповедей и толкований в духе Толстого. Через три месяца она вступит в гражданский брак с Григорием Семеновичем Рубаном², с которым проживет тяжелые десять лет. Они испытывали крайнюю нужду. Многие идейные постулаты толстовского учения (отказ от частной собственности, физический труд, забота о бедных, отрицание церковных канонов) были для Рубана не просто теорией, а практикой жизни. Григорий сапожничал, Зоя занималась с хуторскими детьми грамотой и устным счетом. После рождения второго ребенка «дедушка» (Николай Ге) подарил им корову, но вскоре они ее продали, а деньги отправили голодающим. Вечерами Григорий подолгу беседовал с художником, читал с ним вслух и комментировал Евангелие, иногда играл на гитаре. Зоя редко принимала участие в их дискуссиях: большое хозяйство и трое детей лежали тяжким бременем на ее плечах. Порой жизненная ситуация разворачивалась драматически, и Зоя, имевшая горький опыт полицейского преследования, опасалась за судьбу детей. В 1890 году Анна Петровна писала Кате: «Был на днях Рубан и рассказывал что приезжали уговаривать его крестить своих детей но так как он отказался то ему грозят выселением, куда еще неизвестно»³. Пока рядом жил родной дядя Николай Николаевич, Зоя часто искала и находила защиту у него. Уважая именитого художника, власти на многое закрывали глаза и ограничивались предупреждениями, в отличие от других толстовских общин, где применялись репрессивные меры.

¹ Цит. по: Яковенко М.М. Зоя Ге. Документальная повесть. М., 2006. С. 88.

² Григорий Семенович Рубан-Щуровский (1857–1920), уроженец села Прачи Борзенского уезда Черниговской области.

³ Из письма А.П.Ге – Е.И.Ге от (?) 1890 // РГАЛИ. Ф. 731. Оп. 1. Ед. хр. 32. Часть 3. Л. 114 (Сохранена старая орфография).



Художник работал в поле, клал печи, вегетарианствовал, одевался, как простой крестьянин, и многие относились к этому как к чудачеству барина, некоему подобию юродства. Но для молодежи, приезжающей в гости из Киева, Петербурга и Москвы, преклоняющейся перед талантом художника, такой образ жизни становился примером для подражания. Михаил Васильевич Теплов, «офицер артиллерийский из Киева, юноша приличный и порядочный»¹, как писала о нем Анна Петровна, за-

нимался живописью и одновременно обучался ремеслу печника у Ге. В 1885 году Ге написал портрет Теплова, который хранил его вплоть до 1940 года, а позже передал в Ташкентский художественный музей². Александр Аввакумович Куренной, ученик Киевской рисовальной школы, по заданию художника делал копии с Рафаэля в мастерской Ге и помогал старшему сыну по хозяйству. Степан Петрович Яремич часами позировал для вариантов «Распятия» и зачитывался Толстым. Но главное, зачем приезжали на хутор Ге молодые живописцы, это посмотреть на мистически завораживающий процесс творчества. Это было «лучшим временем в нашей жизни», писала Анна Петровна, «когда Н.Н. предавался своей страсти к искусству», вспоминая об истинном своем призвании³.

Импulsивность натуры Николая Ге воспринималась его почитателями как болезненная эксцентричность. Он часто не мог поставить последнюю точку в создании полотна, неоднократно его переписывая, счищая, обрезаая, переворачивая. Казалось, работа мысли опережала кисть, душевные порывы затмевали рассудок. Но это были не кошмары Гойи или одержимость Врубеля. «Кто сказал, что творчество, творческий экстаз есть некое безумие. Нет, не безумие, а наивысшая ясность ума, предельная его точка при полном соответствии и равновесии всех сил»⁴. Эти слова самого Ге показывают его отношение к своему предназначению, о высокой цели в искусстве, на достижение которой ушла вся жизнь.

После внезапной смерти художника близкие люди, окружавшие его, по-родственному осиротели, многие потеряли идейного вдохновителя, а кто-то близкого и преданного друга. 4 июня 1894 Петр Ге отправил

Н.Н. Ге. Портрет

Г.Н. Ге. 1856

Холст, масло

62,8 × 53,5

ГТГ. Инв. 26670

¹ Из письма А.П.Ге – Е.И. от 25 марта 188(?) // РГАЛИ. Ф. 731. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 38 (Публикуется впервые).

² Н.Н. Ге. Портрет М.В. Теплова. 1885. Холст, масло. 76,5 × 59. ГМИУз. Инв. 1622.

³ Из письма А.П.Ге – Е.И. Ге (урожд. Забело) 1889 (?) года // РГАЛИ. Ф. 731. Оп. 1. Ед. хр. 32. Часть 2. Л. 94–94 об.

⁴ Воспоминания Н.П. Ульянова о Н.Н. Ге // РГАЛИ. Ф. 2022. Оп. 1. Ед. хр. 85. Л. 13 (Публикуется впервые).

Л.Н. Толстому большое письмо с описанием последнего дня его жизни: «...отец любил вас так, как я никогда не видел, чтоб кто-нибудь любил другого человека. Каждый день по многу раз он читал ваши сочинения и даже можно сказать, что он всякий разговор непременно сводил на вас». В ответ ему Толстой писал 13 июня: «Очень вам благодарен, Петр Николаевич, за ваше подробное письмо о последних днях и минутах моего милого друга. Едва ли когда испытывал такое болезненное чувство потери, как то, которое испытываю теперь. Не могу привыкнуть и по нескольку раз в день вспоминаю и первую минуту не верю, и всякий день вновь переживаю чувство утраты»¹.



З.Г. Ге
(в замужестве Рубан)
Фотография. 1880-е
ОР ГТГ

Обладая ораторским даром, Ге любил всевозможные выступления и дискуссии в разных общественных кругах, но не оставлял записей своих размышлений. Систематическая фиксация своих мыслей в дневниках была не в его характере. Многие рассуждения художника сохранились в письмах, дневниках, записках его друзей и учеников. «Какая нравственная простота жизни! Какая удивительная широта мысли! И не веришь, что все это держалось на одном человеке. Чудный ум! И как все в нем совмещалось. Страстное негодование, неистощимый юмор, удивительная задумчивость»².

Такую личность никто не мог заменить, и жизнь хуторской общины стала стремительно разрушаться. Идеальная платформа семейных отношений, во многом заложенная по толстовским принципам, дала трещину. Уже в августе 1894 года Зоя ушла от Рубана к Николаю Николаевичу-младшему, и они уехали с детьми в Алушту. Закончилось «пассивное сожитие, основанное на чисто внешнем сходстве исповедания», «тайная нелюбовь» стала явной, распалась «большая община житейских интересов»³. Постепенно разъехались друзья, родственники, почитатели. Сыновья художника подали в Нежинский Окружной суд два прошения, которые были удовлетворены. В первом говорилось об утверждении Петра Николаевича «в правах наследства к имуществу, оставшемуся после смерти отца... и о вводе во владение наследственным недвижимым имением». Во втором прошении речь шла об отречении Николая Николаевича от наследства⁴. Почему такое решение приняли братья – труднообъяснимо. Как известно, художник в 1886 году отказался от частной собственности и передал ведение хозяйства младшему сыну. Но Петр не жил на хуторе

¹ Сухотина-Толстая Т.Л. Друзья и гости Ясной Поляны. М., 1923. С. 79.

² Дневник С.П. Яремича. Частное собрание, Санкт-Петербург. См. настоящее издание.

³ Из письма Н.Н. Ге-младшего – Л.Н. Толстому от 1891 года // ОР ИРЛИ. Ф. 9892. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 1–2 (Публикуется впервые).

⁴ ОР ГТГ. Ф. 69. Ед. хр. 259. Л. 1–4.



и был достаточно обеспечен, в отличие от Николая, который здесь работал и сильно нуждался. Возможно, братья решили, что имением будет владеть Петр, а творческим наследием – Николай. Смерть художника была скоропостижной, завещания не было оставлено, вопросы с наследством решались скоропалительно.

Но жизнь на хуторе Ивановском продолжалась, его еще долго называли «хутором Ге» и местные жители, и гости. Несколько летних сезонов здесь провел М.А. Врубель с супругой Надеждой Ивановной Забелой-Врубель, родной сестрой Екатерины Ивановны Ге. Интерьер дома с картинами Ге, библиотекой и мебелью долго не менялся, только в мастерской был заделан верхний свет и работал другой не менее выдающийся художник новой формации – Врубель. Изменился образ жизни в усадьбе: звучала музыка и пение Надежды Ивановны, гости играли в теннис, катались верхом на лошадях или на велосипедах, купались в пруду и совершали долгие прогулки по полям. Хутор стал дачей, полностью приспособленной для летнего отдыха.

Идиллия закончилась с наступлением революционных событий. Кика, сын Петра Николаевича Ге, описывал, как в октябре 1905 года в Петербурге на флагах отрывали синюю и белую полосы, оставляя красную, и это его забавляло. Но быстро разворачивающиеся драматические события вынуждали бежать из столицы. Кика предпочитал жить на хуторе, иногда к нему присоединялась сестра Настя; к нему приезжали Степан Яремич из Петербурга и Лев Ковальский из Киева¹. Атмосфера вокруг сгущалась,

С.П. Яремич позирует в позе распятого Христа в мастерской Н.Н. Ге. Хутор Ивановский
Фотография Л.М. Ковальского. 1892
Собрание И.И. Выдрина, Санкт-Петербург

С.П. Яремич и внуки Н.Н. Ге – А.П. Ге, Н.П. Ге на хуторе Ивановский
Фотография. 1898
Собрание И.И. Выдрина, Санкт-Петербург

¹ Лев Марьянович Ковальский (1870–1937), ученик Киевской рисовальной школы Н.И. Мурашко. Фотографировал семью Ге на хуторе. Оставил воспоминания о Н.Н. Ге. См. в настоящем издании.

Алексей Максимилианович Ковальский (1858–1929), врач, лечил семью Ге, работал в Ивангороде и Чернигове. В литературе часто путают этих однофамильцев.



Дом Н.Н. Ге
Хутор Ивановский
1890-е
Воспроизводится
по изданию: Нива.
1895. № 43

доходили страшные новости: «Кочубей получил от анонимной девицы письмо с извещением, что он Борзенским социал-революционным комитетом приговорен к смерти!! <...> Крестьяне хотят громить панов»¹. Несмотря на «тревожное состояние родины» и голод, Кика продолжал читать, переводить, изучать иностранные языки, писать статьи, рисовать.

Будучи необыкновенно одаренной личностью с тонким юмором и фантазией, он в письмах Насте рисовал страницы хуторского жития, наполняя их выдуманными мистическими рассказами в духе Гофмана. В этих рассказах Кика прогуливается по полям в соломенной шляпе и старенькой мантильке, которая, развеваясь за спиной, придает ему вид «падшего ангела с черными крыльями» или «мрачного гения бури». Однажды он «выкуривал лунный свет», который «спасался от чудовищ-туч» в его комнате; но Кика «несмотря на его хорошее отношение к луне» не мог «из дома сделать странноприимную гостиницу». «После лунных лучей явятся комары, потом собаки потом грачи и наконец... коллеги-студенты... В конце концов придется самим выбираться из дома»². Фантазмагория сочиненных историй (или сновидений?) пронизана фатальным настроением, предчувствием трагического финала естественной человеческой жизни и самого хутора Ге.

Неизвестно, когда кто-то из семьи Ге или близкого окружения был на хуторе последний раз³. Николай Николаевич-младший уехал в Швейцарию в 1901 году, где прожил еще тридцать семь лет. Его дочь Прасковья осталась в Алуште, где работала долгие годы медицинской сестрой

¹ Архив ГЭ. Ф. 7. Оп.1. Ед. хр. 245. Л. 3 (66). Письма Н.П. Ге датируются периодом с 1903 по 1919 год.

² Письмо Н.П. Ге – А.П. Ге от 26-28 мая 1905 // ОР КНМРИ. Ф. 3. Ед. хр. 484. Л. 1–3.

³ Биографические сведения о членах семьи Ге опубликованы автором статьи в разделе «Родословие семьи Ге» в кн.: Николай Николаевич Ге. 183–1894. К 180-летию со дня рождения. С. 408–421.



и умерла в одиночестве в 1958 году. Об участи младшего сына художника долгие годы не было ничего известно. Только в 2010 году, в связи с подготовкой юбилейной выставки Н.Н. Ге, имя Петра Николаевича Ге было обнаружено в списке русских беженцев, эвакуированных англичанами в Сербию после революции¹. Петр умер в эмиграции, как и его родной брат, пережив его всего на один год.

В 1908 году Настя, дочь Петра Николаевича, вывозит большую часть книг в Петербург. В 1912 году Кика жил на хуторе три месяца, сообщил, что получил гонорар за публикацию о Крамском и по заказу Розенфельда начал писать статьи о Менцеле, Левицком, Гро. Последнее известное мне письмо Кики адресовано С.П. Яремичу в Петербург и датировано 14 сентября 1919 года, в котором он писал о своем переезде в Киев. Здесь он «искал себе занятие...а пока <устроился> у Кульженко² типа секретаря» и сообщил свой новый адрес (ул. Полтавская, д.1, кв.6). Никаких сведений о судьбе Кики, за исключением того, что он погиб в 1920 году, у меня нет. Закончилась хроника хуторской жизни, дом опустел окончательно на долгие годы. Усадьба стояла закрытой, но, вероятно, неразграбленной.

Из архива Черниговской области по моему запросу прислали интересные сведения об участии имения в 1920-е годы. Это отчет о деятельности внешкольного подотдела отдела народного образования исполкома Борзенского уездного Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов от 21 марта 1921 года. Приведу фрагмент этого отчета: «...взяты на учет, а затем и перевезены в музей при наробразе книги библиотек: Имшенецкого, Самойловича, Глушановской, Белозерского и Ге. Всего около 2600 томов. Год самой старой книги 1737. В музее, кроме того, собраны картины и статуи художника Ге. Картин 57 и статуй 5 (выделено мной. –

Рисунок Насти (А.П. Ге), внучки художника. 1900-е
Киевский национальный музей русского искусства, Отдел рукописей

Н.П. Ге (Кика), внук художника 1900-е.
Фотоателье К. Буллы Киевский национальный музей русского искусства, Отдел рукописей

¹ Список русских беженцев, зарегистрированных в Управлении Главноуполномоченного по устройству русских беженцев в Сербии // ГАРФ. Ф. 5982. Д. 177. 1920 г. Оп. 1. Л. 5. № 62.

² Василий Степанович Кульженко (1865–1934) – киевский издатель, искусствовед, полиграфист.



А.С. Цыганок
Фотография. 1980-е
Архив В.Г. Красновой,
Москва

Н.Н. и О.С. Кузнецовы
Фотография. 1980-е
Архив В.Г. Красновой,
Москва

С.К.)»¹. Из этой справки можно предположить, что на хуторе еще долгое время хранилось немало работ Ге.

Судьба этих произведений сложная и запутанная, до конца не выясненная. Возможно, сначала коллекцию (не только картины, но и различные предметы, например, мольберт художника) определили в музей при педагогических курсах города Борзна. В 1922–1925 годах директором этого музея был Андроник Лазаревич Лазарчук (1870–1934) – живописец, педагог, выпускник Академии художеств. Имеются сведения, что именно он собирал работы Ге. В 1925 году Борзнянские педагогические курсы перевели в Конотоп, а экспонаты музея, собранные Лазарчуком, перевезли в Конотопский краеведческий музей². Оттуда часть работ Ге попала в Черниговский исторический музей³, а часть – в Киевский музей русского искусства. Во время Великой отечественной войны Чернигов был в зоне оккупации, и практически вся коллекция изобразительного фонда погибла. «По сведениям бывших сотрудников довоенного музея, составленным по памяти в послевоенное время, в подвальном помещении здания музея на валу были спрятаны и уцелели от пожара, но потом извлечены и похищены немцами... №16 Эскиз “За книгой” худ. Н.Н. Ге. XIX ст., х. м..., №18 П-т неизвестной худ. Ге Н.Н. XIX ст., х. м...»⁴.

¹ ГАЧО. Ф. Р-593. Оп. 1. Ед. хр. 711. Л. 4 об.

² «...з Борзни перевезено цінну збірку малюнків М.М. Ге...найвидатніші пам'ятки: в художньо-му [відділі]-малюнки М.М.Ге...». Перевод на русский язык: «...из Борзны перевезена ценная коллекция картин Н.Н. Ге...самые выдающиеся достопримечательности: в художественном [отделе] картины Н.Н. Ге...». Цит. по: *Вайнштейн М.* Конотопський округовий музей // Український музей. Збірник 1 / Гол. ред. П. Курінний. Київ. 1927. С. 254–255. Сведения предоставлены С.М. Курач, главным хранителем Черниговского областного художественного музея.

³ Упоминание о картинах Н.Н. Ге имеется в издании: *Баран-Бутович С.* Чернігів, як об'єкт історико-краєзнавчих екскурсій // Записки Чернігівського Наукового Товариства. Т.1. Праці історико-краєзнавчої секції. Чернігів. 1931. С. 128.

⁴ ГАЧО. ФР. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 452. Л. 61–62.

В отличие от печальной судьбы многих картин, рукописный архив Ге сохранился практически полностью. В архиве Черниговской области имеется еще один любопытный документ – это доклад «о деятельности инструктора внешкольного подотдела Я.А. Мачарета», в котором он описывает свое задание по вывозу архива художника Н.Н. Ге сначала в Ичня, а потом в Чернигов¹. Начиная с 1920-х годов и до 1960 года архив художника хранился в Черниговском историческом музее. Согласно акту (без номера) Черниговского исторического музея от 21.05.1960 года, в КНМРИ было передано 441 единица хранения – переписка Н.Н. Ге с родственниками, а также с В.В. Стасовым, П.М. Третьяковым, В.И. Лихачевым, С.П. Яремичем и другими лицами; а также «рисунки, находящиеся в семье Н.Н. Ге – 10; фотографии, хранящиеся в архиве семьи Н.Н. Ге – 117, опись семейного архива Н.Н. Ге – 21 л.». В 1960 году в обмен на изобразительные материалы XX века архив Ге был передан в Киевский музей русского искусства, где хранится и поныне².

Дом Ге простоял вплоть до конца Великой отечественной войны, пока в 1946 году не произошло частичное обрушение крыши. В уцелевшей части дома открыли школу, а позже бригадный клуб колхоза «40 лет Октября». Тополиную аллею вырубали, пруд засыпали, а плодовый сад поделили на 50 семей. Спустя годы от дома с мастерской, где жил и работал Ге, остались фундамент и стены, заросшие высоким бурьяном. В наше время местных жителей совсем немного, но любой из них покажет дорогу к месту, где похоронены Николай Николаевич и Анна Петровна Ге. Могилы сохранились благодаря усилиям местного краеведа, школьного учителя Александра Силовича Цыганка (1920–сер. 1990-х) из села Ивангород, что в нескольких километрах от хутора Ивановского (в советские годы переименованного в село Шевченко). В 1952 году хуторянин Г.Д. Шестопал рассказал Цыганку о художнике Ге, которого Шестопал видел в детстве, был на его похоронах. Он также показал учителю два захоронения, оказавшиеся после раздела земли на огороде одного колхозника. Благодаря хлопотам и энтузиазму Цыганка чудом не утерянные могилы были приведены в порядок, а в 1956 году на них установлены надгробные плиты с надписями. В 1971 юбилейный год был поставлен бронзовый памятник на гранитном постаменте, выполненный украинским скульптором М. Грицюком в соавторстве с Ю. Синькевичем³.

Александр Силович Цыганок много делал для сохранения памяти о художнике: выпускал рукописный журнал истории села Ивангород, где помещал статьи о творчестве Ге, ежегодно организовывал дни памяти, устраивал субботники по обустройству парка вокруг могил. Одна из улиц села была названа в честь художника, а на здании сельской больницы повесили мемориальную доску в память о ее посещении Л.Н. Толстым. О просветительской деятельности учителя узнала правнучатая

¹ ГАЧО. ФР-593. Оп. 1. Ед. хр. 322. Л. 16.

² ГАЧО. ФР. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 212. Л. 63.

³ Михайло Грицюк. Скульптура, графика. Альбом. Киев, 1996. С. 140.



Н.Д. Дмитриев-Оренбургский
Портрет В.Г. Ге
1875
Холст, масло. 22,5×17
Ичнянский историко-краеведческий музей

Неизвестный художник. Портрет Агафьи Ивановны Костюковой
Вторая половина XIX века
Ичнянский историко-краеведческий музей.
Фотография из архива В.Г. Красновой, Москва

племянница художника Ольга Севастьяновна Рубан (в замужестве Кузнецова). В 1978 году вместе с супругом Николаем Николаевичем они приехали из Москвы в поиске места для мемориального музея Н.Н. Ге. С помощью Александра Силовича им удалось специально оформить несколько залов в Ивангородском Доме культуры. В Москве Кузнецовы работали в библиотеках, архивах и музеях, собирали литературный материал о творчестве Ге, переписывали его от руки, перепечатавали и переплетали, делали фотокопии с документов. Они заказывали фототренировки с произведений Ге, для которых доставали багет, изготавливали рамы, составляли подписи и аннотации.

Кузнецовы разыскали потомков друзей художника из семьи Бакуниных, у которых сохранились интересные материалы. Наталья Михайловна Кропоткина-Поливода передала музею два офорта Н.Н. Ге «Дубы в Карраре» и «В Гефсиманском саду», оригинал фотографии с картины «Екатерина у гроба императрицы Елизаветы» с автографом Ге, старинный письменный прибор в стиле ампир, а также английские настольные часы – предметы интерьера дома Бакуниных, которые мог видеть художник при посещении их дома. Татьяна Николаевна Сенкевич разрешила переснять несколько старинных фотографий, на которых были запечатлены молодые Николай и Анна Ге. Летом 1979 года Кузнецовы привезли в Ивангород 126 различных произведений, которые составили первую экспозицию мемориального музея.

В течение десяти лет собрание единственного в стране мемориального музея Н.Н. Ге постоянно пополнялось. Помимо многочисленных фототренировок с картин художника Кузнецовы собственноручно изготовили «Макет мастерской Н.Н. Ге на хуторе Ивановский», «Схему хутора Ивановский», «План дома Н.Н. Ге на хуторе Ивановский». Нина Георгиевна Ганина, правнучатая племянница Ге, изготовила диораму хутора Ивановский, а также подарила музею портрет своей бабушки – Веры Григорьевны Ге, исполненный Н.Д. Дмитриевым-Оренбургским¹. В музее хранились такие уникальные экспонаты, как: акварель Г.Н. Ге «Могила Н.Н. Ге и А.П. Ге на хуторе Ивановском» (1894), «Портрет Агафьи Ивановны Костюковой»

¹ Н.Д. Дмитриев-Оренбургский. Портрет В.Г. Ге. 1875. Холст, масло. 22,5 × 17



неизвестного художника XIX века, подаренный жительницей села Монастырище, а также посмертная маска художника. Благодаря усилиям энтузиастов здесь появилась отреставрированная мебель XIX века, всего шестьдесят семь предметов интерьера и быта. Экспозицию дополняли произведения современных авторов – скульптурные портреты Н. Ге работы Ю.Л. Чернова и картина Б.И. Носкова «Л. Толстой и Н. Ге при своем посещении больницы в 1884 году».

В 1983 году музею был присвоен статус народного. Экспозиция состояла из четырех разделов: «Творчество Н.Н. Ге», «Жизнь и общественная деятельность Н.Н. Ге», «Память о художнике» и «Краеведческий отдел». За годы неустанныго труда в музее было собрано 884 экспоната, из которых 533 являлись личными дарами Кузнецовых. Все работы были описаны, внесены в инвентарную книгу, поставлены на учет в картотеке. Музей стал пользоваться популярностью, сюда приезжало все больше людей, для которых Цыганок проводил экскурсии. На юбилейных торжествах, посвященных десятилетию народного музея Ге, Кузнецовы высказали пожелание, чтобы их инициативу подхватили на государственном уровне и создали мемориальный комплекс русского художника, в состав которого войдут могила художника с памятником, восстановленный дом с мастерской на хуторе Ивановском и народный музей Н.Н. Ге в селе Ивангород.

Фрагменты
экспозиции
народного
музея Н.Н. Ге
1980-е
Фотографии из архива
В.Г. Красновой, Москва

К сожалению, надежды не сбылись. В 1990 году умерла Ольга Севастьяновна, через три года – ее муж, вскоре и Александр Силевич. Оказалось, что музей существовал благодаря личному труду и энтузиазму этих людей. В годы «перестройки» коллекцию трижды ограбили. В 2004 году в помещении Дома культуры открыли школу, а оставшиеся музейные экспонаты перевезли в одну из комнат Ивангородского сельского совета. Еще через два года работы были переданы на временное хранение Ичнянскому историко-краеведческому музею. К 180-летию со дня рождения художника сотрудникам музея удалось восстановить экспозицию из трех залов, посвященную жизни и творчеству Н.Н. Ге.

Хочется надеяться, что хутор Ге все-таки станет в будущем полноценным музейным комплексом.

Фрагмент
экспозиции
народного
музея Н.Н. Ге
1980-е

Фотография из архива
В.Г. Красновой, Москва



В.Н. Величко

Н.Н. Ге и ЕГО ученики

Чтобы уяснить результаты многочисленных встреч Николая Ге с молодыми художниками, осмыслить его влияние на судьбы учеников, следует приблизить образ выдающегося художника, донести масштаб его личности. Что мог дать Ге молодым, каким он остался в их представлении, ориентированном, как правило, на подражание, следование в мыслях и поступках своему кумиру? Каковы особенности и значение его педагогической деятельности? Необходимые ответы на эти вопросы имеются не только в воспоминаниях о Ге. Разнообразные свидетельства художественной молодежи, старших его коллег, сопоставляемые с эпистолярным и литературным наследием мастера, раскрывают суть вопроса и позволяют решить данную проблему.

Важную характеристику Ге дает художник и искусствовед С.П. Яремич, один из наиболее близких ему учеников. Учитель, вспоминая Яремича, совмещал «в себе художественный дар с очарованием остроумного собеседника и прекрасного, увлекательного и увлекающегося человека»¹. Рассматривая различные аспекты взаимоотношений Н.Н. Ге и Л.Н. Толстого, Яремич отмечал, что писатель «был пленен богатством природы своего друга, и не мог не оценить редкие свойства его ума, его горячность, непосредственность, простоту, неиссякаемое остроумие и живую образность речи... Нельзя было не любить в нем какую-то особую

¹ Яремич С.П. Михаил Александрович Врубель. М., 1911. С. 149.



С.П. Яремич
Автопортрет. 1900-е
Холст, масло. 102 × 67
ГРМ. Инв. Ж-8735

благожелательность к людям, какой он неизменно был проникнут, несмотря на частые разочарования»¹.

И эта благожелательность наряду с отмеченными достоинствами имела особое влияние на творческую молодежь. Лично для Ге общение с молодыми художниками также было крайне желаемым и необходимым по ряду причин.

Как художника и философа Николая Ге интересовали идейные противоречия в жизни людей. Ученики и учителя, последователи и оппоненты, сторонники и противники – это была постоянная тема в его творчестве. Не случайно три его этапных произведения – «Тайная вечеря», «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» и «Распятие» – затрагивали данные вопросы. Художник на протяжении всей своей жизни возвращался к ним, еще в юности столкнувшись с ярким, выдающимся примером постановки мировоззренческих проблем в полотнах Карла Брюллова и Александра Иванова.

Уже в стенах Академии художеств Николай Ге неоднократно знакомился с примерами воспитательной, учебно-педагогической деятельности Карла Брюллова. Художник особенно подчеркивал в своих воспоминаниях, что именно своим талантом Брюллов «светил и влиял на своих

¹ Л.Н. Толстой и Н.Н. Ге. Переписка // Вступ. ст. и примеч. С.П. Яремича. М.; Л., 1930. С. 7.



товарищей и учеников»¹. Находясь под сильным влиянием брюлловского наследия, не представлял ли Ге и себя в роли наставника, учителя, каким был его горячо любимый кумир Брюллов? По крайней мере, в конце 1880-х годов, трудных в жизни художника, Ге говорил о своем намерении устроить студию для молодых художников, желающих учиться у него.

Как убедительно было показано В.Ф. Тарасовым, художник имел отчетливое представление по существу современных ему этико-философских воззрений, сохраняя в отдельных случаях свою, оригинальную точку зрения по ряду вопросов². Он был единомышлен во взглядах со многими передовыми людьми своего времени: М.Е. Салтыковым-Щедриным, Ф.М. Достоевским, Л.Н. Толстым, отстаивая принципы гуманистической этики. Ге было присуще стремление жить по законам высокой морали, чести и совести. Художник остро переживал проблему морального выбора и поэтому стремился говорить о волнующих его ценностях как языком искусства, так и искусством слова. Не жажда ли выработать в себе эти качества отличает в прекрасную пору молодости и большую часть талантливых юных представителей общества? Ведь не случайно И.Е. Репин охарактеризовал Ге именно таким образом: «Уже поседевший... Ге был молод и свеж нравственной бодростью и верой в человека» – эта характеристика,

С.П. Яремич. В лесу
На хуторе Н.Н. Ге
в Черниговской
губернии. 1898
Холст, масло. 60 × 86
ГРМ. Инв. Ж-8733

¹ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 43.

² Цит. по: Тарасов В.Ф. Картины евангельского цикла Николая Ге как основа к выяснению его этико-философских взглядов // Советское искусствознание '78, вып. 1. М., 1979. С. 235.



С.П. Яремич. В поле
Холст, масло. 42×56
ГРМ. Инв. Ж-1803

данная Репиным¹, отчасти объясняет психологические причины тяготения к Ге молодых. А романтические устремления Ге в искусстве и жизни, желание первым смело идти неизведанными путями в поисках истины? Не соответствует ли все это устремлениям молодежи?

Конечно, необходимо учитывать и специфику рассматриваемого периода. Как справедливо было отмечено Тарасовым, «общественное сознание России последней четверти XIX века... переживало, в некотором роде, моральный “взрыв”; многие проявления культурно-художественной жизни были подвержены воздействию феномена “панэтизма”². С этими обстоятельствами также связана стойкая тяга молодежи к своему наставнику.

Следует заметить, что связь Ге с молодежью была особо важной для художника, так как находила опору в особенностях его личности. Л.М. Ковальский вспоминал, что Ге, будучи уже в преклонном возрасте, «себя стариком не считал, никогда и не любил стариков»³. Многие современники присоединяли к его имени эпитеты «молодой», «горячий», «живой». Ге, будучи молодым по своему мировоззрению, чертам характера, сам искал общения с молодежью. Внутренняя поддержка и понимание, возможность найти отклик своим мыслям и поступкам в бескомпромиссной юной душе, обоюдное умение уничтожать встающие преграды, связанные с разницей в возрасте, положением, занимаемым

¹ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 279.

² См.: Тарасов В.Ф. Картины евангельского цикла Николая Ге... С. 238.

³ Цит. по: Жбанкова О. Николай Ге и Украина // Зеркало недели. Украина. №31. 18 авг., 2001.

в обществе, – все это было причиной сближения Ге с молодежью, подерживало огонь его пылкой души. «Его разговоры, в особенности об искусстве, – писал Л.Н. Толстой, – были драгоценны... Особенная черта его была необыкновенно живой, блестящий ум и часто удивительно сильная форма выражения. Всё это он швырял в разговорах»¹.

Показательными являются высказывания самого живописца о своих учениках. Так, выпускника школы Н.И. Мурашко С.П. Костенко он называет «мой киевский приятель Костенко»², а о посещавшем его на хуторе С.П. Яремиче пишет: «Бог мне послал дорогого друга», «со мной живет молодой мой ученик», «с моим приятелем и учеником»³. О характере встреч с молодыми говорят и следующие слова Ге: «...увидимся и потолкуем о дорогом нам искусстве – да и работа еще лучше скажет, взаимно – работой только и учимся друг у друга»⁴.

С.П. Яремич
Екатерининский
канал в Петербурге
1908
Холст, масло. 65 × 81
ГРМ. Инв. Ж-2126

¹ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 22.

² Там же. С. 188.

³ Там же. С.170–171, 173, 176.

⁴ Там же. С. 188.





С.П. Яремич
 Портрет брата. 1889
 Бумага, графитный
 карандаш
 Собрание
 И.И. Выдрин,
 Санкт-Петербург

Приглашение Яремича на хутор не было обыкновенной любезностью со стороны Ге, как и посещение молодым художником мастерской старого живописца не было случайным, единичным эпизодом в истории хутора Ге. Известно, что до Яремича к художнику приезжали и другие ученики школы Н.И. Мурашко. Молодежь стремилась на хутор Ге, долго не отпускала старого учителя во время частых его посещений рисовальных классов киевской школы не только ради уроков живописи и рисунка. «Учитель жизни» – таким остался в представлении многих учеников Николай Николаевич Ге. Последствия тех встреч ярко охарактеризовал С.П. Костенко в письме Яремичу, подчеркивая в частности: «Сей художник и наш общий друг... приобретает в моих глазах все большую и большую цену, я не говорю уже о том, насколько мы обязаны ему своим развитием» (курсив мой. – В.В.)¹. Более того, С.П. Костенко, С.П. Яремич,

а также другие воспитанники школы – В.Д. Замирайло, А.А. Куренной, Л.М. Ковальский, Г.Г. Бурданов, И.К. Пархоменко и Г.К. Дядченко с гордостью именовали себя «геевцами»². Эти русские и украинские художники находились под влиянием творчества Ге и его взглядов на искусство.

Яремич, по свидетельству композитора Б.К. Яновского, «был любимым учеником Николая Николаевича»³. Он прямо заявлял в автобиографии: «Своим основным учителем считаю Н.Н. Ге, у которого я жил целыми месяцами на хуторе и занимался живописью под его руководством»⁴.

Подобные заявления имели веские основания, опирались на соответствующий жизненный материал, сбрасывать со счетов который было бы ошибкой. По крайней мере, следует критически относиться к тезису Н.Ю. Зограф, что «у Ге не было непосредственно продолжавших его учеников»⁵.

¹ Выдрин И. Н.Н. Ге в воспоминаниях его учеников // Искусство. 1971. №9. С. 60.

С.П. Костенко, после смерти Ге живший во Франции, писал: «Обратите особое внимание на то, как устраиваются французские художники с выставками, не найдете ли Вы нужным и нам геевцам устроить что-нибудь подобное в Киеве...» (Цит. по: Кузьмин Е.М. Из Киева.

25-летие рисовальной школы Мурашко // Искусство и художественная промышленность. 1901. №4. С. 112).

² Там же. С. 60.

³ Яновский Б. Н.Н. Ге. Из воспоминаний // В мире искусств. 1907. № 9–10. С. 23–24. Известно, что Яремич выполнял на хуторе обязательства библиотекаря, а также другие поручения по дому (разжигал самовар к чаю, помогал принимать гостей).

⁴ Степан Петрович Яремич. Оценки и воспоминания современников. Статьи Яремича о современниках // Сост. И.И. Выдрин, В.П. Третьяков. СПб. 2005. С. 36.

⁵ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 23.

«Н.Н. Ге в кругу художественной молодежи» представляется мне важной и мало исследованной темой как в истории русской и украинской художественной жизни конца XIX столетия, так и в изучении творческого пути самого Н.Н. Ге и его учеников. Каким было влияние Ге если не на произведения молодых, то на их художественные взгляды, принципы творческой деятельности и формирование мировоззрения? Частично ответ на эти вопросы дают факты биографии Яремича, для которого Ге всегда оставался непререкаемым авторитетом в вопросах искусства. Он часто обращался за советом к своему учителю и в последующие годы неоднократно вспоминал учителя, цитировал его, используя его слова как аргумент в подтверждение высказываемых взглядов. На протяжении всей своей жизни Яремич с большой любовью и преданностью относился к имени Н.Н. Ге, считая, что находится у него в неоплатном долгу¹.

Впервые Яремич посетил Ге на его хуторе в 1889 году, а через два года приехал вновь². С июня же 1892 года по первые числа февраля 1894 он живет на хуторе каждый год, по несколько месяцев. Эти три наиболее плодотворных года освещены в богатой по фактическому материалу статье И.И. Выдрины «Н.Н. Ге в воспоминаниях его учеников», основанной в первую очередь на дневнике Яремича. Не повторяя фактов, приводимых в статье, восстановим общую картину одного из ярчайших эпизодов в жизни Яремича, оставившего неизгладимый след в его сознании.

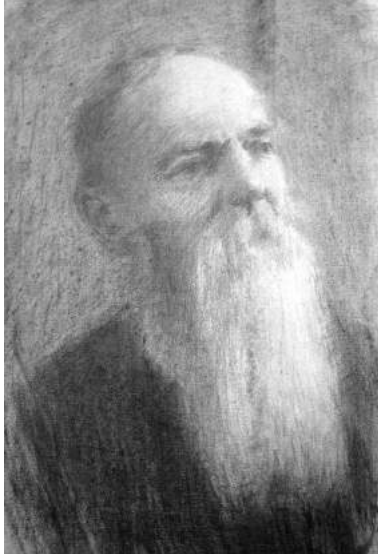
Жизнь на хуторе Ге, во время пребывания там Яремича, сводилась к следующему распорядку: утром, до и после обеда – работа художников в мастерской вместе, либо отдельно над своими произведениями; ближе к вечеру – беседы на прогулке и в доме Ге о живописи, литературе, современной художественной жизни и событиях давно минувших дней; вечером – изучение иностранных языков, чтение вслух и обсуждение произведений художественной литературы. Здесь же Ге вел уроки рисунка и живописи.

С.П. Костенко
За уроком. 1891
Холст, масло. 35 × 86
Национальный
художественный
музей Украины, Киев
Инв. Ж-53

¹ Письмо С.П. Яремича к Ф.Ф. Нотгафту. 6.01.1931 // СР ГРМ. Ф. 117. Ед. хр. 95.

² Яремич С.П. Михаил Александрович Врубель. С. 149.





Г.К. Дядченко
Портрет Н.И. Мурашко
[1908]
Бумага, графитный
карандаш, акварель.
35,7 × 22,3
Национальный
художественный
музей Украины, Киев
Инв. Гр-2390

С.П. Яремич
Портрет отца
За чтением. 1889
Бумага, графитный
карандаш
Собрание
И.И. Выдрина,
Санкт-Петербург

Яремич позировал для картины Ге «Распятие». Вот как повествует Ге об этих сеансах: «Бог мне послал дорогого друга, молодого человека, который с полным самоотвержением мне служит и буквально висит, когда нужно <...> И в этот раз доказана была наново та мысль, что мысль творчества идёт вперёд и руководит натурой: ежели бы я не сочинял вперёд, мой друг не мог бы принимать тех поз, которые я требовал, и, увидавши начертанную позу, он передавал с поразительной точностью», – пишет художник в письме к Толстому от 19 августа 1892 года¹.

Следует особо подчеркнуть ту положительную роль, которую сыграл культ книги на хуторе Ге. Здесь Яремич ознакомился со многими произведениями отечественной и зарубежной литературы, работал над переводами отдельных текстов. Всё это закладывало надежную основу, помогало в становлении начинающего исследователя, эрудицию которого в вопросах изобразительного искусства и литературы единодушно отмечали впоследствии его товарищи и коллеги – В.Ф. Левинсон-Лессинг, Э.Ф. Голлербах, А.Н. Бенуа.

Взгляды Ге на проблемы преподавания искусства живописи, конкретные советы и указания встречаются в письмах к Татьяне Львовне Толстой, в воспоминаниях его учеников, в письмах и записанных выступлениях Ге перед учениками Киевской рисовальной школы.

В своих взглядах художник исходил из принципиальной установки, что именно содержание определяет форму произведения, причем только истинное содержание. Правдивые мысли художника рожают правдивую, «живую форму», присущую только данному произведению. Художник пишет: «Все искусство – в содержании, в том, что действительно вам дороже всего и что вы храните в вашей душе как самое дорогое, самое святое. Оно, это святое, и укажет вам характер образа (формы) и потребует от вас изучения той или другой формы»².

Давая практические рекомендации, художник требовал высокого профессионализма, полного овладения своим ремеслом. Стремясь отдать

¹ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 170–171.

² Там же. С. 129.



холсту как можно полнее свои мысли и чувства, живописец, говорил Ге, не будет думать, где и как он должен положить мазок, в каком перспективном сокращении нуждается тот или иной предмет, персонаж в композиции полотна – «...все ремесленное должно быть уже усвоено раньше и тогда во время творческой работы выходить само по себе будет»¹.

Художник неоднократно требовал постоянного, ежедневного развития своей зрительной памяти и изображения в мастерской всего того, что ранее останавливало внимание, «будь это свет, будь это форма, будь это выражение, будь это сцена»². А в этом методе, по справедливому замечанию талантливого педагога Н.И. Мурашко, «имеется еще одна хорошая сторона – приучить ученика видеть и изображать предмет в его общем, в его целом и от общего уже идти к деталям, т.е. в этом общем понемногу вырисовывать детали»³. Ге, излагавший свои мысли ясно, логично написал по этому поводу: «...рисовать – значит видеть пропорции, и поэтому никогда не позволяйте себе видеть одну часть без всего общего»⁴.

Подобные взгляды, их теоретическое и практическое усвоение, несомненно, сыграли в творчестве Яремича свою положительную роль. Такими были требования Ге, когда Яремич, по его указанию, копировал Рафаэля, произведения своего наставника, либо самостоятельно творил. Таким оставался Ге для Яремича и в часы духовного общения. У мольберта или в саду, на пасеке, во время прогулки на курган «Роблена» или в усадьбе, за столом всегда поднимались вопросы искусства в профессиональном аспекте или

В.Д. Замирайло
Ангел с кадиллом
Желтая бумага
на картоне, гуашь
34,7 × 20,9
Национальный
художественный
музей Украины, Киев
Инв. Гр-1439

¹ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 251, 129.

² Там же. С. 207.

³ Мурашко Н.И. Воспоминания старого учителя. В. 1–3. Киев, 1907–1909 (укр. перевод – Київ, 1964. С. 62).

⁴ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 130.



А.А. Куренной
 Портрет девочки
 Холст, масло. 69 × 53
 Национальный
 художественный
 музей Украины, Киев
 Инв. Ж-1648



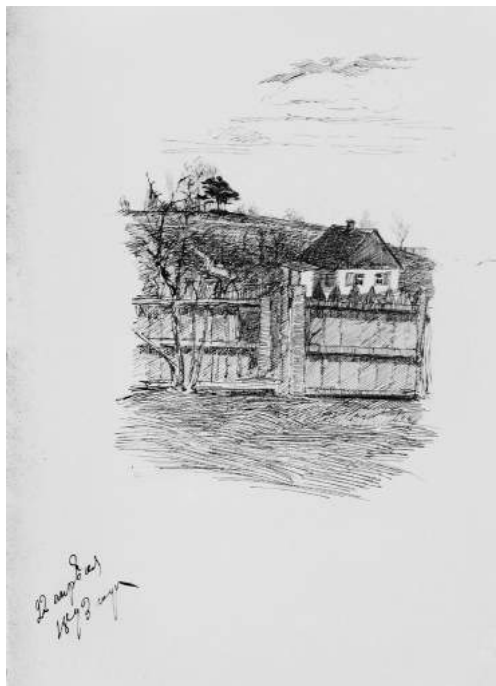
Г.К. Дядченко
 Портрет Лиды
 Мурашко, дочери
 Н.И. Мурашко
 Начало 1890-х
 Бумага, графитный
 карандаш. 33,5 × 24,2
 Национальный
 художественный
 музей Украины, Киев
 Инв. Гр-2214

же в контексте общемировоззренческих проблем. Главное заключалось в том, что обе стороны расширяли свой образовательный уровень и уточняли свои взгляды, обсуждалось ли новое произведение Ге, свидетелем создания которого был Яремич, высказывал ли Ге свое отношение к передвижникам, делился ли воспоминаниями о прошлых годах своей жизни, отвечал ли на многообразные вопросы своего молодого товарища.

Чему учился Яремич у Ге? Что произвело на него особое впечатление? Кроме отмеченных достоинств личности Ге, Яремича привлекала творческая позиция художника, его непримиримость к так называемой теории «искусства для искусства». Он был солидарен с Ге утверждавшим: «Служить самому себе – это значит не видеть ничего вокруг и даже не знать самого себя... Человек – существо разума, обязанный найти причинную связь среди своих творений и осмыслить все существующее... Искусство должно быть, как и все в человеческом стремлении осмысленно и содержательно»¹. Яремич повторял это положение довольно часто, правда, в иной интерпретации. Именно с ним связано желание цитировать мысли Джошуа Рейнольдса: «Величайшие природные дарования не могут довольствоваться одним своим запасом. Тот, кто предпримет рыться только в своем уме, не заимствуя ничего от других, вскоре доведен будет до одной скудости, до самого худшего из всех подражаний. Он принужден будет подражать самому себе и повторять то, что уже неоднократно повторял»². Отсюда же исходит и характеристика, данная Яремичем М.А. Врубелью, второму оригинальному, выдающемуся художнику, общение с которым также оказало на него сильное влияние. «...Врубель всегда сохранял всю ясность и простоту жизненной мысли. В том и состоит одно из ярких

¹ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 290.

² Яремич С.П. Михаил Александрович Врубель. С. 22.



отличий Врубеля от декадентов, даже и талантливых, что он никогда не впадал в истерику манерности»¹.

Подчеркивая сознательность творческого поиска своего учителя, Яремич писал: «Ге не любил находиться у своей работы на поводу. Он не любил зависеть от случайной удачи. Он упрямо направлял свое задание по определенному руслу, безжалостно кромсая, ломая, всячески выкраивая, видоизменяя как мысль, так и форму»². Это же качество он отмечал, говоря о методе работы Врубеля: «Один из моих товарищей, показывая мастеру свою работу, говорил, что он уже раз переделывал, и ничего не вышло. Тогда Врубель сказал: “Тысячу раз не выходит, а тысячу первый выйдет. Только путем продолжительной и безжалостной ломки своего труда вырабатываются такого рода аксиомы”»³.

В конце своего жизненного пути Яремич отдал дань памяти дорогому учителю в подготовленном им издании «Л.Н. Толстой и Н.Н. Ге. Переписка», которое предваряет его вступительная статья. И.Э. Грабарь, ознакомившись с этим сборником, писал С.П. Яремичу: «Великое спасибо за Вашу чудесную книгу... Читал с увлечением и смаковал Ваши примечания, более увлекательные, нежели сама переписка. Оценил, сколько труда, времени и сил пришлось Вам потратить, чтобы уточнить и опрокинуть то Стасова, то еще кого-нибудь... Словом первый сорт, как все, что Вы делаете. Даже в тех случаях, когда я с Вами не согласен»⁴.

Ге учил своих учеников художественному видению, умению разбираться в произведениях искусства. Он настаивал на вербальной активности, учил молодых отстаивать свою творческую позицию не только кистью

С.П. Яремич
Украинский пейзаж
1893
Бумага, графитный
карандаш
Собрание
И.И. Выдрина,
Санкт-Петербург

С.П. Яремич
Киев. В рисовальном
классе
Бумага, графитный
карандаш
Собрание
И.И. Выдрина,
Санкт-Петербург

¹ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 18.

² Л.Н.Толстой и Н.Н.Ге. Переписка. С. 32.

³ Яремич С.П. Михаил Александрович Врубель. С. 22.

⁴ Игорь Грабарь. Письма. 1917–1941. М., 1977. С. 246–247.

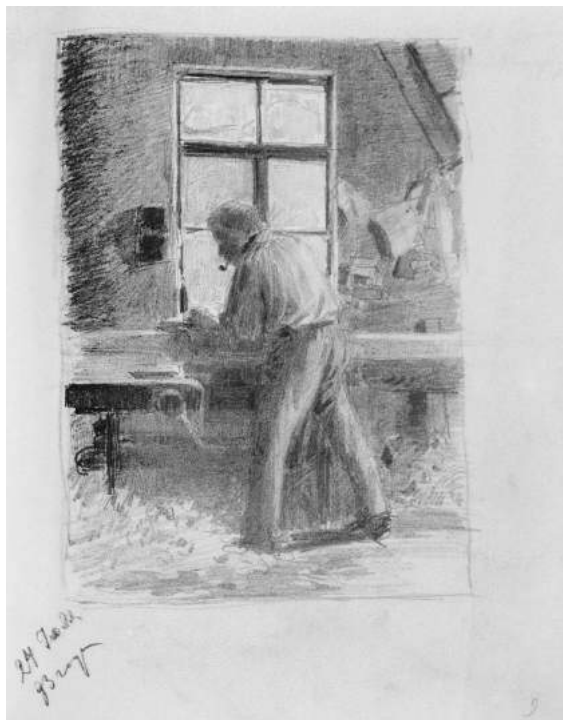
художника, но и словом. Ге демонстрировал уникальную способность иметь собственный взгляд, свою точку зрения по любому вопросу, поскольку личностный подход – суть истинного творчества. Общение с Ге было большим счастьем для его учеников и имело для них огромное значение.

Закономерен вопрос – правильно ли восприняли ученики заветы своего наставника? Как влияние Ге отразилось на их последующем творчестве? Смог ли, например, Яремич до конца разобраться в той сложной, духовной работе, свидетелем которой он был? Для этого необходимо проанализировать его творческое наследие, исследовать художественные произведения остальных «геевцев», рассмотреть под заявленным углом зрения биографию этих художников. Тогда лишь можно утверждать, получил ли при жизни Николай Ге достойного себе ученика, продолжателя и последователя своего творчества. Безусловно, можно утверждать – все ученики художника проявляли к нему глубокую любовь, демонстрировали своим отношением особый пиетет к имени Ге. Яремич среди них был наиболее преданным, последовательным «геевцем», который в мыслях обращался за советом к Ге всю свою жизнь.

Примером содружества учителя и ученика, итогом короткого, но крайне насыщенного периода в жизни Яремича на хуторе Ге, была статья Яремича «По поводу брошюры А.Р[ождествина]. Иуда предатель на картине Н.Н. Ге», посвященная картине «Совесть. Иуда». Ее можно считать первой



С.П. Яремич
Художник за работой
1893
Бумага, графитный
карандаш
Собрание
И.И. Выдрина,
Санкт-Петербург



статьей будущего художественного критика, хотя она и не предназначалась для печати. Ге сам отослал ее в Казань публицисту А.С. Рождествину. В сопроводительном письме Ге пишет: «Прилагаю эту прекрасную статью, написанную моим другом и учеником. Он отчасти исполнил мою задачу и хорошо сделал. Он свободнее меня, а потому и беспристрастнее»¹. Как видим, родство и общность во взаимопонимании были таковы, что Н.Н. Ге не просто посылал рукопись молодого автора – этот материал фактически был отражением его собственных мыслей, поданных в интерпретации близкого ему человека. В этом убеждаешься, в первую очередь, сопоставляя письмо Н.Н. Ге А.С. Рождествину от 6 ноября 1892 года со статьей Яремича. В нем Н.Н. Ге сжато написал о своей картине: «Лицо Иуды не важно и все попытки его выразить бесцельны и ни к чему не привели... Не в выражении лица Иуды, а в том положении, которое неизбежно вытекает из его духовной деятельности... Нельзя Иуду понять, ежели не будет перед ним его преступление, смысл которого для него удаление [от] Идеала, по его причине, – его уводят, и он, сколько ни беги, его не остановить... Такой Иуда в каждом из нас, когда мы остановились и не можем бежать за тем, кто наш Идеал, наша жизнь, смысл нашей жизни. Вот эта связь зрителя с положением Иуды и дала название этой картине “Совесть”»².

С.П. Яремич.
В столярной
мастерской. 1893
Бумага, графитный
карандаш
Собрание
И.И. Выдрина,
Санкт-Петербург

¹ Рождествин А. Страницка из истории русской живописи // Казанский музейный вестник, 1921, №5–6. С. 110.

² Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 175.



С.П. Яремич
За обедом.
В мастерской
у художника. 1893
Бумага, графитный
карандаш
Собрание
И.И. Выдрина,
Санкт-Петербург

Статья Яремича суть доходчивое изложение заявленных идей с рядом отступлений. Вывод статьи заключен в следующих строках: «Перед нами стоит человек, как бы придавленный тяжелой ношей, с судорожно сжатыми руками. Предатель ... он похож на человека, который только что проснулся от крепкого сна ... его начинает тревожить неизвестная им прежде боль. Он ли это сделал ... почему ... он не может бежать вслед за учителем, как это сделали его товарищи Петр и Иоанн?»

Рыдал ли он после этого, бился ли или упал и лежал, – этого никто не знает; да и не важно это знать. Важно только то, что здесь пластически показано чуть заметное возрождение человека... которого до сих пор клеймят, как самого ужасного злодея»¹.

Отдельного разговора заслуживает отношение Ге к участию ряда членов Товарищества передвижных художественных выставок в реформе Академии художеств. Мы можем обнаружить здесь ряд противоречий и несоответствий. По словам Яремича, в то время у Н.Н. Ге «наступило разочарование в деятельности товарищества... Основания для этого разочарования были более чем уважительные. Члены товарищества, позабыв все протесты и всю свою двадцатилетнюю борьбу против Академии художеств и ее рутины, теперь взапуски устремились на казенные места в эту до сих пор презираемую Академию. Ге тяжело было оставаться

¹ Яремич С. По поводу брошюры А.Р. «Иуда предатель» // Казанский музейный вестник, 1921, № 3–6. С. 110.

безмолвным зрителем такого унижения... У него возникло твердое убеждение отмежеваться от своих товарищей... Он поставил себе задачей... документально проработать историю передвижничества... показать причины, вызвавшие появление к жизни, причины успеха, осветить, также и причины, приведшие к упадку... повторяя: "...прочту некролог товарищества и сам уйду". Проживи он еще год, несомненно, так бы и произошло. Ему становилось тесно в замкнутом кружке, откуда, по его мнению, жизнь начинала уходить»¹.

В то же время другой ученик Н.Н. Ге, живописец И.К. Пархоменко, засвидетельствовал противоположное высказывание художника. В один из приездов на хутор Ге он запомнил слова своего учителя: «Теперь в академии идет серьезная работа: из гроба удаляют мертвечину и хотят внести в него жизнь. Удаляют старых рутинеров и мертвую натуру и заменяют их молодыми свежими силами и натурой живой... Один Репин чего там будет стоять, поезжайте и старайтесь попасть к Репину. Я ему про Вас напишу»².

Чем объяснить это противоречие? Да и противоречат ли друг другу приводимые суждения? Возможно, Н.Н. Ге возлагал определенные надежды на перемены в Академии. Не следует забывать настороженного отношения передвижников к творческим поискам Ге, в особенности в его поздних работах. Важно учитывать борьбу Ге и В.Д. Поленова против отдельных членов Товарищества, содействовавших усилению в нем кризисных явлений³. Ге критиковал Товарищество за введение нового устава, направленного, в итоге, против молодых, одаренных членов общества и ведущего к его замкнутости. Но его критика распространялась в первую очередь на консервативно настроенных членов Товарищества и его эпигонов. Позднее, анализируя неудачу реформы Академии 1894 года, Яремич придет к выводу, что она связана с недопущением к ее руководству выдающегося педагога П.П. Чистякова. Он писал: «Факт беспримерный. Три поколения русских художников обязаны своим развитием Чистякову и, в этом отношении, его влияние на художественную среду столь же велико, как влияние Лосенко, Брюллова и Венецианова и даже во многих отношениях значительнее, так как на деле результаты преподавательской работы Чистякова дали более блистательные результаты, нежели деятельность его знаменитых предшественников»⁴.

Всем строем своих мыслей, стремлением не только в творчестве, но и в быту, во взаимоотношениях с людьми следовать им Ге продемонстрировал Яремичу и многим другим тот образец высокой нравственности и морали, который основывался на искренней убежденности в правоте своих мыслей и чувств, своих поступков. Это было естественной и органической

С.П. Яремич
Пасека. 1893
Бумага, графитный
карандаш
Собрание
И.И. Выдрина,
Санкт-Петербург

А.А. Куренной
Портрет Н.Н. Ге
Начало 1890-х
Картон, уголь
58,2 × 39,7
ГТГ. Инв. Гр.-2430

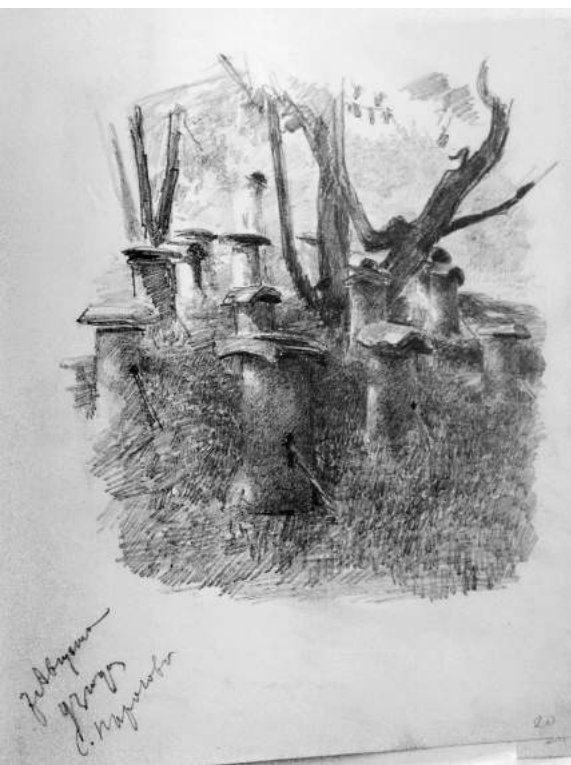
¹ Л.Н.Толстой и Н.Н.Ге. Переписка. С. 41–42.

² Пархоменко И.К. О том, что было. Воспоминания. М.: Московское товарищество писателей, 1927. С. 67–68.

³ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 21, 139–141, 159–161, 166, 190.

⁴ Яремич С.П. Художник и учитель // Павел Петрович Чистяков. Л., 1928. С. 8

потребностью для Ге, не знавшего компромиссов, а потому представлявшего молодым наглядный пример того, к чему нужно стремиться, избрав профессию художника. Соприкоснувшись с ним в начале своего творческого пути, Пархоменко, Костенко и Яремич получили изначальную, крайне необходимую в молодости точку отчета. Совместное творчество на хуторе Ге объединило совершенно разных людей и послужило твердой основой их бытия.



И.И. Выдрин

В гостях у Н.Н. Ге

Летом 1968 года мне удалось побывать в тех местах, где провел последние 18 лет своей жизни живописец Николай Николаевич Ге. Речь идет о бывшем хуторе Ивановском, расположенном недалеко от станции Плиски Черниговской области.

Хотя и было раннее утро, но к киевскому поезду, прибывшему на станцию, собралось много местных и приезжих. У них-то я и пытался выяснить, в какой стороне находится хутор Ивановский и называл фамилию художника Ге. Но эта фамилия ничего им не говорила, и они недоуменно переспрашивали меня, как все же зовут нужного мне человека, полагая, что речь идет о современном дачнике. Но когда я пояснил, что лет 80 назад в этих местах жил художник Николай Николаевич, то все сразу отпрянули от меня, как от чудака, который не знает, что ищет. Но в этот момент показался босой старик с подвернутыми штанинами, в холщовой рубаше. Он двигался величественно, гордо подняв голову, с видом беззаботного и довольного старожилы. Я обратился к нему.

– Как же, знаю, – ответил он. – Картины этого художника царское правительство запрещало, а за границей ими восхищались. Видел его еще мальчишкой, бегал у него в саду, бывал в студии, слушал его беседы... забавный был. А пройти к хутору надо шесть километров. Минуете вон те фермы и прямо возле дороги увидите тополя и кустарники...

Это пояснение с некоторым любопытством для себя выслушали и местные жители и были несколько удивлены тем, что в их краях, оказывается, жил такой знаменитый художник, о чем они даже и не подозревали.

Украина,
Черниговская
область, село
Ивангород. 2009
Фотография
М.Д. Скворцовой,
Санкт-Петербург

Дорога на хутор
Шевченко
(бывший
Ивановский). 1968.
Фотография
И.И. Выдрина,
Санкт-Петербург





Хутор Шевченко
(бывший
Ивановский),
Бригадный клуб
колхоза
«40 лет Октября»,
открытый в доме
Н.Н. Ге. 1950-е годы
Фотография
И.И. Выдрина,
Санкт-Петербург

В утренней дымке, в отдалении еле просматривались темные силуэты деревьев. Дорога проходила по черноземной почве и местами была в зарослях, а в глубоких выбоинах и колее стояла мутная вода. Видимо, накануне прошел ливень. По разбитой автомашинами и тракторами дороге идти было трудно. Но зато стояла удивительная тишина, припекало и сияло солнце, играя лучами на колосьях ржи, на зеленой отаве люцерны, вдали виднелись скирды сена, возле которых сновал колесный трактор, но рокота его не было слышно – звук не отражался.

Наконец приблизился к тополям, возле них разлилась вода, на столбе цифра 6, а среди кустарников вырисовывался цементный бюст юноши и виднелись деревянные кресты. Послышался лай собаки, звон дужки ведра, показались белые хаты. Возле них возилась женщина с ведрами.

– Скажите, не это ли бывший хутор Ге?

– Да, он самый! – подтвердила она.

Хутор Шевченко
(бывший
Ивановский).
Остатки усадьбы
Н.Н. Ге. 2010
Фотография
М.Д. Скворцовой,
Санкт-Петербург



Н.Н. Ге. Восход луны.
Хутор Ивановский
Конец 1880-х –
начало 1890-х
Холст, масло
40,8 × 24,8
ГТГ. Инв. 2643

но ни вблизи, ни в отдалении от бывшей тополевой аллеи не было даже пня. Везде – сплошное поле кукурузы. На берегу речки встретил юношу, который оказался дальним родственником скульптора Забело, ученик восьмого класса Ивангородской школы Ичнянского района Микола Лавренко. Он что-то крикнул мальчику, игравшему возле хаты. Тот быстро вбежал в дом и стремглав выскочил оттуда. Следом за ним показалась женщина и закричала: – Зачем ключ взял? Вот скажу отцу, он тебя выпорет...

Оказалось, мальчик взял ключ от клуба, чтобы открыть и показать экспонаты выставки, посвященной Ге. Пришлось бабушку успокоить, и в сопровождении двух мальчиков я направился к клубу. Но к нашему приходу его уже открыли. В прихожей, загроможденной скамьями, ведрами, оказались еще две двери. Одна из них была полуприкрыта, а за столом виднелась та самая учетчица, о которой мне поведала первая встреченная женщина. Учетчица ничуть не удивилась появлению любопытного посетителя и с видом бывалого гида охотно начала рассказывать все, что знала о живописце, его мастерской, о его работах. Из ее слов выяснилось, что мастерская Ге стояла до 1946 года. Когда рухнула крыша, колхозники выбрали уцелевшую часть угла мастерской и оборудовали в ней сначала школу, а потом клуб. Обширный плодовый сад Ге хуторяне поделили на 50 семей, и каждая семья получила личный участок.

Учетчица показала, где была тополевая аллея, показала остатки фундамента мастерской. Из ее рассказа выходило, что в доме было 14 комнат, был мезонин, в котором размещалась мастерская его сына. Окна ее выходили к ставку, а над ставком росли две огромные вербы, в которых Николай Николаевич построил беседку и любил в ней работать и отдыхать. Вероятно, здесь он создал картины: «Ночь. Хутор Ивановский», «Восход луны. Хутор Ивановский», «Лунная ночь», «Пруд в хуторе Ивановском», «Рассвет. Хутор Ивановский», «Сумерки». Фотографии с этих пейзажей и портреты хуторян работы Ге можно видеть в экспозиции клуба.

– А не здесь ли похоронен Ге? – спросил я, указывая на кресты, стоящие в воде и в зарослях.

– Нет, это новое послевоенное кладбище, – последовал ответ. – Идите за ставок, там увидите старое здание. Это будет бригадный клуб. Там и вывеска есть. Вот это и будет то, что осталось от дома художника. Клуб, вероятно, сейчас открыт, и там находится колхозный учетчик. Он у нас толковый, все покажет и расскажет.

Обрадованный, что достиг цели своего путешествия, я поспешил к ставку, перешел плотину и сразу увидел несколько белых хаток, утопавших в зелени кустарников, вишен, слив, и дворы, занятые кукурузой. Только один домик не белел, зато на нем висела вывеска, извещающая, что это бригадный клуб колхоза «40 лет Октября». Возле него был небольшой пустырь с одиноким чахлым кустом. Клуб оказался закрытым. Я обошел его вокруг,



Н.Н. Ге. Сумерки
Украина. 1890-е
Холст, масло
30,8 × 40
ГТГ. Инв. Ж-323



Н.Н. Ге. Рассвет
Хутор Ивановский
1890-е
Холст, масло
25,8 × 37
ГТГ. Инв. Ж-331

– А еще знаю то, что деду Шмыхуну Николай Николаевич Ге подарил свой автопортрет. Он долго находился у нас на хуторе, и только вскоре после войны этот портрет взяли работники музея из Чернигова, а нам прислали лишь фотографию.

Далее эстафету экскурсовода взял на себя Микола Лавренко. Он провел меня к берегу речки Рутка, где в зарослях кукурузы оказалась



Хутор Шевченко
(бывший
Ивановский)
Тропинка
к памятнику Н.Н. Ге
2010
Фотография
М.Д. Скворцовой,
Санкт-Петербург

Хутор Ивановский
Могилы
Н.Н. Ге и А.П. Ге
С рисунка Г.Н. Ге. 1894
Воспроизводится
по изданию: Артист.
1894. № 43



металлическая изгородь, а внутри нее две железобетонные плиты с надписями, что здесь покоятся Анна Петровна и Николай Николаевич Ге. А между тем Ге завещал на его могиле оставить дерновый холмик, как у Л.Н. Толстого.

Учетчица наказала юноше, чтобы он свел меня к Никодиму Лукичу Дзюбенко, который многое знает о Ге, хотя по ее словам выходило, что



каждый житель может что-то вспомнить о живописце и поведать подробности жизни того времени. Было приятно слышать, что все еще жива на хуторе память о живописце. Об этом напоминает плодовый сад, тропинки, деревья и даже небольшая пасека. Для хуторян воспоминания о Ге не являлись далекой древностью, а оставались живыми впечатлениями. И все это было так незатейливо, просто, казалось, что вот явится сам художник, спокойно и приветливо поздоровается, как это делают умудренные жизненным опытом крестьяне и люди труда, наученные долгими раздумьями о людских судьбах, которые с первого раза чутко понимают собеседника, каков бы он ни был.

Таким мне показался Никодим Лукич Дзюбенко, который, отложив в сторону топор, присел тут же на бревно, которое тесал (строил баню), и стал спокойно рассказывать о земле, которой владел Н.Н. Ге и которую передал сыну, и как он, Дзюбенко, работал в поле, не раз выслушивал живописца и видел, как он создавал картины, и как хуторяне были опечалены его внезапной смертью, и как быстро пришло в упадок все то, что процветало при Николае Николаевиче. Все это было для Дзюбенко и дорого, и радостно, и печально. Это часть и его жизни. Чувствовалось, что он не раз повторял свои воспоминания. И не только у него, но и у многих жителей невольно выработался своего рода обряд знакомства с минувшим. Приезжающего сюда непременно направляли по этому никак не утвержденному плану. Это было некое подобие коллективного

Хутор Шевченко
(бывший
Ивановский)
Клуня. 2010
Фотография
М.Д. Скворцовой,
Санкт-Петербург

Дорога от села
Ивангород к хутору
Шевченко. 2010
Фотография
М.Д. Скворцовой,
Санкт-Петербург



Украина,
Черниговская
область,
село Ивангород
2008



гида. Невольно подумалось, что если сюда часто навещаются поклонники таланта живописца, то это место следует увековечить.

Кроме пейзажей, Н.Н. Ге создал целую галерею портретов трудолюбивых хуторян.

Из бесед с ними создается впечатление, что Николай Николаевич Ге до сих пор для них является самым светлым явлением минувшего времени и служит как бы образцом отношения к окружающему миру, природе, людям, верованиям. Эту его мудрость в первую очередь восприняли молодые художники, навещавшие хутор, иногда вместе с ним работавшие на пленэре. Общаюсь с ними, он и сам обновлялся. Ге смог воспитать целую плеяду живописцев нового мышления.

IV

ΓΕ Β ΧΧ ΒΕΚΕ

И.М. Гофман

НИКОЛАЙ ГЕ В ОЦЕНКЕ ЖУРНАЛА «ЗОЛОТОЕ РУНО»

Тема настоящего сообщения заключает в себе определенную остроту – сопоставлены эстетические позиции, казалось бы, кардинально разных художественных явлений – эстетского символистского журнала Серебряного века явно западноевропейской ориентации, активно нацеленного на новаторство, и русского художника, тесно связанного с Товариществом передвижных художественных выставок, которое в начале XX столетия уже переживало свой закат и становилось заслоном грядущему обновлению русской живописи. Однако журнал «Золотое Руно», став одним из идеологических центров, формировавших художественное сознание своей эпохи, сумел в данном вопросе подняться над временем. Исторически точно понимая запросы современного русского искусства, направляя его проснувшуюся мощную энергию по пути освоения лучших европейских достижений, журнал вместе с тем глубоко осознавал важность национальных традиций в процессе формирования искусства Будущего. Поэтому вопросам наследия на его страницах уделялось большое внимание. Выбор материалов этого раздела в «Золотом Руно» поражает точностью исторической интуиции, проявленной редакцией. В качестве важнейших образцов национального наследия, которые могли и должны были послужить питательной средой для будущего русского искусства, журнал предлагал обширные публикации по древнерусскому искусству, творчеству Александра Иванова, Венецианова и его школы. В ряду таких материалов оказывается в «Золотом Руно» и творческое наследие художника Николая Ге.



Обложка журнала
«Золотое руно»
№ 4, 1909
Виньетка с надписью
Е.Е. Лансере,
рисунок М.А. Врубеля,
марка И.Я. Билибина

Материалы о Ге помещены в четвертом номере журнала за 1909 год¹. Это был последний год жизни «Руна». Он находился тогда на пике своей популярности, его позиции были отчетливо сформулированы и вполне укреплены. Журнал завершал свою деятельность на высокой ноте.

В прощальном обращении редакции «Золотого Руна» говорилось: «Расставаясь теперь с нашими читателями, мы вовсе не чувствуем себя утомленными. Ни постоянная борьба, которую мы в продолжение более трех лет ведем за дорогое для нас будущее искусства, ни громадные технические трудности печатания художественного отдела, ни систематическая конфискация наших номеров и изданий цензурой, ни равнодушные и кампания газетной критики не поколебали нашей энергии. Но теперь мы ясно чувствуем, что течения, которые мы отстаивали как в области литературы, так и в области живописи, уже достаточно окрепли

¹ Н.Г. [Н.П. Ге] Несколько слов о Ге // Золотое Руно. 1909. № 4.



и выразились, чтобы развиваться самостоятельно, и что *“Золотое Руно”* в этом отношении уже исполнил свою миссию (курсив мой. – И.Г.) <...> Заканчивая нашу четырехлетнюю работу, мы уходим со спокойной уверенностью, что ничто уже не сможет заглушить и уничтожить тех художественных принципов, за которые боролось *“Золотое Руно”*»¹.

Уверенность в правильности избранного курса в искусстве пронизывает все основные публикации последнего периода издания журнала. Это в полной мере относится и к материалам, связанным с творчеством Николая Ге.

Художник представлен в *«Золотом Руно»* как выдающаяся личность и яркий выразитель идей передвижничества. При этом именно они становятся здесь главным мотивом анализа и исторической оценки творчества художника. В номер помещены 19 репродукций с картин, эскизов и рисунков Ге. Изобразительный материал сопровождается двумя статьями. Первая – под названием *«Несколько слов о Ге»* – написана внуком художника, носящим его имя и фамилию – Николаем Ге². Автором второй статьи – *«Забытые заветы»* – является Василий Милиоти, художник

Н.Н. Ге. Христос
и Никодим. Эскиз
1889 (?)
Холст, масло
70,2 × 97,3
ГТГ. Инв. 2625

¹ Золотое Руно. 1909. № 11–12. С. 107.

² Николай Петрович Ге (1884–1920), домашнее прозвище «Кика», сын Петра Николаевича Ге, младшего сына художника; публицист, искусствовед, художественный критик. Закончил филологический факультет Санкт-Петербургского университета. Писал критические рецензии о русском и западноевропейском искусстве. Печатал статьи в журналах: *«Русская мысль»*, *«Золотое Руно»*, *«Мир искусства»*, *«Новый путь»*, *«Литературное наследство»*. Дружил с М.А. Врубелем, писал о нем статьи и переводил их на немецкий язык. Помогал С.П. Яремичу в работе над книгой о Врубеле (1911).



Н.Н. Ге. Голова
Иоанна Богослова
1862–1863
Холст, масло. 36 × 31
ГРМ. Инв. Ж-4148

и общественный деятель, член творческого содружества русских художников-символистов «Голубая Роза». Он был членом редакции «Золотого Руна» и состоял некоторое время заведующим художественным отделом журнала.

Фигура Николая Ге рассматривается в публикации «Руна» с двух позиций. Первая направлена на выявление корней творчества художника и особенностей той почвы, на которой родилось и сформировалось передвижничество как движение русской живописи. Журнал дает возможность читателю понять и почувствовать масштаб личности Николая Николаевича Ге и глубину связи художника со своей эпохой.

В небольшом по объему эссе Н.П. Ге пишет: «Вторая половина XIX века знаменательна тем, что тогда впервые русское общество вступило в жизнь <...> Это была тяжелая, пригнятая к земле, но зато глубоко жизненная эпоха. И мысль ее имеет особый характер, – один Достоевский сознательно знал великие идеи, но редко когда так напряженно и трагически думали, так жизненно ощущали личность, так полно и житейски выражали ее в литературе.

В живописи выразителем этой эпохи является Ге и в своих портретах и в своих последних религиозных картинах <...> Ге стремится говорить самое общественно нужное и захватывающее» (курсив мой. – И.Г.)¹. Как видим, масштаб личности художника вполне определенно очерчен сопоставлением его с Достоевским в литературе.

Второй и главный вопрос, которым задается «Золотое Руно», это актуальность творчества Ге для современности, то есть для XX столетия. Авторы обеих статей не фиксируют внимания на анализе отдельных произведений художника, важнейшим моментом публикации становится сам подбор иллюстративного материала, – акцент сделан при этом на произведениях евангельского цикла, что многое объясняет в позициях журнала.

– Нужны ли для нас эти вещи? – спрашивает в своей статье Н.П. Ге, имея в виду именно данные работы, и отвечает: Да, вероятно нужны как нужно все окончательно откровенное, чтобы только не впасть в бездействие и сон... Беспомощные и болезненные, эти вещи все же совершенно исключительны по силе и остроте своей всецелой искренности, и потому они наверное нужны для нашего понимания и решений... Может быть они для нас п р а к т и ч е с к и (выделение авторское. И.Г.) нужны, как вероятно нужно подобное же выражение ужаса в современной литературе»².

Статья Василия Милиоти «Забывшие заветы» по тону и стилистике, по важности поднятых в ней принципиальных проблем представляет собой фактически редакционную статью журнала. Разговор о Ге приобретает у Милиоти характер резкого выпада против эстетических позиций «Мира искусства». Как известно, мирискусники считали передвижничество

¹ Милиоти В. Забытые заветы // Золотое Руно. 1909. № 4. С. II.

² Там же. С. III.

глубоким провалом русской живописи и относили его, наряду с салонным академизмом, к тем консервативным силам, с которыми вели ожесточенную борьбу, разоблачая их художественную несостоятельность. Поскольку тема, поднятая Милиоти, напрямую затрагивает вопросы сложных идеологических и человеческих взаимоотношений художников «Мира искусства» и «Золотого Руна», следует подробнее остановиться на истории данного вопроса.

Петербургский «Мир искусства» и московское «Золотое Руно» были не просто интересными печатными изданиями своего времени. В культурной жизни рубежа XIX–XX веков журналы такого рода играли роль идеологических художественных центров, определявших эмоциональную атмосферу эпохи и формировавших ее художественное сознание. Явление это охватило всю Европу. Начиная с середины XIX столетия такие журналы один за другим выходили в Париже, Лондоне, Берлине, Мюнхене. Мюнхенский журнал «Югенд» даже дал название художественному направлению, получившему широкое развитие в европейском искусстве той поры, – югендштилю.

События в России развивались в этой сфере тоже с большой быстротой. В 1895 году Александр Бенуа еще только мечтал о журнале и писал с надеждой: «Авось нам удастся соединенными силами... насадить хоть кое-какие взгляды»¹. В 1897-м году Сергей Дягилев сообщал ему: «...проектирую... журнал, в котором думаю объединить всю нашу художественную жизнь, т.е. в иллюстрациях помещать истинную живопись, в статьях говорить откровенно, что думаю, затем от имени журнала устраивать серию ежегодных выставок ...словом, я вижу будущее через

Н.Н. Ге. Христос («В силе духа»). 1886
Из цикла иллюстраций для издания «Краткое изложение Евангелия» Л.Н. Толстого
Бумага, уголь, растушка. 103 × 68,9
ГТГ. Инв. 2648

Н.Н. Ге. Проповедь Иоанна Крестителя на Иордане («Уравняйте путь Господу»). 1886
Из цикла иллюстраций для издания «Краткое изложение Евангелия» Л.Н. Толстого
Бумага, уголь, растушка, мокрая кисть. 68,5 × 102,6
ГТГ. Инв. 2650

¹ Бенуа А. Возникновение «Мира искусства». Л., 1928. С. 31.





Н.Н. Ге. Вестники
воскресения. 1867
Холст, масло. 229 × 352
ГТГ. Инв. 2614

увеличительное стекло»¹. А в ноябре 1898 первый сдвоенный номер «Мир искусства» – так был назван журнал – уже увидел свет. Программа его была поистине революционной – провозглашалась автономность искусства и полная свобода творчества, утверждался приоритет личности творца. В задачи художественной критики вменялись чуткое внимание и поощрение всякого нового таланта. Журнал брал на себя задачу воспитания в обществе хорошего вкуса и широкого знания и объявлял борьбу с консервативными силами в современном искусстве. Одновременно с выходом журнала началась и его активная выставочная деятельность внутри России и в Европе. Деятельность «Мира искусства» дала замечательные результаты – журнал стал действительно мощным идеологическим художественным центром, объединившим вокруг себя все прогрессивное и талантливое, что было тогда в русской культуре. Он сумел сформировать особую атмосферу культурной жизни России рубежа XIX–XX веков. Русское изобразительное искусство и русский театр получили широкую известность и признание в Европе. Но просуществовал «Мир искусства» всего пять лет – деятельность его закончилась в конце 1904 года, когда потребность в таком идеологическом художественном центре оставалась еще крайне острой.

На этой волне в 1906 году в Москве возник журнал «Золотое Руно». Его редактор-издатель Николай Рябушинский, любитель искусства и меценат, мыслил новый журнал как продолжение детища Дягилева. Он приложил немало стараний, для того чтобы привлечь мирискусников к изданию своего журнала. Лев Бакст сообщал Александру Бенуа в Париж, где тот переживал страшные события первой русской революции: «...по проектам “Руно” – это новый “Мир искусства”... вообще они очевидно, как я понимаю, sont las московской безалаберщины, ерунды... и жаждут, чтобы стройная и работающая петербургская когорта завоевала их журнал. Мы уже все там, Сомов, Лансере, Остроумова, Бакст, весь (худ.) “Жупел”, весь “Мир искусства”»².

¹ Бенуа А. Возникновение «Мира искусства». С. 27.

² Цит. по: Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. М., 1988. С. 79.



В словах и тональности этого письма уже можно ощутить характерную пренебрежительность и высокомерие петербуржцев по отношению к москвичам. Такой настрой возник сразу же при первых контактах двух групп. А. Бенуа в письмах из Парижа вообще позволял себе нелюбезную критику, а подчас и грубую брань и оскорбления в адрес нового журнала и его издателя. Лично он был настроен к происходящему крайне враждебно и, не стесняясь в выражениях, упрекал своих единомышленников в проявленной ими слабости. Однако при всем том в первый год издания нового журнала сотрудничество в нем обеих групп довольно активно развивалось.

Деятельность «Мира искусства» во многом служила ориентиром для «Золотого Руна». Новый журнал строился по тому же образцу и, казалось бы, придерживался сходных позиций. Мирискусники приняли участие в декоративном оформлении почти всех номеров «Золотого Руна» 1906 года. Их стараниями в большой мере был сформирован внешний облик нового журнала. Многим ведущим мастерам «Мира искусства» была предоставлена возможность персональной публикации на страницах «Руна». Как ни странно, не отказался от этого, при всем своем отношении к журналу, и сам А. Бенуа. Представления эти были обширными, сопровождалась статьями серьезных авторов и специально для журнала исполненными по заказу Рябушинского портретами и автопортретами представляемых художников.

Тем не менее разногласия и противоречия по многим вопросам между московской и петербургской группами со временем обострялись и приобретали все более острый и принципиальный характер, что было неизбежно. В русском искусстве в ту пору активно нарастали новые процессы, изменялись приоритеты, углублялась трещина между старым и новым. Все это не могло не коснуться «Золотого Руна» и его взаимоотношений с «Миром искусства» – московский журнал был явно ориентирован на эстетические позиции символизма, получившего тогда уже широкое распространение в России.

Н.Н. Ге. Христос и разбойник
Этюд. 1893
Холст, масло. 70,5 × 96
Киевский национальный музей русского искусства
Инв. Ж-987

Н.Н. Ге. Голова разбойника
Около 1893
Этюд для картины «Распятие». 1894.
Бумага, графитный карандаш
Местонахождение неизвестно (до 1918 ? в собрании П.Н. Ге, сына художника, Санкт-Петербург–Петроград)
Воспроизводится по изданию: Аполлон. 1913

Если первый номер «Мира искусства» открывался показом произведений Виктора Васнецова как наиболее крупной фигуры современной русской живописи на том этапе ее развития, то «Золотое Руно» начал свою жизнь с представления творчества Михаила Врубеля, а работы В. Васнецова в том же первом номере «Руна» были подвергнуты резкой критике. Известный тогда поэт и художественный критик К. Сюннерберг (кстати, один из постоянных авторов «Мира искусства») в статье под названием «Сухие листья» писал: «Все так холодно, бездушно, чиновно... как высохшие листья... образы васнецовских картин – сухие, не одухотворенные, безжизненные, никому не нужные...»¹

В 1906 году на выставке, устроенной Дягилевым в Петербурге, где были представлены художники «Мира искусства» и молодые московские символисты, уже вполне определенно выявились принципиальные отличия

¹ Золотое Руно. 1906. № 1. С.125–126.

Н.Н. Ге. Голгофа. 1893
Холст, масло
222,4 × 191,8
ГТГ. Инв. 2642



объединенных новым журналом групп. В то время как взоры ретроспективных мечтателей обращались вспять, к традициям, ушедшим в прошлое, москвичи предстали на дягилевской выставке в роли открывателей новых путей. Рецензенты отмечали это: «Многое изменилось. Многое потеряло свою притягательную силу, кажется скучным и унылым рядом с проявлением свежих порывов... – писал Николай Тароватый. – В растворенные окна темных, роскошных и стильных зал ворвались лучи весеннего солнца с дыханием свободного ветра... Молодые дарования внесли новые краски, новые тона, новую жизнь»¹.

Еще глубже обнажилось противостояние обеих групп при организации «Золотым Руном» в 1907 году в Москве выставки «Голубая Роза», на которой молодые художники выступили самостоятельной группой. Выставка имела шумный успех, она пафосно провозглашала уже вполне сложившееся в русском искусстве символистское движение, по своей эстетической направленности принципиально отличное от «Мира искусства». «Первая выставка “Голубой Розы” была сенсацией в московском мире искусства, – вспоминал художник Сергей Виноградов. – И устроена она была с такой исключительной изысканности красотой, что подобного не видали никогда»². Журнал «Золотое Руно» стал, по существу, печатным органом «Голубой Розы» и идеологическим центром русского символизма.

¹ Тароватый Н. На выставке «Мира искусства» // Золотое Руно. 1906. № 3. С. 123.

² Виноградов С. О выставке «Голубой Розы», таланте Н.П. Рябушинского и «Празднике роз» в его Кучине // Пренняя Москва. Рига: [б.и.], 2001. С. 143.



Н.Н. Ге. Разрушение
Иерусалимского
храма. Эскиз. 1859
Холст, масло. 61,7 × 75
ГТГ. Инв. 2609

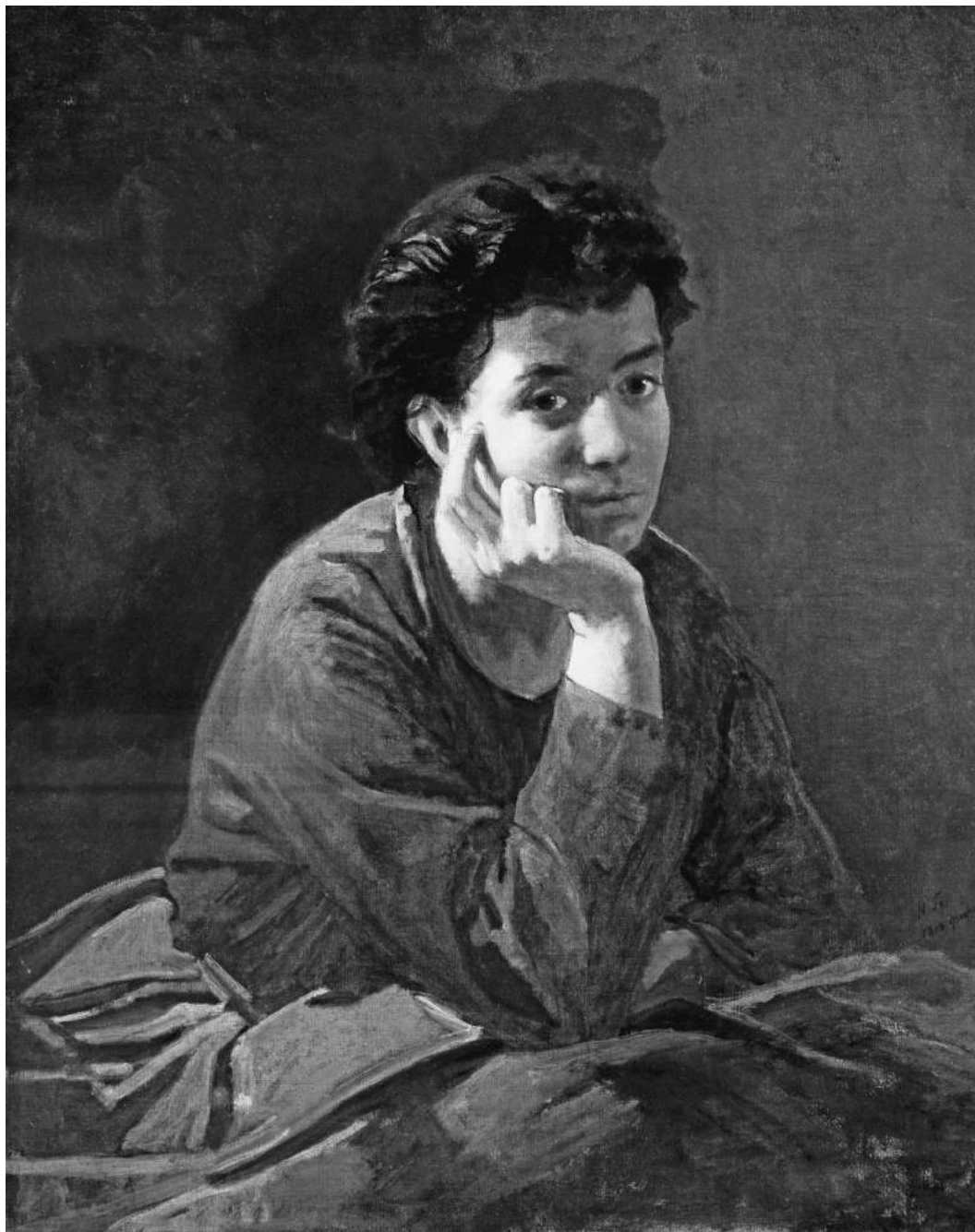
Н.Н. Ге. Разрушение
Иерусалимского
храма
Эскиз-вариант. 1859
Бумага, наклеенная
на холст, масло. 47 × 65
ГТГ. Инв. 2610

Все это, естественно, вызывало недовольство петербургской группы, усиливало взаимное раздражение и активизировало резкие нападки старших «товарищей». Художественный критик Сергей Маковский, восторженно приветствовавший появление «Голубой Розы», комментировал эту ситуацию так: «Еще недавно художники, группировавшиеся около “Мира искусства”, казались “последним словом” русской живописи. Их “дерзости” вызывали непримиримое отрицание староверов. <...> Но вот прошло несколько лет. Недавние новаторы не кажутся больше ни дерзкими, ни новыми... И уже слышится их брюзжание на непокорных новичков, явившихся на смену. Неприятно уступать передовые позиции, досадно уходить с авансены за кулисы истории... Но делать нечего. Всему свое время»¹.

Разногласия между мирискусниками и «искателями золотого руна» достигли своего апогея в следующем, 1908 году, когда Рябушинский осуществлял свой грандиозный план по организации совместной с французами выставки «Салон “Золотого Руна”» в Москве. Необходимость такой акции стала вполне очевидной после «Голубой Розы» – поиски путей русского

¹ Маковский С. «Голубая Роза» // Золотое Руно. 1907. № 5. С. 25.





искусства всегда оставались главной задачей нового журнала. Вслед за Дягилевым Николай Рябушинский держал ориентир на контакты с Европой. Именно в этом направлении виделся обоим деятелям путь успешного развития национальной русской школы.

Еще в 1896 году Дягилев писал: «Нам надо давить той гигантской мощью, которая присуща русскому таланту... надо сделаться не случайными, а постоянными участниками в ходе общечеловеческого искусства. Солидарность эта необходима. Она должна выражаться как в виде

Н.Н. Ге. Портрет
неизвестной
в голубой блузе. 1868
Холст, масло. 75,3 × 61,3
ГТГ. Инв. 2627

активного участия в жизни Европы, так и в виде привлечения к нам этого европейского искусства; без него нам не обойтись – это единственный залог прогресса и единственный отпор рутине, так давно сковавшей нашу живопись»¹.

Замысел Рябушинского был поистине грандиозен – на выставке следовало показать лучшие образцы новой русской и французской живописи с тем, чтобы при сохранении национального своеобразия каждой из школ выявить общие тенденции и задачи развития современного искусства. Предполагалось участие всех выдающихся русских мастеров рубежа XIX–XX веков, включая «Мир искусства» и «Голубую розу». Предварительное согласие на это было от всех получено. Но в самый последний момент под давлением А. Бенуа большинство русских художников отказалось от участия в выставке. В тот момент сотни выдающихся произведений великих французских живописцев и скульпторов XX столетия уже были на пути в Москву. Грандиозный по размаху проект был поставлен под угрозу срыва.

Но вопреки козням выставка «Салон “Золотого Руна”» состоялась и имела огромный резонанс. Идея совместных выступлений русских и французских художников в Москве так понравилась, что получила продолжение и в следующем, 1909 году. А третья выставка «Золотого Руна», собравшая в конце 1909 – начале 1910 года всех будущих «бубновых валетов», демонстрировала уже замечательные плоды этих совместных франко-русских контактов. Как показало время, план Рябушинского сыграл в истории русской живописи судьбоносную роль – он определил направление развития русского авангарда. При этом эстетические позиции «Золотого Руна» и «Мира искусства» оказались теперь уже совсем далеко друг от друга, по разные стороны перелома, происшедшего в русском искусстве XX столетия между старым и новым.

Последним актом в развитии отношений двух названных групп явилось представление в «Золотом Руно» творчества Николая Ге. Журнал перешел в данном случае к активным действиям и впервые стал нападающей стороной. На завершающем этапе своей деятельности «Руно» смело раздавал «всем сестрам по серьгам» и оставлял свои заветы на будущее.

Статья В. Милиоти «Забытые заветы» – это резкая отповедь «Золотого Руна» «Миру искусства» за все его имевшие место выпады против передвижничества. Разговор о Николае Ге превращается в журнале в разоблачение мирискусничества как тупикового и бесперспективного на тот момент явления. Время сыграло в пользу передвижничества – теперь «Мир искусства» оказался в роли той консервативной силы, с которой новому движению необходимо было вести непримиримую борьбу. И Милиоти отважно вступает на путь борьбы с мирискусничеством, имея в качестве мощного оружия творчество Николая Ге.

¹ Дягилев С.П. Европейские выставки и русские художники // Сергей Дягилев и русское искусство. В 2-х т. Т. 1. М., 1982. С. 56, 57.

Выбор в данном случае именно этой фигуры, ярко воплощающей идеи передвижничества, был точно продуман журналом. Он свидетельствовал о высочайшей оценке «Золотым Руном» творчества Ге и о глубоком понимании его роли в русском искусстве. Именно значительность личности художника позволяла автору статьи столь уверенно защищать передвижничество как основополагающее явление национальной русской школы живописи.

Милиоти пишет: «“Мир искусства” бросил упрек передвижникам в склонности к “рассказу” там, где нужно было живописать, но сам лишь изменил и измельчил его содержание. Если передвижники стремились вскрыть народную душу, отражая чаяния лучших духовных сил России, и фанатически забывали подчас форму, “Мир искусства” в живописи обнаруживал тяготение к “салонности”, показывая изысканную пренебрежительность к вопросам, лежащим за кругом их ощущений. Передвижники стремились проникнуть в дух истории и отразить быт, носили в себе Христа как символ нравственных запросов души, мирискусники отразили в ценных графических образцах несколько анекдотически послепетровскую Русь, и там, где билось и трепетало сердце истории и народа, явились изысканные мемуары, а религиозное чувство было забыто ради утонченнейших эстетических эмоций.

Христос и апостолы, “униженные и оскорбленные” – великие душевные драмы русского человека заменились боскетами, амурами, манерными господами и дамами; страдания крепостного мужика – эротическими шалостями барина-крепостника. “Галантная” улыбка XVIII века сменила “смех сквозь слезы”; душа уменьшилась, утончилась и ушла в слишком хрупкую изысканную форму»¹.

Вывод статьи таков: «Идея передвижничества была глубоко национальной в лучшем значении слова, отражая лучшие сокровенные стороны “святой святых” русской души»².

Однако Милиоти отнюдь не зовет современное искусство обратно к передвижническому опыту. Принимая основные положения передвижничества и призывая следовать им, он отмечает принципиальную разницу в позициях, которые неминуемо вносит время, – «у нас есть свой опыт, – говорит автор “забытых заветов”, – новые запросы религиозные и моральные, наши переживания, оставаясь национальными, носят, может быть, менее узко русский характер, так как мы выходим на арену европейской жизни»³.

В статье недвусмысленно заявлено, что путь, намеченный «Миром искусства», губителен. «Перед русским искусством, – утверждает автор, – стоит роковой вопрос: или замкнуться в себе, развивая круг эстетических утонченных ощущений и, служа забавой одинаково чувствующему, но ограниченному классу, или стать... реально нужным»⁴.

¹ Золотое Руно. 1909. № 4. С. IV.

² Там же. С. V.

³ Там же.

⁴ Там же.

Статья Милиоти «Забытые заветы» сама звучат как завет, который оставляет «Золотое Руно» своим потомкам: *«И если русское искусство хочет стать нужным для русской культуры, оно должно приобщиться той великой душевной глубины, бодрости и веры, которые оставили нам как завет первые учителя передвижничества, и впитывать в себя завоевания великого живописного Запада, ища новых форм для обновления внутренних переживаний»* (курсив мой. – И.Г.)¹.

Сто лет назад журнал «Золотое Руно» содействовал формированию в русской культурной среде такого художественного мышления и понимания исторической ценности важнейших явлений европейского и русского искусства, которые в принципе и по существу не изменились и по сей день. Это в полной мере относится и к современному пониманию и оценке творчества Николая Ге.

¹ Золотое Руно. 1909. № 4. С. V.



Н.Н. Ге. Портрет
Е.И. Ге с сыном
Николаем. 1885
Не окончен
Холст, масло. 138 × 110
ГРМ. Инв. Ж-10116



В.С. Турчин

ГЕ + ВРУБЕЛЬ + КАНДИНСКИЙ = ...

Есть определенная, пунктирно ощущаемая, линия развития русского искусства, которую можно назвать «поисками духовного», окрашенная в экспрессионистские тона. Это ощутимо у позднего Ге, в ряде произведений Врубеля и, конечно – уже программно – у Кандинского. Предчувствиями нового восприятия задач искусства и изменений формального строя картины был полон конец XIX века. Тут стоит вспомнить, если взглянуть на Запад, творчество Винсента Ван Гога, «Крик» Эдварда Мунка 1893 года, произведения Джеймса Энсора. Так художники из разных стран приблизились к экспрессионизму. О протоэкспрессионистских началах говорили немецкие историки искусства, называя их «Fruehexpressionismus». Действительно, на рубеже столетий внутри стиля модерн и символизма проявилось много тенденций, предвещающих открытия будущего (вплоть до изобретения «абстракции»). У России был свой путь, хотя именно предлагаемая чередой имен специально не рассматривалась. Но на них следует обратить внимание. И тогда высветится еще одна традиция в русском искусстве, которая восходит к творчеству Александра Иванова (на рубеже веков особо стали привлекать его «Библейские эскизы»).

Само же обновление на рубеже XIX–XX веков освещается поисками «Света Истины», которую могли черпать у Л.Н. Толстого, А. Шопенгауэра, теософов. Но не только обращение к знаменитым текстам предопределяло протоэкспрессионистские настроения художников. Сами

Э. Мунк. Крик. 1893
Картон, масло,
темпера, пастель
91 × 73,5 см
Художественный
музей, Осло

художники становились философами, выражая своё видение картины мира особенными художественными средствами. В эскизах Иванова к фрескам задуманного им «Храма Соломона»¹ уже виден новый стиль: необыкновенные эффекты света, являющиеся передачей эманации божественного, некоторая призрачность «видений» великого прошлого, особая система колористики. У тех художников, о которых мы собираемся поговорить, увидим сходные художественные решения (именно «сходные», так как в принципе они уже иные).

Философскими раздумьями отмечен «поздний Ге», увлеченный поисками разрешения темы борьбы Добра и Зла. Многие его работы остались незаконченными, другие намеренно писались в свободной манере, далекой как от академической, так и передвижнической стилистики. В живописи Ге появляются черты взволнованности, некоторой лихорадочности, близкие экспрессионизму. Его явная неортодоксальность часто приводила к тому, что картины не допускались на официальные выставки, а многие он и сам уничтожил. Поэтому столь важные для истории искусства произведения мастера публике были недоступны. Не знал их в свое время и Михаил Врубель, почему и относился к творчеству мастера на первых порах с некоторым пренебрежением, так как манера Ге в предшествующем позднему периоду отрезке времени его не удовлетворяла. Открытие произошло позже. Жена Врубеля Н.И. Забела была близка семье Ге, являясь племянницей жены Н.Н. Ге, а сестра ее, Екатерина Ивановна, была замужем за сыном художника П.Н. Ге.

С творчеством Ге Врубель познакомился на хуторе семьи Ге в Черниговской губернии. После смерти Ге Врубель на хуторе с 1893 года работал в его мастерской. Как вспоминал Л.М. Ковальский об отношении Врубеля к Николаю Ге: «Раньше он его не любил, теперь же восхищался его произведениями, в особенности “Христом в Гефсиманском саду”». Он говорил, там так передан лунный свет, как будто видимый во время головной боли»². Другой современник свидетельствовал, говоря о Врубеле, что тот «высоко ставил Иванова и терпеть не мог Ге..., только в последнее время он изменил свое мнение о Ге и начинал высоко ценить его “Моление о чаше”»³. В воспоминаниях Е.И. Ге читаем: «...из всех картин ему теперь больше всего нравится “Христос в Гефсиманском саду” и он находил в ней демонизм»⁴. В свою очередь, по словам Н.И. Мурашко: «Н.Н. Ге говорил, что на Руси у нас только 14 художников. К этим немногим единицам принадлежит Врубель»⁵. Таким образом, намечается довольно-таки просматриваемая связь творчества Ге и Врубеля. Добавим к этому

¹ Турчин В.С. Образы вольных каменщиков в иконографии русского искусства первой половины XIX века // XIX век. Целостность и процесс. Вопросы взаимодействия искусств. М., 2002. С. 63–75.

² М.А. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Л. Искусство. 1976, С. 167.

³ Там же, с. 259.

⁴ Там же, с. 277.

⁵ М.А. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. С. 160.



общее увлечение литературой (в первую очередь, Н.В. Гоголем), музыкой и скульптурой¹.

Василий Кандинский творчества Врубеля не знал. К моменту «открытия» позднего искусства мастера его в России не было. Однако определенное представление о врубелевском искусстве у него имелось, хотя напрямую он упомянул имя художника только раз². Некоторые исследователи творчества Кандинского напрямую говорят о знакомстве с произведениями Врубеля³. Поводом являются, в частности, те факты, что Кандинский видел произведения Врубеля на выставках «Мир искусства», членом которого он также состоял. Так, этот художник мог видеть в 1902 году «Падшего Демона» в Санкт-Петербурге. С работами Врубеля ему суждено было познакомиться и на выставке «Мир искусства» в Дармштаде⁴ (интерес к этой колонии был инспирирован для него архитектором П. Беренсом). Важно, что Александр Блок, который редко выступал как художественный критик, написал значительную статью «Памяти Врубеля»⁵, да и упоминал его имя в своих текстах. Примечательно, что поэт однажды сказал несколько слов и о раннем Кандинском⁶. Таким образом, вольно или невольно знаменитый

Д. Энсор
Страдающий
Христос. 1888

Н.Н. Ге. Голова
распятого Христа.
1893. Этюд.
Холст, масло. 63 × 49,8
Киевский
национальный музей
русского искусства
Инв. Ж-475

¹ Конечно, стилистика их скульптурных произведений различна, у Н.Н. Ге она тяготеет к реализму, у М.А. Врубеля к модерну.

² *Kandinsky W. Gesammelte Schriften. 1889-1916. München. 2007. S. 722.*

³ См.: *Weiss P. Kandinsky in Munich. The formative years in Jugendstil. New Jersey. Princeton. 1979 (Ch. VI); Bowlt John E. Vaslii Kandinsky. The Russian Connection. in: The Life of Vasilii Kandinsky in Russian Art. New Tonville. Mass. 1980; Mazur-Keblowski E. Apokalipse als Hoffnung. Die russischen Aspekte der Kunst und Kunsttheorie Vasilej Kandinsky vor 1914. Tuebingen Studien zur Archaelogie und Kunstgeschichte/ B. 18. 2000. P. 25, 27, 90, 92-93, 135.*

⁴ См.: *Deutsche Kunst und Dekoration. V. IV, 1901-1902. Darmstadt, S. 61.*

⁵ *Блок А.А. Памяти Врубеля // Блок А.А. Собрание сочинений в восьми томах. т. V, М.; Л. Государственное издание художественной литературы. 1965. С. 421-424.*

⁶ *Новое общество художников // Золотое руно. 1907, № 4. См. Блок А.А. Собрание... С. 674.*



М.А. Врубель
Сирень. 1900
Холст, масло. 160 × 177
ГТГ. Инв. 11054
Картина написана
на хуторе Н.Н. Ге

символист связал имена художников, не придавая, правда, этому большого смысла. Ныне этот смысл становится все более явным. Блок писал о Врубеле: «Он – вестник: весть его о том, что в сине-лиловую мировую ночь вкраплено золото древнего вечера»¹. Идея «вестника» важна была и для Кандинского².

Конечно, сам Врубель произведений Кандинского не замечал, тем более, что у него имелся обычай годами не посещать современные выставки. Тем не менее...

Как и Врубель, Кандинский стремился к синтезу искусств, увлекаясь помимо живописи и графики театром, музыкой, поэзией, скульптурой. Наконец, отметим и их общее увлечение средневековой фресковой живописью Руси и иконописью (часто это непосредственный иконографический источник в построении живописных композиций). Также добавим, что усадьба Ахтырка, в которой Кандинский любил бывать с конца XIX века по 1917 год, находилась поблизости (в четырех километрах) от знаменитого артистического убежища Абрамцево, а река Воря протекала и там и там. Кандинский, несомненно, знал об Абрамцево, о художниках этого круга, и вольно или невольно был знаком с деятельностью Врубеля. Но дело не только в возможных «влияниях», хотя сам интерес к метафорически измененным краскам природы у них – общий.

Определенное родство можно видеть в том, что оба мастера воспринимали мир как хаос и хотели исследовать его, найдя какие-то внутренние структуры. Узорочье в стиле модерн, порой появляющееся

¹ Блок А.А. Собрание... С. 424.

² Турчин Валерий. Кандинский в России. М., 2005. С. 409–414.



у Врубеля, не являлось, как многие думают, простым эффектом декоративизма. Узоры образуют некую завесу, покров, скрывающий тайны, и, мысленно сняв его, можно обнаружить глубины мироздания, когда общее складывается из мельчайших единиц, неких граней и светящихся «молекул» материи. Последнее представление было близко и Кандинскому, особенно в период с 1901 по 1909 год. Врубель и Кандинский «прорывались» на рубеже веков к попыткам пантеистически воспринять Природу; тема колдунов, различных чудес, таинственных птиц, ночи, символика цветов были им близки.

Наконец, мир представлялся этим мастерам полным тайн, а борьба Добра и Зла – определенным двигателем в развитии Универсума. Неслучайно, что темы Воскресения, Апокалипсиса, молитв для всех трех мастеров, включая Ге, Врубеля и Кандинского, оказывались столь важными. И самое сокровенное, что поведали эти русские художники – таинственное рядом, его можно если не понять, то прочувствовать...

Авангардисты в целом творчество Врубеля не принимали, предпочитая ему В.Э. Борисова-Мусатова и В.И. Сурикова. Более того, с легкой руки М.В. Матюшина появился термин «врубелизм», под которым понималось не столько творчество самого Врубеля, сколько всякая декаденщина, которая могла являться тормозом в развитии нового искусства. Кандинский в русском авангарде занимал особое место, во многом не соглашаясь с ниспровергателями, и, в частности, дорожил традициями. И если у него нет прямых цитат из Врубеля (как мы понимаем, их и не могла быть), все же в скрытом виде они могли иметь место. В этом отношении может привлечь внимание картина «Арабы III» (Государственная картинная галерея Армении. Ереван) 1911 года. В правом нижнем углу проглядывает женское лицо, опирающееся на руку¹. Этот образ заставляет

М.А. Врубель
Сирень. 1901
Холст, масло. 214 × 342
ГТГ. Инв. 9123
Картина написана на хуторе Н.Н. Ге

М.А. Врубель
Голова Пророка
1904–1905
Бумага, наклеенная на картон, уголь, графитный карандаш, белила, акварель
43,2 × 33,5
ГТГ. Инв. 9907

¹ Характерно, что привыкнув к мысли, что у Кандинского превалирует «абстракция», в этой картина, не видели следов реальности. После публикации книги о Кандинском автор получил письмо от сотрудников музея в Ереване, которые подтвердили верность наблюдений над картиной «Арабы».

вспомнить некоторые майолики Врубеля, а само расположение на холсте может напомнить женский образ в известной «Сирени» этого же мастера. Надо думать, подобные приемы могут обнаружиться и в ряде других случаев¹.

Так что предложенная формула «ГЕ + ВРУБЕЛЬ + КАНДИНСКИЙ = ...» говорит, что знаком этой всей суммы может быть одухотворенный ранний экспрессионизм, прочерчивающий свою яркую траекторию в традициях русского искусства рубежа XIX–XX веков. То есть существует такая линия развития, обозначаемая пунктирно, которая, пульсируя, являлась местом сбора неких энергий духовного качества, ощущая выход из проблематики XIX века к вопросам XX столетия, и, соответственно, соединяющая эти века. Надо думать, таких невидимых на первый взгляд поисков имелось много...

В.В. Кандинский.
Арабы III. 1911
Холст, масло. 106 × 158
Государственная
картинная галерея
Армении, Ереван

¹ Следует предположить, что Кандинский, не видя подлинных произведений Врубеля, мог знать их по репродукциям, которые появлялись в русских журналах и изданиях по современному отечественному искусству, которые через кружок Веревкиной – Явленского имелись в Мюнхене.



Л.Л. Правоверова

От Человекобога к Богочеловечеству. Н.Н. Ге и П.Н. Филонов

В мае 1923 года были напечатаны статьи ведущих мастеров авангарда, предварявшие важные события в культурной жизни города на Неве: открытие «Выставки картин петроградских художников всех направлений» и начало работы ГИНХУКа (Государственного института художественной культуры). Впрочем, публикации К.С. Малевича, П.А. Мансурова, М.В. Матюшина вряд ли можно назвать статьями в строгом смысле слова. Скорее это были краткие и афористичные манифесты, своеобразные философские трактаты¹. В отличие от собратьев по цеху П.Н. Филонов написал пространную «Декларацию Мирóвого расцвета»², которой придавал «большое значение, (так как она) разъясня[ла] значение и цель искусства»³ (курсив мой. – Л.Л.). Чтобы как можно шире ознакомить со своими идеями

¹ Малевич К.С. Супрематическое зеркало // Жизнь искусства. 1923. № 20 (895). С. 15–16; Матюшин М.В. Не искусство, а жизнь // Там же. С. 15; Мансуров П.А. 1) От кубизма к беспредметности. 2) Через беспредметность (как экономия) – к утилитаризму. (К порядку) // Там же. № 21 (896). С. 7.

² Филонов П.Н. Декларация Мирóвого расцвета // Там же. № 20 (895). С. 16–18 (далее – Филонов П.Н. Декларация).

³ Серебрякова Е.А. Мои дневники. Сентябрь 1922 – май 1923 // ОР ГРМ. Ф. 156. Ед. хр. 35. Л. 21, 21 об. Серебрякова (Тетельман) Екатерина Александровна (1862–1942), жена П.Н. Филонова. Член организации «Народная воля», переводчица, учительница английского языка.



П.Н. Филонов
Автопортрет
1909–1910
Бумага, сепия. 6,6 × 8,1
ГТГ. Инв. Р-3081

публику, Филонов продублировал текст декларации в зале выставки и был очень доволен тем, что «ее внимательно читают интеллигенты и рабочие»¹.

В декларации Филонов настойчиво подчеркивал причастность своего творчества к процессам, протекавшим в отечественной живописи в последней четверти XIX – начале XX века, или, пользуясь терминологией самого художника, его «встроенность» в «хронологически преемственную русскую магистраль левого мирового искусства»². Назвав в качестве ее исходной точки искусство передвижников, чьи пластические новации ограничивались, с его точки зрения, двумя «предикатами форма–цвет», Филонов рассмотрел несколько вариантов преодоления догм реализма. Самый ранний из них он определил как «мнимую оппозицию» и отнес к нему новации художников «Бубнового валета», «Ослиного хвоста», а также пластические решения, использованные им самим в ранних работах. Далее следуют более радикальные эксперименты мастеров авангарда: лучизм, кубофутуризм, супрематизм и т.д., а венчает магистраль «настоящая (повторная) оппозиция реализму»³, – его собственный аналитический метод. Несколько неожиданно прозвучал термин, избранный для определения его сути – «интуитивный натурализм»⁴. Но использовал его художник отнюдь «не в том смысле, какое [он] получил в наши дни, то есть бесстрастное, протокольное копирование предметов... <...> В “натурализме” Филонов видел изображение в изобретенной, то есть субъективной форме (попросту абстракции) идеи о невидимых

¹ Серебрякова Е.А. Мои дневники. Сентябрь 1922 – май 1923.

² Филонов П.Н. Декларация. С. 17.

³ Там же.

⁴ Там же.

процессах, происходящих в каждом атоме, материи, воздухе, человеческом теле, в любом предмете»¹.

Филонов подчеркивал, что постулаты его декларации носят «сугубо научный», а значит, внепартийный характер, а потому попытался отмежеваться от битв, которые на протяжении долгого времени кипели в культурной жизни России. Отрицая «все “темное царство” современной русской художественной критики, позорящее науку и пролетарский быт, и его обиходные лозунги: “тащи, не пушай”, “разделяй и властвуй”»², он осуждал и «бойню староакадемистов с передвижниками и обратно» и «кастовую травлю» передвижников мастерами «Мира искусства». В пору, когда «счита[лось] “дурным тоном” писать о правом крыле»³, он, чуть ли не единственный из представителей авангарда, отдал должное творческому наследию таких, по его выражению, «силачей», как В.И. Суриков и К.А. Савицкий. В других теоретических текстах, написанных в 1920-е годы, он с уважением упоминал имена В.В. Верещагина, И.Е. Репина.

Но ни в декларации, ни в более поздних трактатах не нашлось места для Н.Н. Ге. Возможно, причину этому следует искать в том, что, обойдя искусство Ге вниманием, Филонов, по сути, воспользовался методологией точных наук. Он отобрал «наиболее чистые» образцы явления, будь то реализм или пришедшие ему на смену варианты новаций, а Ге не встраивался в эту схему, так как был еретиком, бунтарем, ломавшим многие устоявшиеся нормы творчества и пытавшимся разрушить каноны реализма. Но, оказавшись в плену умозрительных конструкций, Филонов не смог различить в Ге своего предшественника, демонстрирующего ту же «органическую эстетику и стихийный, нутровой отход от канона», которые он считал главным признаком «русской школы в массе»⁴, обнаруживая их в собственной живописи.

Направление пластических исканий Ге известно: в 1890-е годы он увлеченно изучал законы оптики и их преломление в психологии восприятия, занимавшие в первую очередь импрессионистов, чье время в России еще только наступало. Об этом вспоминал Н.П. Ульянов: «Черная живопись большинства художников... с ее установившимися традициями не знала и не могла знать многого, что было открыто пытливому Ге, под старость засевавшему за новый букварь искусства. Да вот и сам букварь, или что-то вроде того – Ге показывает [ученикам Московского училища живописи, ваяния и зодчества, с которыми ведет беседу] книгу по физике. <...> Сам

¹ Кибрик Е.А. Работа и мысли художника. М., 1984. С. 40.

² Филонов П.Н. Декларация. С. 17.

В 1914 году художник призывал перенести центр искусства «на нашу Родину, создавшую незабываемо дивные храмы, искусство кустарей и икон» (Филонов П.Н. Интимная мастерская живописцев и рисовальщиков «Сделанные картины» // Павел Филонов и его школа. Filonov und seine Schule. Дюссельдорф, Кёльн, 1990. С. 71).

³ Филонов П.Н. Декларация. С. 17.

⁴ Там же.



П.Н. Филонов
Кому нечего терять
1911–1912
Бумага,
дублированная
на ватман и холст,
масло. 98 × 76,5
ГРМ. Инв. Ж-9565

П.Н. Филонов
Головы. 1910
Холст на картоне,
масло. 26 × 45,6
(холст); 26,9 × 46,3
(картон)
ГРМ. Инв. ЖБ-1377

находит интересные страницы, с жаром объясняет чертежи, раскрашенные таблицы.

– Нельзя строить картину, не зная вот этого»¹.

Филонов принадлежал к поколению «внуков» передвижников. Новации, которые интересовали Ге, для него уже утратили остроту. Точки соприкосновения между искусством двух живописцев лежали в иной плоскости. Оба были своеобразными, хотя и не во всем самостоятельными мыслителями, опиравшимися в духовных исканиях на идеи известных философов и писателей, и, по крайней мере, единожды источники их вдохновения совпали. В молодые годы Ге был знаком и много общался с основоположниками анархизма. Он даже собирался писать воспоминания об «оригинальном человеке», «настоящем нигилисте» М.А. Бакунине². В свою очередь произведения российских анархистов чрезвычайно занимали Филонова в начале 1920-х годов³. Но следы этого увлечения не очевидны, тем более что испытали их художники на разных этапах своего творческого пути. Остро пережиты ими были иные влияния. Последние полтора десятилетия жизни Ге был верным адептом учения Л.Н. Толстого. Филонов начинал творить в тот момент истории, когда усложнилась проблематика культуры. «Традиционное мирозерцание левой интеллигенции пошатнулось. Соловьев победил Чернышевского»⁴. Неизменно «пожирая» книги, «больше по философии»⁵, Филонов прошел мимо толстовства и отдал предпочтение идеям В.С. Соловьева, Н.Ф. Федорова, поэтов-символистов, возможно, Ф. Ницше, дополнив их учением П.Д. Успенского, нового кумира творческой молодежи.

Можно обнаружить совпадения в том, как художники пытались выстроить жизни в полном соответствии со своими идеологическими установками,⁷

¹ Ульянов Н.П. Люди эпохи сумерек. С. 146. Научной основой импрессионистической и неоимпрессионистической живописи во Франции послужил труд химика, директора парижской фабрики гобеленов М.Э. Шеврёля «De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considéré d'après cette loi...», впервые увидевший свет в 1839 и многократно переиздававшийся, в том числе в 1889. Возможно, именно эту книгу и демонстрировал Ге ученикам МУЖВЗ.

² См.: Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 181.

³ Серебрякова Е.А. Мои дневники. 30.08.1921 г. – 30.08.1922 г. // ОР ГРМ. Ф. 156. Ед. хр. 34. Л. 5 об.

⁴ Бердяев Н.А. Русская идея. СПб., 1996. С. 263.

⁵ Серебрякова Е.А. Мои дневники. 30.08.1921 г. – 30.08.1922 г. // ОР ГРМ. Ф. 156. Ед. хр. 34. Л. 6 об.



и в том, как их искусство воспринимали современники. Ге был более последователен в исполнении заповедей опрощения, чем его «учитель». Он смог отказаться от имущества в пользу семьи, оставив себе лишь то, без чего он не мог существовать – мастерскую. Так он реализовал свое искреннее убеждение: «...лучше в лишениях кончить, но не изменить своей веры... Я чист, и считаю себя счастливым человеком, а помирать все равно, что на золотом ложе или под воротами»¹. В отличие от дворянина Ге, Филонову, сыну кучера и прачки, было «нечего терять»². Он вел аскетический образ жизни вначале из-за простой нехватки средств к существованию, позднее – последовательно проводя в жизнь нравственные установки, которые предполагали отказ от материальных благ во имя духовного совершенствования.

На Ге, работавшего над «страстным циклом», систематически обрушивался шквал критики. Увидев его «Распятие», император Александр III заявил: «Да ведь это бойня», а великий князь Владимир Александрович «начал громко кричать, что это карикатура»³. В свою очередь выступления Филонова на выставках редко обходились без обвинений, весьма напоминающих те, что доводилось выслушивать его предшественнику. Н.Н. Брешко-Брешковский расценил его работу «Головы» как «чудовищную человеческую катакомбу»⁴. Позднее С.К. Исаков заклеил Филонова как «великого мастера на мелкие дела», который «с редким упорством корпит... над деталями... не имея *общей четкой синтезирующей идеи*, единого целостного художественного образа (курсив мой. – Л.П.)»⁵. Отзыв критика можно назвать, по меньшей мере, близоруким, так как редко кто из современников мог предьявить столь же последовательно выстроенную концепцию жизни и творчества.

К счастью, «внук» проявил большую уверенность в своей правоте и программных работ не уничтожил, в противоположность Ге, который не пожелал сохранить картину «Милосердие», где впервые попытался предьявить обществу свое видение важнейших проблем современности. Работа экспонировалась на 8-й выставке Товарищества передвижных художественных выставок (ТПХВ), «и в Петербурге и в Москве... [она] производила на всех одно и то же единодушное впечатление: самое неприязненное, самое отталкивающее»⁶. «Оценки критики достигли предела резкости. Берем одну для примера: “Картина Ге ниже всякой критики. Безобразие без всякого милосердия. Просто в тупик становишься перед картиной, до того она поражает своей неестественностью”»⁷.

П.Н. Филонов
Головы. 1910
Фрагмент
ГРМ. Инв. ЖБ-1577

¹ Цит. по: *Дмитриев В.* Николай Николаевич Ге // Аполлон. 1910. № 3. С. 29.

² В 1912 году Филонов создал несколько произведений, носящих одно название: «Кому нечего терять» (все – ГРМ).

³ Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 191.

⁴ *Брешко-Брешковский Н.Н.* Искусство и художники. Выставка «Союз молодежи» // Биржевые ведомости. 1911, 13 апреля. № 12267. С. 6.

⁵ *Исаков С.* [Вступ. ст.] // Филонов: Каталог. Л., 1930. С. 27.

⁶ *Стасов В.* Николай Николаевич Ге, его жизнь, произведения и переписка. М., 1904. С. 303.

⁷ *Дмитриев В.* Николай Николаевич Ге. С. 26.



Главная идея полотна – Спаситель может явиться в мир, приняв самый заурадный облик, и лишь немногим чистым душам откроется эта высокая истина. Замысел автора декларировало второе название картины – «Не Христос ли это?». Ге пояснял: «Девушка подала нищему воды в жаркий день и вспоминает слова проповеди: “А кто напоит нищего, меня напоит”. В лице нищего я старался выразить Христа»¹. Вс.А. Дмитриев посчитал, что работа стала возвращением художника к «заглохшим было заветам молодости», которые «все с большей и большей мощью ломают рассудочность» в его искусстве. «Эти судорожные порывы личного, единственно подлинного для художника творческого закона, сбили в сумятицу общепринятые догмы, которым тщетно пытается следовать Ге в “Милосердии”». Поэтому эта картина должна казаться бредом каждому спокойному зрителю, не знающему, какое *внутреннее прозрение* ослепило художника (курсив мой. – Л.П.)»².

Смысл прозрения, породившего новое понимание смысла жизни, Ге изложил в «рождественском послании» к Е.И. Забело, позировавшей ему для картины. «Жизнь наша покрыта страшным мраком. Невежество, безумие, закрывая свет, делают нашу жизнь бессмысленною, случайною, ненужною. Но Бог велик и милосерден, посылая пророков, поэтов, и счастлив тот, кто вовремя познал или поверил этому милосердию. С этим светильником человек может пройти ад – жизнь и выйти туда, где светло, радостно, разумно»³. Он и вышел – к Толстому, увидев в нем единомышленника и уверовав, что рецепт преобразования жизни, который открылся ему в процессе работы над картиной, в учении писателя обрел более совершенную форму.

Подобные отзывы стали одной из причин, что Ге разочаровался в работе и написал поверх изображения картину ««Что есть истина?» Христос и Пилат».

¹ Николай Ге. Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 109.

² Дмитриев В.С. Николай Николаевич Ге. С. 26.

³ Н.Н. Ге – Е.И. Забело. 25 декабря 1879. Хутор // Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 169.

П.Н. Филонов

Композиция

Лица. 1915–1916

Холст, масло. 103 × 103

ГТГ. Инв. 9198

П.Н. Филонов

Две девочки. 1915

Холст, масло. 72 × 89

ГРМ. Инв. ЖБ-1419

Идея, озвученная в «Милосердии», прошла контрапунктом через весь «страстной цикл» Ге. Спаситель в нем – не Богочеловек, а просто человек, или, может быть, Человекобог. Такой термин использовал Ф.М. Достоевский в романе «Бесы», на его негативную окраску указывал Н.А. Бердяев, убежденный, что «путь человекобожества ведет... к отрицанию человека, который есть образ и подобие Божье, и отрицанию свободы»¹. Ге вряд ли имел в виду нечто подобное. Он просто указывал современникам: если божественная сущность Христа была скрыта в физическом теле бродячего проповедника, то и в свое второе пришествие он может принять облик всеми отверженного нищего.

Другой, не менее важный аспект «евангелия от Ге»: в нем Иисус практически не действует. Он тоскует, осознавая приближение трагического финала своей земной жизни («Выход Христа с учениками в Гефсиманский сад», 1888), молится о том, чтобы его миновала чаша страданий («В Гефсиманском саду (Моление о чаше)», 1887), терпит поношения («Суд синедриона. “Повинен смерти!”», 1892), испытывает страх, как и другие осужденные на казнь («Голгофа», 1893), наконец, умирает на кресте (версии картины «Распятие», 1892–1894). Скорее он оказывается своеобразным оселком, с помощью которого проверяется способность окружающих к духовной работе: от сострадания в «Милосердии» к раскаянию («Совесть. Иуда», 1891) и затем – к просветлению («Распятие»), к работе, которая недоступна властям поддерживающим («“Что есть истина?” Христос и Пилат», 1890). Ее можно определить как воскресение души по аналогии с тем, как нравственные мучения просветляют героев последнего романа Толстого. Именно это происходит и с одним из разбойников в «Распятии»: «...он понял смысл своей жизни <...> и, раскаившись, обратился к Иисусу и просит его причислить к тем немногим, которые с Иисусом поняли, в чем жизнь. Иисус на это ответил гениально: сегодня ты будешь со мной там, где жизнь вечна, и где она... полна смысла. <...> Вот задача, которую художник может и должен изобразить. Правду этих слов сделать воплощенной, ясной для каждого»².

Поставив такую грандиозную задачу, Ге не мог не понимать, что вряд ли возможно передать столь сложные нюансы душевных переживаний средствами реалистической живописи. Он мучительно искал в последних часах жизни Христа мгновение, в которое вместились бы не только смертные муки казненных, но и воскрешение души раскаявшегося грешника. Художник даже попытался создать вариант композиции, представляющий не смерть Христа, а его отклик на добрый порыв разбойника. В какой-то момент ему показалось, что он сумел добиться желаемого результата: «Картину я наконец нашел. <...> Остановился я на тексте “Сегодня будешь со мною в раю”, это я и сделал»³. Яремич зафиксировал, как шел

¹ Так Н.А. Бердяев истолковал смысл беседы персонажей романа Ф.М. Достоевского «Бесы» (Бердяев Н.А. Русская идея. С. 124).

² Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 177–178.

³ Н.Н. Ге. – Т.Л. Толстой. 10 августа 1893 г. [Хутор] // Там же. С. 182–183.

процесс поисков: «... всю осень 1892 года Ге находился <...> весь целиком... во власти нахлынувших на него образов. Порой он доходил до галлюцинаций... ему начинал грезиться призрак пролетающего в воздухе Христа, лобызającego измученного разбойника, блаженно в ответ улыбающегося в предсмертном забытьи»¹.

Но дальше эскизов дело не пошло. Поиски «мгновения» были продолжены, и в итоге художник отказался от любого намека на метафизику, изобразив с огромной выразительной силой мучительную смерть Христа. Чтобы зрители могли понять глубинный смысл происходящего, автору приходилось прибегать к пояснениям. Н.П. Ульянов, одним из первых увидевший картину, воспроизвел их: «“Воскресение” – название картины! <...> Разбойник, живший во тьме, при виде спокойно умирающего за правду, уразумевает в этот момент его и себя, и в любви к нему воскресает, как человек!»² И тут же описана реакция зрителей: «Кто докажет, что именно этот показанный на картине разбойник произносит те слова, которые имеет в виду, но по условиям природы своего искусства не может выразить даже самый талантливый живописец? <...> Лицо разбойника выражает страх, ужас – и только. А Иисус? Он просто умер с тем выражением, смысл которого нам совершенно неясен. Картина в этом отношении не достигает того, на что рассчитывает автор»³.

Филонов во многом следует пониманию сверхзадачи творчества, которое исповедовал Ге, но существенно переставляет акценты в историко-софских построениях предшественника. Он убежден, что движение людского сообщества к светлому будущему произойдет не под влиянием мгновенного, пусть и нечеловечески острого переживания, как у Ге, а будет иметь характер космический и коммюнитарный⁴, потребовав от каждой личности и от всего человечества отторжения сковывающего их темного, материального начала. Следует заметить, что в отличие от Ге, Филонов знал и о корпускулярной природе света, и о теории относительности, и о делимости атомов. Для него процесс дематериализации носил вполне реальный характер, без малейшего намека на метафизику и тем более на мистику⁵. Ведь многие его современники были убеждены, что «есть состояния вещества более тонкие, чем самое тонкое газообразное,

¹ Яремич С.П. [Вступ. ст.] // Н.Н. Ге и Л.Н. Толстой. Переписка. С. 35.

² Ульянов Н.П. Люди эпохи сумерек. С. 142.

³ Там же. С. 143.

⁴ Термин, впервые использованный Н.А. Бердяевым в трудах 1940-х годов, очень точно передает особенности мировосприятия мастеров авангарда. «Русские революционеры, анархисты и социалисты, были бессознательными хилястами, они ждали тысячелетнего царства. <...> Это русская идея, что невозможно индивидуальное спасение, что спасение – коммюнитарно, что все ответственные за всех» (Бердяев Н.А. Русская идея. С. 242–243).

⁵ В беседе со своим учеником, И.А. Швангом, Филонов решительно заявил: «Такой сволочи в моих работах нет и не будет – мы выводим мистику и мистиков из искусства».

См.: Филонов П.Н. Дневники. СПб., 2000. С. 152.



П.Н. Филонов
Россия после
1905 года. 1912–1913
Бумага,
дублированная
на ватман и холст,
масло. 116 × 153
ГРМ. Инв. Ж-9574

а дальше уже идет полная духовность»¹. Филонов нигде не говорил напрямую о сути происходящего в картинах цикла «Ввод в Мировой расцвет», но в упомянутой декларации призывал учиться «во всем мире, в книге, в рядах новой жизни и науки»². В его картинах возникает причудливая переключка со скрябинской «Мистерией», автор которой предполагал, что его музыка будет способствовать тому, что люди «пробьют “стены призрачного мира”» и родится «единая соборная, многогранная личность, как солнце, отраженное в миллионах разбрызгов (курсив автора. – Л.П.)»³.

Для визуализации подобных образов Филонов избирает язык пластической метафоры. В работе «Композиция. Лица» (1914–1915, ГТГ) фигуры людей как бы распадаются на первоэлементы, большая часть которых еще окрашена в земляные краски, символизируя преобладание материального начала, но среди них возникают небесно-голубые частицы, звучащие как знак надежды на светлый финал далеко зашедшего процесса перерождения. На полотне «Две девочки» (известная также как «Белая картина»)⁴,

¹ Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. М., 2000. С. 176.

² Филонов П.Н. Декларация. С. 17.

³ Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. С. 175–176.

⁴ «Белой» картина была названа на наклейке ИЗО Наркомпроса, сохранившейся на ее обороте и на подрамнике. Такое заглавие лишь на первый взгляд кажется случайным. Скорее всего, оно весьма прозрачно восходит к символике цветов, сформулированной теургами, согласно которой «воздушно-белая прозрачность» трактуется как символ идеального человечества, а «сияющий цвет неба» – как символ богочеловечества (Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 209).

1915, ГРМ) светлые, по преимуществу голубые элементарные частицы, которые появились в картине «Лица», заполняют почти все картинное пространство. На этом фоне возникают две едва заметные фигуры: человек почти отторг «материальный корост» (используем выражение А. Белого) и стоит на пороге расцвета миров.

События в произведениях Филонова и Ге протекают в период между первым и вторым пришествиями Христа, который в мифологии начала прошлого столетия получил название «Мистерия Голгофы». Но если Ге сосредоточил внимание на начальной точке этого этапа истории человечества, то в центре внимания поколения, к которому принадлежал Филонов, оказался ее финал – Страшный Суд, внушающий людям чувство беспомощности перед высшими силами. Филонов начинал с того, что пытался достучаться до сознания сограждан, заставить их понять, что пророчества о втором пришествии начинают сбываться.

Воплощением «внутреннего прозрения», пережитого живописцем осенью 1910 года в деревне Воханово, стала уже упоминавшаяся картина с условным названием «Головы» (1910), которая удостоилась пренебрежительной оценки Н.Н. Брешко-Брешковского. Можно только удивиться тому, что критик не сумел или не захотел прочитать ни одной из очень прозрачно зашифрованных подсказок в виде образов, заимствованных у современных поэтов. Филонов щедро насытил ими картину, построенную как подобие грифонажа¹. Главным ее событием стало появление вестников конца времен: на небольшой врезке в левой части картины живописец изобразил объятый пламенем город, по улицам которого мчится белый конь. Лишь двое из толпы оказались способны увидеть страшное знамение и понять его смысл – двум «ужаснувшимся» свидетелям Филонов придал сходство с самим собой и с А. Блоком. Возможно, он хотел подчеркнуть, что чутким духовным зрением наделены лишь творческие люди: художники, поэты.

Трое персонажей (дама, отрок и рыжебородый старец) возникают в картине дважды – справа на нейтральном голубом фоне и в центре, где почти сливаются с толпой. Скорее всего, это образы из Апокалипсиса – Жена, облеченная в солнце, Младенец, которому надлежит пасти народы жезлом железным, – игравшие ключевую роль в мифологии поэтов-теургов (на такое толкование намекает и появление Блока среди персонажей картины).

В композициях, последовавших за «Головами», Филонов еще громче пророчествует о приближении «огненной купели» («Мужчина и женщина», «Россия после 1905 года»; обе – 1912–1913). В совокупности они составляют своеобразный эсхатологический цикл. Таков первый период филоновского искусства, который в декларации он сопоставил с творчеством мастеров «Бубнового валета» и «Ослиного хвоста». Здесь его пластический язык экспрессивен, выразителен, художник деформирует

¹ «На небольшом холсте сантиметров шестьдесят, было написано множество голов, чрезвычайно похожих на причудливые головы в разных ракурсах, которыми заполнены листы в тетрадах Леонардо» (Кибрик Е.А. Работа и мысли художника. С. 40).



П.Н. Филонов
Германская война
1914–1915
Холст, масло
171,5 × 156
ГРМ. Инв. ЖБ-987

П.Н. Филонов
Всадник
Бумага, тушь, сепия,
перо. 35 × 32
Краснодарский
краевой художест-
венный музей имени
Ф.А. Коваленко
Инв. Гр-618



фигуры, совмещает разновременные и разнопространственные фрагменты, но не порывает с реальностью.

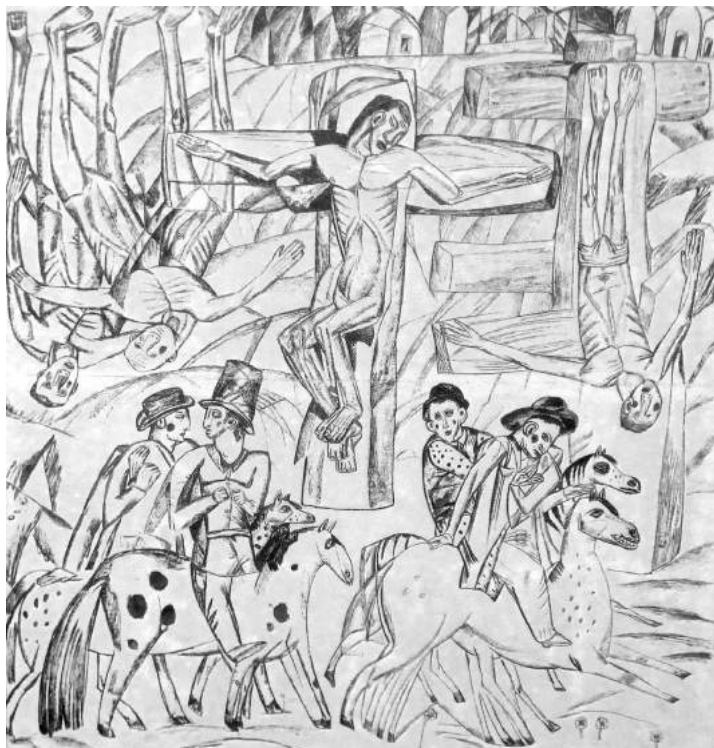
Однако очень скоро в мироощущении Филонова страх грядущей катастрофы уступает место желанию заглянуть за грань времен. Как и современники-литераторы, он остро ощущает, что человечество должно пройти собственный крестный путь, как прошел его в земной жизни Христос, поскольку «человеческая природа как бы событийственна [Его] человеческой природе»¹. Именно о таком пути испытаний и ведет речь Филонов в цикле «Ввод в Мировой расцвет», создавая своеобразный аналог «страстному циклу» Ге.

Если в фантазиях на эсхатологическую тематику художник еще во многом ориентировался на произведения поэтов-символистов, то в последующих работах особую привлекательность для него приобретают идеи Н.Ф. Федорова об Общем деле² и постулаты П.Д. Успенского о формировании «человека четвертого измерения».

«Смена вех» привела к перестановке акцентов в трактовке сути исторического процесса. У Ге историю вершат мужчины: крайне редко на его картинах появляются активно действующие женские образы. Пожалуй, лишь в «Вестниках Воскресенья» (1867) Мария Магдалина, бегущая на фоне неба, окрашенного первыми лучами восходящего солнца, предстает как провозвестница наступления нового времени. Впоследствии эта тема отходит на второй план, художник как бы забывает о ней, но он вольно или, скорее, невольно произнес первое слово в визуализации

¹ Бердяев Н.А. Россия и новая мировая эпоха // Бердяев Н.А. Истина и откровение. СПб., 1996. С. 317.

² В.С. Соловьев и Н.Ф. Федоров были современниками Н.Н. Ге и Л.Н. Толстого. Писатель был знаком с ними и высоко ценил их идеи. Ге не без интереса прочитал «Смысл любви» Соловьева, но по непонятным причинам прошел мимо учения Федорова, о котором должен был слышать от Толстого.



идеи о Душе Мира, сформулированной его современником, В.С. Соловьевым.

Что касается Филонова, то он развивает идеи мыслителя и его последователей, поэтов-символистов. Впервые появившись в уже упоминавшейся картине «Головы», Она вновь и вновь возникает в других работах из цикла «Ввод в Мировой расцвет». На его полотне «Германская война»¹ (1915, ГРМ) слились два образа, две мифологемы: мать-земля и Вечная Женственность, напоминая о программном стихотворении Соловьева «Нильская дельта», где поэт подверг переосмыслению библейскую формулу «из праха явился, в прах же и обратишься». «Весны», то есть всеобщего воскрешения, ждут многочисленные поколения, «смертью древнею заклятые». И «не Изида трехвенечная / Ту весну им приведет, / А нетронутая, вечная / Дева Радужных Ворот»². Точно так же в картине Филонова распадающаяся человеческая плоть становится воплощением земли, поглощающей поколение за поколением своих обитателей, а прекрасное женское лицо, возникающее в центре композиции, кажется, дарит надежду на то, что процесс естественного круговорота всего живого может прерваться и наступит «вечная весна», которой художник посвятил одну из «формул»³.

П.Н. Филонов

Голгофа. 1912

Бумага, графитный
карандаш, акварель

35,5 × 32,7

ГТГ. Р-2918

¹ Naturфилософский аспект идеи картины развивается в поэме «Пропевень о Проросли Мировой»: «Настала радость любовная / На немецких полях убиенные и убойцы прогнили цветоювом / Скот ест бабы доят люди пьют живомертвые дрожжи / Встает любовь жадная целует кости юношей русских». (Филонов П.Н. Пропевень о Проросли Мировой. Пг., 1915. С. 4).

² Соловьев В.С. Стихотворения и шуточные поэмы. Л., 1974. С. 122.

³ П.Н. Филонов. «Формула весны и действующие силы». 1927–1928. Холст, масло. ГРМ.

В «Дневниках» художник называет произведение «Формулой вечной весны» (Филонов П.Н.

Скорее всего, именно у Федорова и Успенского Филонов мог заимствовать мысль о том, что активная позиция людей способна предотвратить грядущую катастрофу или хотя бы изменить ее характер, и тогда Вселенная и человечество перейдут в новое состояние, которое он определяет как расцвет всех миров. В группу произведений «Ввод в Мировый расцвет», впервые представленную как единое целое в 1919-м на Первой государственной свободной выставке произведений искусства в Петрограде, вошли и работы 1910–1912 годов. Тем самым художник подчеркнул свое понимание истории как многовекторного процесса, который может реализовываться по разным сценариям, и от людского сообщества зависит, завершится ли он всеобщим уничтожением или же перерождением самой природы индивидуума.

Чтобы визуализировать такое содержание, Филонов прибегает к радикальным пластическим новациям, вплоть до абстракции, не отвергая и фигуративной живописи. Так, период мифологической истории от современности до конца времен художник задает с помощью смысловых цепочек, в основе которых лежат широко известные мотивы: вестники апокалипсиса, распятия и т.д. И подобно тому, как в средневековом искусстве символы чаще всего были многозначны, так и в произведениях художника одни и те же образы обретают разные толкования по мере углубления в анализ смыслов представленных событий.

Из «эсхатологического цикла» в «Мировый расцвет» переходят композиции с изображениями всадников, вестников грядущей «огненной купели». Впервые явившиеся в картине «Головы», они становятся главными персонажами группы графических листов-пророчеств. Человек, как бы распятый на хаотическом нагромождении улиц с домами-клетками, характерными для филоновского города, застыл в центре наиболее простой и «реалистической» композиции («Всадник», Краснодарский краевой художественный музей имени Ф.А. Коваленко). Мимо него на грузном неуклюжем коне медленно движется одинокий наездник (не первый ли из вестников Апокалипсиса?). Лист воспринимается как метафора современности, где мучительное бытие человека скоро прервет надвигающаяся очистительная гроза.

На рисунке «Казнь» (ГТГ) меняется число всадников. Их уже четверо, как в Откровении Иоанна. Схематично изображенный город отодвигается вглубь пространства, а может быть и времени. Крест превращается в знак исторического процесса, как бы визуализируя мысль Вяч.И. Иванова, что «пространство и время, как категории земного сознания, образуют в их взаимно пересекающемся направлении крест, на котором распято наше материализованное я»¹. На сей раз распятия уже не метафорические,

Дневники. С. 164, 167). Так же, со слов П.Н. Филонова, назвала одну из первых «Формулы весны» и Е.А. Серебрякова, ставшая свидетельницей его работы над картиной в марте 1923 года (*Серебрякова Е.А. Мои дневники. Сентябрь 1922 – май 1923.*

¹ Цит. по: *Обатнин Г. Иванов-мистик: Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919).* М., 2000. С. 86.

а «реальные»: их орудием становятся кресты, но один из них перевернут. Существует толкование такой символики: прямой вариант распятия знаменует начальную точку в осуществлении Мистерии Голгофы, тогда как «крест Святого Петра» ее завершает. Возможно, Филонов имел в виду именно такую интерпретацию и использовал обе разновидности распятий, чтобы совместить начало и конец исторического периода. Это предположение подтверждает образный ряд произведения: казненный на перевернутом кресте делает попытки покинуть орудие страстей, а по верхнему краю листа перемещаются «восставшие из мертвых», как бы делают первые шаги к новому бытию. Иными словами, если первый из рисунков констатировал жертвенный характер жизни обитателя города, то второй превращается в пророчество о сломе времен и о приближении Мирового расцвета.

Наконец, в небольшом, но тщательно «сделанном» рисунке из ГРМ Филонов создает развернутую метафору формирования Богочеловечества, которую можно воспринимать и как вывод из двух предыдущих произведений. Нынешнее странное название – «Казнь. (После 1905 года)» – скорее всего, родилось у автора в процессе подготовки к несостоявшейся персональной выставке 1929 года, когда во имя новой идеологии подобной процедуре подверглись многие картины¹. Эту мысль косвенно подтверждает и ученик художника О.В. Покровский, описывая очень похожую композицию, которую он называет «Человек в мире»². Возможно, именно так наставник называл свое произведение в беседах с учениками: «У Филонова есть картина... К монолитным, каменным крестам прижались обнаженные юноши. Что это? Аппиева дорога? Вечное восстание юности? Или же это христианские мученики, жаждущие искупления и мук? “Человек в мире”. В мире? А каков этот мир, если мальчики прижимаются к крестам?!»³

Покровский завершает свой пассаж драматическим выводом: «Если это христианство, то это христианство “темного лика”, истолкованное Розановым как религия тьмы»⁴. Но вряд ли стоит говорить здесь о «христианстве», будь то ортодоксальный или иной его вариант. Скорее всего, с Покровским сыграло шутку незнание источников филоновского «анализа» истории. Ведь он принадлежал к поколению, вступавшему в жизнь в 1930-е годы, когда были уже иные ориентиры в искусстве и в философии,

¹ Впрочем, такое название произведения не лишено смысла. Его образный ряд близок оценке событий революции А. Блоком и А. Белым. Поэты воспринимали ее как «красный вихрь», который, подобно «вихрю, взметнувшему пыль», указывал на реальность грядущей катастрофы (Белый А. Символизм как миропонимание. С. 410).

² В 1925 году Филонов создал одноименную картину, однако ее образный ряд построен с помощью пластического языка, приближающегося к абстракции. Важно напомнить, что Филонов называл картиной любое «сделанное» произведение, в том числе и рисунки, поэтому мемуарист мог иметь в виду именно рассматриваемое произведение мастера.

³ Покровский О.В. Тревогой и пламенем: Воспоминания о П.Н. Филонове // Павел Филонов: реальность и мифы. М., 2008. С. 352.

⁴ Там же.



П.Н. Филонов. Казнь
(После 1905 года)
1913
Бумага, коричневые
чернила, кисть, перо,
графитный карандаш
11,6 × 13,4
ГРМ. Инв. Р-58236

а произведения «поэтов эпохи символизма» звучали как «полузабытые», а точнее и вовсе забытые строки¹.

На самом же деле Филонов визуализирует идею символистов о том, что в повседневной жизни индивидуум обречен на тяжкий труд и лишен возможности что-либо изменить в своем существовании – таков его «крестный путь». На его рисунке угрюмые люди напоминают тех, «кому нечего терять» с картины с таким названием², но им уже есть, что обрести: изображения тяжелых каменных крестов, прямых и перевернутых, соседствуют с медленно перемещающимися всадниками. Вестники Апокалипсиса свидетельствуют о том, что конец испытаниям близок.

Самое позднее из этой группы произведений носит название «Казнь» (ГРМ) и отчасти повторяет работу из ГТГ, но если там главным элементом композиции был знак крестных мук, а преобразование переносилось в будущее, то здесь происходящее «поворачивается» на 180°. «Опрокинутым»

¹ Покровский О.В. Тревогой и пламенем. С. 345.

² Так называлась группа работ, датированных 1912 годом.

оказывается именно распятие, и тем самым оно ассоциируется не с настоящим, а с прошлым. Покинувшие орудия пыток мученики олицетворяют новое человечество: избавившись от былых страданий, люди делают первые, робкие шаги к расцвету. Но есть в работе еще одно отличие от предшествующих композиций, и оно намекает на то, что на сей раз «бытие и сфера» перешли в иное состояние. Окружающую среду воссоздают аналитические частицы. Возникнув в ранних картинах, в работах 1920-х годов они становятся более многообразными и многодельными. Каждая из них обретает сложную структуру, почти ювелирно прорабатывается, указывая, что они являются элементарными составляющими дематериализованной и одухотворенной вселенной.

Преемственность идеологической основы искусства Ге и Филонова определяла не только тему, но и понимание задач искусства, отчасти подсказанное «духовными водителями», отчасти родившееся в результате собственных размышлений на эту тему. Толстой, которого Ге почитал как учителя в жизни и в творчестве, был убежден, что «признак, выделяющий настоящее искусство от поддельного, есть один несомненный – заразительность искусства... Как бы ни был поэтичен, похож на настоящий, эффектен или занимателен предмет, он не предмет искусства, если он не вызывает в человеке... чувства радости, единения душевного с другим (автором) и с другими (с слушателями или зрителями), воспринимающими то же художественное произведение»¹.

У Ге, который в своем толстовстве порой проявлял большой радикализм, чем основоположник учения, понимание сути «единения душевного» приобрело драматические формы. Невзирая на совет писателя сделать Христа в картинах «страстного цикла» более привлекательным, Ге был убежден: «Распятие нужно, чтобы осознать и почувствовать, что Христос умер за меня. – Я сотрясу их мозги страданиями Христа. Я заставлю их рыдать, а не умиляться»². Неслучайно в стилистике поздних произведений живописца исследователи увидели черты протоэкспрессионизма³. Так, по мнению Д.В. Сарабьянова, «“Распятия”, “Голгофа”, “Христос и разбойник”, а также многочисленные подготовительные рисунки к ним – дают возможность предвидеть экспрессионистическое будущее европейского искусства. Здесь Ге в большей мере сопрягается с западноевропейскими исканиями XX века (например, Эмиля Нольде), чем с русскими»⁴.

Но и творчество Филонова часто рассматривают в контексте экспрессионизма. Так поступил, например, И.И. Иоффе, сопоставивший работы художника с произведениями В. Ван Гога и Л. Мейднера. Сам факт

¹ Толстой Л.Н. Что такое искусство // Толстой Л.Н. Собр. соч. В 22 т. Т. 15. М., 1983. С. 163.

² Ге Г. Воспоминания о художнике Н.Н. Ге как материал для его биографии // Артист. 1894. № 43. Кн. 11. С. 133.

³ «Поздний Ге, сам того не подозревая, был своеобразным экспрессионистом на русской почве – раньше, чем экспрессионизм как течение сложился в Западной Европе (Дмитриева Н.Н. Краткая история искусств. М., 1993. С. 250).

⁴ Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М., 1998. С. 184.

появления книги ученого Филонов воспринял положительно, хотя и признал, что автор «“по-своему” расписывает в ней»¹ его искусство. Ведь «в школе Филонова никогда не произносилось слово “экспрессионизм”. <...> [На] вопрос... “Вы экспрессионист? Вас считают экспрессионистом?” Филонов твердо и убежденно ответил: “Я реалист”»².

Если европейские приверженцы данного направления фиксировали внимание зрителей на негативных сторонах бытия, пытаясь заставить их «обратить глаза зрачками в душу», то Филонову кажется тесной задача добиваться «заразительности» искусства, лишь заставляя людей рыдать. Он увидел в современности этап истории, драматизм которого можно преодолеть, воспитав человека нового времени. Аналитический метод он задумывал не как простой набор профессиональных рецептов, а как способ самовоспитания адептов с помощью углубленного познания собственной души и окружающего мира. Ведь «результат творчества, т. е. делающаяся и сделанная вещь, чтобы она ни изображала, есть фиксация процесса мышления, т. е. *эволюции происходящего в мастере*. Человек развивается и совершенствуется через изучение и упорную работу и только так (курсив мой. – Л.П.)»³. Одновременно предполагалось, что произведение, выполненное в соответствии с аналитическим методом, вовлечет в процесс познания и зрителя, который должен был пройти тот же логический путь, который преодолел автор произведения, а значит, он тоже включится в процесс «ввода в Мировой расцвет».

Оба художника воспринимали искусство как миссию, а потому видели необходимость в расширении круга единомышленников. В определенный момент жизни, когда их взгляды окончательно сформировались, они превратились в страстных проповедников своих идей, отстаивая их со страстью и не всегда соблюдая деликатность в обличении идейных оппонентов. Когда Ге начинал говорить о профессорах Академии художеств, из его уст частенько звучал эпитет «олухи». В.В. Стасов писал брату о том, как однажды он «увидел *настоящего* Ге <...> Он сбросил... свою пасторскую, постную христианскую маску и роль, раскраснелся, лупил Крамского как только мог (выделено автором. – Л.П.)»⁴. В.И. Курдов, вспоминая о диспутах двадцатых годов, подчеркивал, что «в своей страстной проповеди Филонов был беспощаден к противникам, его прямолинейность доходила до грубости»⁵.

Исполнение миссии налагало на художников определенные обязанности. Филонов очень рано пришел к мысли, что лишь труд и самоотречение способны очистить душу человека, тем самым невольно приблизившись

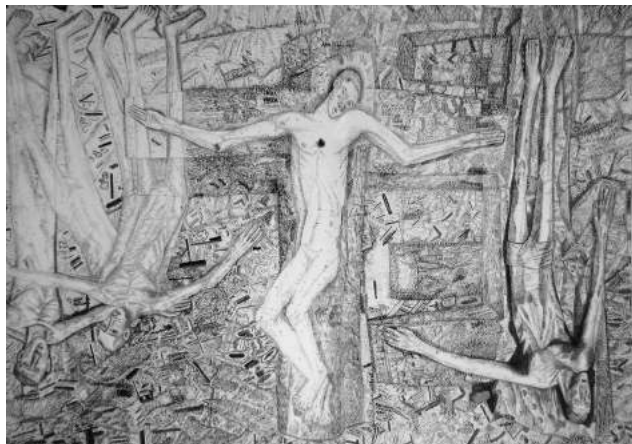
¹ П.Н. Филонов воспроизвел в дневнике такой отзыв одного из учеников, не опровергнув его в других записях. См.: *Филонов П.Н. Дневники*. С. 233.

² *Покровский О.В.* Тревогой и пламенем. С. 314.

³ *Филонов П.Н.* Основные положения аналитического искусства // РГАЛИ. Ф. 2348. Оп. 1. Ед. хр. 10. Л. 1.

⁴ В.В. Стасов – Д.В. Стасову. Вторник, 24 марта 1892 // *Стасов В.В.* Письма к родным. Т. 2 : 1880–1894. М., 1958. С. 341.

⁵ *Курдов В.И.* Памятные дни и годы. СПб., 1994. С. 25.



к толстовской идее опрощения, предполагавшей не только отказ от словесных привилегий, но и выполнение работ, не соответствующих общественному статусу. Однако Филонов имел в виду не крестьянский труд, соединяющий индивидуума с природой и с простым народом. Он полагал, что только художественное творчество с использованием аналитического метода может способствовать перерождению личности и тем самым ускорить переход человечества в новое, духовное состояние. Неслучайно и в заглавии своей декларации он включил не название метода, а понятие «Мировый расцвет», как бы подчеркнув, что обновление вселенной составляет цель земного бытия каждого жителя земли, а изобретенный им метод определял тактику движения к «расцвету». Он всячески пропагандировал свою идею, пытался создать круг единомышленников¹.

На занятиях он заставлял учеников по пунктам изучать «Идеологию аналитического метода», а, давая подробные объяснения каждому из ее постулатов, настойчиво связывал их с программой движения к светлому будущему. В какой-то момент эти наставления начали вызывать ропот слушателей, чье формирование проходило уже в рамках иной идеологии, более жесткой и прагматической. Не рискуя высказать недовольство наставнику, они между собой говорили о том, что «выжил старикашка из ума со своим Мировым расцветом»². В 1930 году большая часть мастеров аналитического искусства покинула Филонова. Так совпали судьбы двух утопий: толстовства и Мирового расцвета – за коротким периодом увлечения учениями их основателей, за появлением широкого круга последователей наступила пора охлаждения. Верность идеям основоположников продолжали хранить лишь немногие, и преимущественно это была верность личности наставника, а не его учению.

Н.А. Бердяев, рассматривая эволюцию отечественного самосознания, дал ей очень точное и емкое определение – русская идея. Этот термин не был его изобретением. Впервые его употребил Ф.М. Достоевский

П.Н. Филонов
Казнь. 1920–1921
Бумага, акварель,
тушь, графитный
карандаш. 27,8 × 44,5
ГРМ. Инв. РС-14867

П.Н. Филонов
Формула весны
и действующие силы
(Формула весны)
1928–1929. Холст,
масло. 250 × 285
ГРМ. Инв. Ж-9577

¹ В 1914 году Филонов создал «Интимную мастерскую живописцев и рисовальщиков “Сделанные картины”». В манифесте объединения он призывал художников: «Делайте картины и рисунки, равные нечеловеческим напряжением воли каменным храмам Юго-Востока, Запада России, они решат вашу участь в день страшного суда искусства и знайте, день этот близок» (Павел Филонов и его школа. Filonov und seine Schule. С. 71).

² Филонов П.Н. Дневники. С. 84.

в 1861 году, а в 1877-м развил свою мысль: «...национальная идея русская есть, в конце концов, лишь всемирное общечеловеческое единение»¹. Основой для бердяевского анализа стал огромный историко-культурный материал. Но при этом ни сам философ, ни его потомки, современные ученые не обратили внимание на то, что параллельно с вербальным воплощением русской идеи активно шла ее визуализация, и можно выделить ряд художников, которые, опираясь на постулаты мыслителей, выстраивали собственные онтологические и историософские концепции.

Впрочем, первые подступы к рассмотрению этого аспекта развития живописи наметил Вс.А. Дмитриев в вышеупомянутой статье о Ге. Обозначив «религиозное толкование смысла искусства» в качестве «основного изгиба всей русской школы живописи», пробуждающего «потребность преломления формы ради чистого и сильного воплощения духа художника»², критик выделил «триаду»: А.А. Иванов – Н.Н. Ге – М.А. Врубель, объяснив свой выбор тем, что «единая основная тема раскрывается в каждом из них с новой силой и новым углублением»³.

Однако, по сути, критик соединил две параллельные линии, которые сосуществовали в живописном варианте русской идеи. Сугубо символистское мировоззрение Врубеля лежало в иной плоскости, чем у Иванова и Ге, к тому же он не ставил перед искусством столь грандиозных задач, как два его предшественника. Так, Иванов, работая над библейскими эскизами, пытался сформулировать «план миссии отечественных искусств»⁴, а для этого «окинуть взглядом историю человечества, уловить в ней повторяемость поисков и идеалов и достигнуть таким образом самопознания»⁵. Ге не только мечтал о просвещении общества с помощью своих картин, но занимался более активным воспитанием молодежи: писал статьи, участвовал в беседах, превращавшихся в подлинное учительство. Что касается Врубеля, то вряд ли его можно заподозрить в попытках искоренения человеческих несовершенств средствами искусства: его трагическое мироощущение было, прежде всего, индивидуалистичным. Поэтому кажется вполне логичным в дмитриевской «триаде» на место визионера Врубеля поставить мифотворца Филонова. Это более четко выявит развитие утопического варианта русской идеи: от Иванова, занятого идеями «просветительства», к проповеднику Ге, пытавшемуся достучаться до душ человеческих. Отсюда один шаг к Филонову, который мечтал активно участвовать в преобразении мира и человечества, но когда мечта стала обретать реальные очертания, выяснилось, что действительность ничем не напоминает Мировой расцвет, во имя которого и трудился мастер.

¹ *Достоевский Ф.М.* Дневник писателя. Избранные главы. СПб., 1999. С. 284.

² *Дмитриев Вс.* Николай Николаевич Ге. С. 6.

³ Там же.

⁴ Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. М., 2001. С. 499.

⁵ *Дмитриева Н.Н.* Краткая история искусств. С. 224.



С.В. Попов

Воздействие искусства Николая Ге: сквозь XX век

Генеральная задача данной статьи – посмотреть на актуальность искусства Ге с позиции сегодняшнего дня – кажется особенно уместной на фоне его масштабной выставки «Что есть истина?» в Третьяковской галерее. На ней творчество художника фактически впервые показано комплексно, с соединением живописного и графического корпусов работ, с расстановкой акцентов в соответствии с перипетиями его жизненного пути. Это не столько очередная юбилейная ретроспектива, сколько возможность актуализации персонального наследия, которая подтверждает не только значимость автора в продолжительной исторической перспективе, но и способность его творчества нести новые смыслы в совершенно иных условиях и контекстах.

У Николая Ге это счастливое качество наложилось на несчастливую экспозиционную судьбу ценнейшей части его наследия – позднего творчества, в основном связанного с религиозной тематикой. Принципиальные работы изначально запрещались к показу, были доступны лишь ближайшему кругу, впоследствии многие холсты изменили свой первоначальный вид, сильно потемнев или потеряв силу цвета¹. Часть графического

С.М. Романович
Возложение
тернового венца

1960-е

Бумага, дублированная
на оргалит, масло

41,5 × 51

Частное собрание

¹ В скобках надо отметить своеобразную преемственность в сфере технологии живописи. Прочтения избранного Ге понятия «живой формы» могут быть самые разные. Его возможно отнести в том числе и к экспрессии поверхности (фактуры мазков и т.д.), и к красочным составам, порой не позволявшим поверхности быть зафиксированной десятилетиями. Здесь

наследия была обретена лишь недавно, а местонахождение важнейшей работы, венчающей весь творческий путь художника, – «Распятия» (1894) – неизвестно до сих пор. Но несмотря на это, а быть может, даже и благодаря этому, искусство Ге не теряет привлекательности и остроты, остается живым и «излучающим». Оценивать его нынешнюю роль справедливо сквозь призму искусства ушедшего XX столетия.

Сегодня, более чем у кого-либо из передвижников и вообще из отечественных художников XIX века, у Ге очевиден мотив предвосхищения XX века с его общим ощущением трагизма, катастрофичности. Творчество Ге является своего рода эпиграфом, если даже не введением в XX столетие, и в этом качестве оно также было долгое время не осознано. Принципиален в этом отношении нравственный, моральный план искусства Ге, который он сам неустанно подчеркивал, его твердый этический стержень¹. Ге не просто фиксировал трагический, страдательный аспект событий через христологическую тему и не только сталкивал вечные вопросы с насущной реальностью (за что был постоянно поносим критикой), но и предлагал четкие ответы на те вопросы, которые сам ставил своим искусством. Ответом на «вопрос вопросов» – «что есть истина?» – в понимании художника не мог быть не кто иной, как сам Господь, опознаваемый в фигуре «нищего бродяги» на одноименной картине.

Образ Христа в русском искусстве XX века претерпит сначала основательную деструкцию, а затем почти полное исчезновение на длительный срок. Ге предугадал в своем искусстве и этот поворот.

Если еще недавно экспрессионизм Ге оспаривался, то теперь однозначно говорится о «выходе к экспрессионистской эстетике». Это развернуто подтверждают слова Татьяны Карповой, куратора выставки: «Мы можем сказать, что в своих поздних вещах (“Страстной цикл”) Ге не только завершает XIX век, но и открывает новую страницу XX века. Его поздние произведения “Страстного цикла” – это ранняя стадия экспрессионизма в русском искусстве. Ге пришел к этому совершенно самостоятельно и параллельно европейскому течению, тем самым совершив головокружительную эволюцию от академического классицизма, произведений, написанных под влиянием К. Брюллова и А. Иванова, до исполненных боли и страсти трагических полотен “Страстного цикла”»². Можно сказать, позиция «Ге – один из родоначальников экспрессионизма»

Ге оказался близок как символистам с их поисками новых живописных техник в рамках традиционной изобразительности (темпера), так и авангардистам, год за годом все более бурно экспериментировавшим с материалами, не заботясь об укреплении их сохранных качеств.

¹ По таким работам, как предназначенный для печати лист в сепии «Читающий Евангелие (За книгой)» (1893) или живописный эскиз «Голод (Сиделка)» (1891 (?)) мы можем представить его проекции на жизнь того времени.

² В Третьяковке открылась выставка, посвященная 180-летию со дня рождения Николая Ге // URL: <http://www.the-village.ru/village/culture/culture/109667-v-tretyakovskoy-galeree-otkrylas-vystavka-posvyaschennaya-180-letiyu-so-dnya-rozhdeniya-n-ge> [дата обращения: 11.02.2013].

с нынешней выставкой закреплена в качестве официальной. Действительно, и образное, и формальное решения в позднем искусстве Ге значительно отличаются от принятых даже в конце XIX века. Но контрастируют они и с известными обликами экспрессионизма (а о них уместно говорить именно во множественном числе; единого понимания экспрессионизма не было даже в Германии) – и не в этом ли крылась причина столь долгого отрицания этого очевидного сопоставления? «Казус» позднего Ге в том, что это не столько «еще не экспрессионизм», сколько «более чем экспрессионизм», с учетом концентрации дошедшего за XIX век до своего апогея натурализма (то, что называлось критиками художника «крайним реализмом»). Экспрессионизм работал в первую очередь на упрощение, искажение форм в структурах определенного вида, стилистического кода. Ге не боялся, экспериментируя, идти разом в противоположных направлениях. Противоположности – сгущение и развоплощение форм – встретились в его поздних полотнах, ругаемых одновременно за натуралистичность и небрежность. В XX веке такой метод раскроется в двойственной, обоюдоострой природе экспрессионизма, который во всей полноте невозможно осмыслить в отрыве от его крайности – «нового реализма» или «новой вещественности». Хотя как раз Ге на вещественности не фиксировался, она нужна была ему как безусловно необходимый, убедительный до осязаемости антураж.

Но оборотная сторона этой проблемы в том, что сам русский экспрессионизм – мерцающее понятие. Следовательно, и прямое отражение искусства Ге носит спорадический, дискретный характер. Критики начала XX века (С. Маковский, С. Яремич) свидетельствовали о воздействии Ге на молодых художников, представителей первого поколения новаторов, соотносимого с символизмом. Исследования показывают, что бесспорна и документально доказуема связь Ге с такими крупными фигурами, как Врубель, Борисов-Мусатов, Голубкина, Кузнецов, Петров-Водкин. При этом она могла быть практически не проявленной на уровне стилистики или иконографии, воплощаясь лишь в общей увлеченности его искусством или личностью. Феномен Ге поздних лет сопряжен с артистическим одиночеством – никто из его непосредственных учеников не обрел влияния в художественной среде (из наиболее известных имен можно назвать Николая Ульянова и Степана Яремича, реализовавшегося больше в качестве историка искусства); следы воздействия его личности чем дальше, тем сильнее редуцируются. Среди художников следующих поколений, испытавших серьезное влияние его искусства, нужно отметить Петра Бромирского, Льва Жегина, Михаила Соколова, Антона Чиркова и, в наибольшей степени, – конечно, Сергея Романовича. Последний на протяжении 1940–1950-х, наиболее беспросветных лет отечественного искусства, создал собственное переложение «страстей Христовых», отталкиваясь прежде всего от опыта и практики Ге, и тем самым непублично – экспонировать эти работы еще много лет было немислимым – достиг одной из



Г.М. Коржев
Поднимающий знамя
1957–1960
Холст, масло
156 × 290
ГРМ

вершин русского экспрессионизма¹. Однако все эти фигуры, объединимые как этическим посылом, так и эстетическим настроем, нехарактерны, непоказательны для основного пути русского искусства. Это острые, последовательные индивидуалисты, чья художественная деятельность, потаенная и маргинальная, чаще всего оставалась фактически неизвестной публике при жизни творцов. Примечательно, как всего за несколько десятилетий – от предреволюционного до предвоенного – кардинально изменилось восприятие религиозной темы «широкой общественностью» в лице различных цензоров и блюстителей порядка: теперь радикальное визуальное переосмысление ортодоксальной версии библейских событий является не жупелом, а признаком «мелкобуржуазной» ориентации художника, опасным проявлением реакционности его мышления.

Авангард обойдет Ге стороной, вкуче со всей плеядой передвижников. Хотя как раз здесь возникнут позиционные совпадения с Ге – например, у Гончаровой, чьи религиозные картины также запрещаются цензурой в 1912 году на выставке «Ослиный хвост». И с этой точки зрения становится понятно, что дело не в непосредственных пластических выводах из искусства Ге – таких было не очень много, и они не носили определяющего характера для эволюции русского искусства. Дело, в первую очередь, в переключке его социальных позиций со многими важными именами и явлениями отечественного искусства XX века. Среди них можно назвать и частые несовпадения, и конфликты с властями вплоть до верховного руководства страны (в случае Ге – царя и обер-прокурора Синода),

¹ Романович также является автором блестящего искусствоведческого труда о творчестве Ге – большой статьи «Николай Николаевич Ге», по аналитическому уровню и богатству языка превосходящей едва ли не все, что было написано о Ге традиционными искусствоведами в советское время. Текст точно датируется 1963 годом, но впервые был опубликован лишь в 2011 году: Романович С.М. О прекраснейшем из искусств: Литературное наследие. Выдержки из переписки. Воспоминания современников о художнике. М., 2011.

и запреты на показ произведений публике, и практику квартирных выставок и публичных лекций для посвященной аудитории, но главное – поиск истины посредством искусства, в процессе которого задействовались все более радикальные средства. Именно в этом Ге родственен магистральному пути русского искусства, который с конца 1920-х по конец 1980-х годов фактически оказывается альтернативным, противостоящим официальному. Линию такого «последования» можно обозначить как «вектор Ге».

Этот вектор куда сильнее и ощутимее непосредственного влияния. В качестве примера можно рассмотреть некоторых художников, причастных доктрине соцреализма. Трудно придумать что-либо более далекое от искусства Николая Ге, чем это движение, построенное на политическом заказе и почти полной программной редукции художественной проблематики, хотя передвижники (а Ге был одним из основателей Товарищества передвижных художественных выставок) были подняты его теоретиками на знамя. В контексте атеистической пропаганды о позднем искусстве Ге не могло быть даже разговоров, и оно вновь оказалось в ситуации запрета, как и до революции – хотя по причинам совершенно иным. Экзальтированный индивидуальный поиск Бога равно далек как от ортодоксального почитания Бога, так и от прямого его отрицания. Но о воздействии «вектора Ге» в эпоху соцреализма можно говорить, если взять максимально широкую перспективу: вокруг него могут быть выстроены такие несхожие фигуры, как Лактионов и Корин. На их примерах ясно кардинальное различие в восприятии как пластическом, так и содержательном. Лактионов в лучших вещах заимствует сугубо внешние параметры, подсмотренные у Ге, – натуралистические контрастные световые эффекты. Павел Корин несоизмеримо глубже. Нет нужды говорить о религиозном истоке его искусства (во многом берущем начало от Михаила Нестерова, который как раз находился в скрытой полемике с Ге). Корина, в отличие от Нестерова, однако, роднит с Ге понимание формы, не имеющее аналогов в искусстве его современников. Трепещущий, взвинченный, нервный мазок, рельефная фактура, утрированные пропорции тел – эти качества с максимальной силой звучат в масштабных эскизах к полотну «Русь уходящая». Это портреты современников художника, для которых понятия верности Христу и Его слову были отнюдь не фразами и поэмами, но предметами повседневных испытаний, экзистенциальной и социальной стойкости. Решения, остающиеся в рамках реалистической образности, иные, чем у Ге, но по-своему родственные и столь же неоспоримо напитанные натурой и ее этическим переживанием. Само грандиозное произведение осталось даже не начатым, а предназначенный для него холст – пустым, не подмалеванным, ставшим тем самым фактическим памятником невозможности реализации «большой религиозной картины» в атеистическую эпоху, апофатическим по своему принципу.

Узловой фигурой, на примере которой можно проследить действие «вектора Ге» сквозь значительную часть XX века, представляется Гелий Коржев (Чувилев), сделавший еще на рубеже 1950–1960-х годов доста-



А.Д. Арефьев
 Распятие. 1954
 Бумага, гуашь
 20,2 × 28,4
 Собрание
 Н. Благодатова,
 Санкт-Петербург

точно радикальные выводы из эстетики соцреализма. Он ориентирован не столько на экспрессию позднего Ге, сколько на обнаженный натурализм его искусства 1890-х годов. Даже в такой классической его картине, как «Поднимающий знамя» из триптиха «Коммунисты» (1957–1960, ГРМ) налицо параллели с ключевыми поздними полотнами передвижника: смелые композиционные пустоты по центру, осмысленное упоение передачей фактуры земли, острый ракурс фигуры, срезанные фрагменты поверженных тел, «зажигающий» картину цветовой контраст. Жесткий, беспощадный иллюзионизм вкупе с отсутствием боязни лобового взгляда на болевые точки человеческой трагедии и проблемные эпизоды истории – общие для двух художников качества. Поздние программные вещи Коржева, посвященные религиозной теме, такие как «В тени креста» (1990), «Иуда» (1987–1993), не только доказывают со всей очевидностью их преемственность, но по сути договаривают языком новой изобразительности (который сам к этому времени превратился в чрезвычайный анахронизм, впрочем, в скором времени вновь обретший актуальность) некоторые сентенции, оставленные Ге за скобками. Все эти изображения – конечно, еще и застарелые травмы переломной для XX столетия войны, которые острой болью отозвались в творчестве Гелия Коржева.

Можно только сожалеть об отсутствии взаимодействия искусства позднего Ге с мировой художественной традицией. Воспоминания о выставках его картин в Европе говорят о живости их восприятия публикой. Проводя аналогии с гораздо активней демонстрировавшимся искусством Врубеля (косвенные данные указывают на знакомство с его творчеством Пикассо на раннем этапе, документальные – на его воздействие, например, на

Георга Базелица), он мог стать культовой фигурой для многих зарубежных художников. Но отсутствие информации – тоже информация, повод для размышления об образовании в искусстве XX века «лакуны Ге» – ситуации, при которой локальный художник, чье творчество в определенный момент революционизировало искусство, оказался, в сущности, вынесен обстоятельствами истории за рамки всемирных художественных процессов. Горькая судьба наследия компенсируется только мыслью о том, что во многом это судьба всего независимого русского искусства XX века.

А вот именно с ним у Ге возникли совершенно неожиданные, но безусловные связи через много лет после ухода художника. В основном, конечно, с «другим искусством», одна из генеральных линий которого – линия экспрессионизма – крайне важна для его раннего этапа, для шестидесятых. Можно говорить о различной степени воздействия искусства Ге на Оскара Рабина, Анатолия Слепышева, Наталью Нестерову, Бориса Биргера, Николая Наседкина, Александра Панкина, о его возрождении в экспрессии форм в некоторых вещах Анатолия Зверева, Владимира Яковлева. Здесь могла быть взята на вооружение тема деструкции, трагизма, экзистенциальной катастрофы, ужаса позднего Ге, его работа с пластикой или фактурой. Кто-то превратил это в коммерческий штамп, кто-то на протяжении многих лет развивает экспрессионистские пластические ходы, на начальном этапе творчества вдохновившись поздними работами Николая Ге. В любом случае, его фигура – краеугольный камень для той линии искусства, что ставит задачу поиска «живой формы» для передачи экспрессии, внутренней напряженности содержания.

Однако от общих слов имеет смысл перейти к одному конкретному эпизоду, связанному с несколькими работами членов «арефьевского круга» – фактически первым независимым образованием художников в Советской России, возникшим в Ленинграде еще до смерти Сталина. Можно увидеть определенную символичность в том, что многие работы этого круга были впервые показаны только сейчас, одновременно с выставкой Ге, в Новом музее в Санкт-Петербурге на недавно завершившейся выставке «арефьевского круга»¹ (или «Ордена нищенствующих живописцев», как они называли себя сами – это наименование наверняка пришлось бы по душе Николаю Ге!). «Распятие» Александра Арефьева (собрание Н. Благодатова, Санкт-Петербург) датируется 1954 годом. К этому моменту он создает целый ряд работ, в которых жесткие бытовые сценки, нередко с криминальным оттенком, насыщенные социальными и экзистенциальными метафорами, обретают глобальность масштабов, несмотря на крошечный формат самих вещей. Все эти работы можно обозначить первыми важными проявлениями радикально новой эстетики, образно говоря, поставить у истоков послевоенного отечественного современного искусства. В «Распятии» в схожей стилистике, которая подразумевает контрастную цветовую гамму, обобщенную

¹ «Беспутные праведники. Орден нищенствующих живописцев (ОНЖ)», 4 ноября 2011 –



А.Д. Арефьев
Прометей
прикованный. 1963
Холст, масло. 53 × 36
Собрание Д. Шагина,
Санкт-Петербург

передачу лиц и тел и преувеличенную экспрессию жестов, изображена толпа, окружающая два (как и в последнем «Распятии» Ге!) креста с распятыми. Оба персонажа на крестах – полноправные герои сцены, решенные на предельном контрасте. В левой фигуре узнается Христос – почти бесплотный, резко ухваченный всего в несколько уверенных мазков гуашевых белил и лимонной краски. Справа от него фигура, наоборот, с плотно вылепленным охрой торсом и в позе, в которой Ге писал разбойников для последнего «Распятия» – с выкрученными за перекладину креста без верхушки руками. Эта же фигура с высокой степенью точности будет повторена в образе «Прометея» в ключевой, манифестационной работе зрелого Арефьева 1963 года (собрание Д. Шагина, Санкт-Петербург). Этот образ – alter ego художника, неоднократно попадавшего в тюрьму и вполне способного ассоциировать себя с разбойником, переживающим духовное рождение все в том же «Распятии» Ге. Жизнь Арефьева протекала словно у последней черты, он постоянно окружен сценами смерти, которые старательно воспроизводит в своих работах – то от артобстрела в блокадном Ленинграде, то в казнях через расстрел или повешение (о последней, казни фашистов, достоверно известно, что он был ее свидетелем в Ленинграде в 1946 году). Ассоциация с Ге может показаться произвольной, если бы не была известна копия Арефьева с последнего «Распятия» Ге, условно датированная концом 1950-х – началом 1960-х годов (частное собрание). Акцент в этой работе поставлен на фигуре кающегося разбойника – фигура Христа почти полностью срезана. По стилистике, изменения



в которой позволяют определить датировку с точностью до нескольких лет, эту копию следует отнести к годам вокруг «Распятия», к 1953–1955-му. О важности этого акта копирования – кстати, весьма вольного, ведь даже цветовая гамма оригинала¹ была неизвестна – говорит то, что ни одной иной копии в творчестве художника неизвестно. Другое выразительное «Распятие» среди работ «арефьевского круга» принадлежит кисти Шолома Шварца и также условно датируется 1960-ми (собрание семьи Франц, Санкт-Петербург, Нью-Йорк). Здесь тоже правомочны сопоставления с поздним Ге, но, в целом, вещь примыкает к обширному корпусу экспрессионизма, а более конкретную ориентацию Шварца на европейское искусство первых десятилетий XX века выдает другая, предположительно чуть позже написанная вещь, «Христос в темнице» (1961, собрание В. Егорова, Санкт-Петербург), в которой обнаруживается явное следование живописной манере Жоржа Руо.

А.Д. Арефьев
Распятие
Вольная фрагментарная
копия с картины
Н.Н. Ге «Распятие»
(1894, местонахождение
неизвестно)
Середина 1950-х
Бумага, гуашь,
карандаш. 41 × 30
Частное собрание

¹ В какой-то степени о цветовом решении «Распятия» Н.Н. Ге 1894 года можно судить по фотографии картины, раскрашенной акварелью художником Н.А. Касаткиным, видимо, с натуры по оригиналу для П.И. Бирюкова (ГМТ, Москва).

Обо всем этом, наверное, не стоило бы говорить столь подробно – мало ли отечественных авторов второй половины века начинали свой творческий путь с оглядки на поздние работы Николая Ге, – если не важность осознания любого конкретного проявления преемственности в годы зарождения современного искусства в послевоенной советской атмосфере, для ростков нового больше схожей с вакуумом. Между искусством первой и второй половины XX века в СССР лежит почти непреодолимый раздел, бездна, в которой погребена вся альтернативная соцреализму и вообще хоть сколько-то животворная информация. Немногие слабые импульсы весьма дифференцированы, и ситуация, когда новое искусство создается почти буквально с чистого листа, более распространена, чем обратная. В этой связи «вектор Ге», прослеживаемый в раннем творчестве Арёфьева и художников его круга, становится одной из путеводных вех для значительной части «другого искусства» – ведь творчество «арёфьевцев» оказало воздействие на все дальнейшие живописно-пластические поиски независимого Ленинграда. Эта линия, протягиваемая из конца XIX столетия, несла в себе ряд принципиальных качеств: верность фигуративному языку, образную и формальную экспрессию, трагизм переживания мира, бескомпромиссный этический императив.

Дальнейшие случаи проявления «вектора Ге» надо разбирать отдельно, при полной убежденности в необходимости специально посвященного этому исследования.

Стоит отметить еще одно качество позднего искусства Ге, сближающее его уже с нашим временем, – кинематографичность. Воздействие фотографических изобразительных методов на живопись Ге очевидно. Во время работы над «Распятиями» он не мог не использовать известные нам ныне фотографии подвешенных на кресте натурщиков (и себя в том числе) помимо непосредственной работы с натурой, так как последняя могла продолжаться лишь считанные минуты. Звонящая фотографическая резкость определяет решение ключевых работ – «“Что есть истина?” Христос и Пилат» (1890, ГТГ), «Распятие» 1892 (Музей Орсе, Париж) и 1894 годов. Но графика Ге порой напоминает раскадровки режиссера или художника фильма, ищущего максимально информативный, концентрированный ракурс кадра. На кинематографичность некоторых более ранних графических работ Ге справедливо обращает внимание Нина Маркова в тексте «То, что осталось по дороге. Графика Н.Н. Ге» в каталоге выставки, посвященной 180-летию со дня рождения Ге. Впрочем, позднее искусство Ге находит отклик не в раннем кинематографе на христианскую тематику (кроме как раз экспрессионистского), где планы нередко строились с отсылкой к классическим композициям и иконографии католического искусства. Неожиданно – спустя столетие с лишним – отзвук «страстного цикла» Николая Ге прозвучит в «Страстях Христовых» Мела Гибсона (2004), почти буквально воплотившего драматизм некоторых его визуальных решений (нетрудно увидеть сходство в сценах в Гефсиманском саду, в ночном суде синедриона, в полном неоднозначности диалоге Христа и Пилата, наконец, в самих эпизодах Распятия). Это вызвано, разумеется,



не воздействием живописи Ге на режиссера, но конгениальным прочтением событий и, можно предположить, схожим принципом вживания в материал – путем индивидуального мистического переживания Страстей Христовых, свойственных, в частности, католической традиции, к которой принадлежит Гибсон.

Я подвожу к актуальности языка и меседжа Ге сегодня – через индивидуальный поиск Христа (обозначенный критикой своего времени «антихристианским отрицательным направлением в русском искусстве»¹), через исполнение Его заповедей (в данном случае – через нераздельность искусства и личного дела), через «внутренне необходимую» трансформацию искусства, тогда как Церковь по-прежнему чаще всего призывает к благообразному ортодоксальному воплощению Бога в канонически утвержденном образе, притом что сам этот образ может быть стилистически изложен на любом языке – от Византии до модерна – кроме, собственно, современного, сегодняшнего. Как и тогда, снова в фокусе вопрос канонического или индивидуалистического прочтения Священного Писания, вопрос его реактуализации, и позиции Церкви и современного искусства здесь по-прежнему расходятся. В этой связи стоит напомнить слова Николая Ге: «Подобной же участи [оскорблений живописцев. – С.П.] безжалостно подверглась и религиозная живопись. Эта даже

Ш.А. Шварц. Голгофа
1960-е
Бумага, гуашь,
тушь. 27,6 × 33,6
Собрание
семьи Франц,
Санкт-Петербург

¹ Слова М. Соловьева из статьи «Русское искусство в 1889 году», цит. по: Т. Юденкова «"Что есть истина?" Христос и Пилат». Дискуссия современников вокруг картины Ге // Николай Николаевич Ге. 1831–1894. К 180-летию со дня рождения. М., 2011. С. 371.

больше всего натерпелась. Облака, стул, бог или богиня с неотлучным блином вокруг головы. Троеручица, Взыграние, Неувядаемый цвет, Саваоф на мягком диване, купно с чудовищным зверем из Апокалипсиса... Совокупность этих невероятных кресел, блинов и голов создает известный культ, целую идольскую иерархию, имеющую кроме мифической пряности еще и другие горько-сладкие вкусы! <...> Религиозной живописью может называться лишь та, которая отражает не судьбу кресел и шапок, а судьбу людей, человечества, судьбу духа, обреченного на исправление»¹. Современному искусству, озабоченному острыми вопросами, но не сводящимися только к социальной критике, а восходящими к проблемам экзистенциальным и метафизическим, кажется, есть на чей опыт опереться. Искусство позднего Ге можно с полным правом назвать актуальным, то есть воздействующим сегодня, и подтвердить тем самым, что оно и более века спустя выполняет поставленные автором задачи, возможно, еще более действенно, чем при жизни художника.

¹ Цитата из воспоминаний Н.Ульянова: *Ульянов Н. Ге среди молодежи. Воспоминания* // Николай Николаевич Ге: Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. С. 291–292

А.Д. Арефьев
Повешенные. 1962
Бумага, карандаш,
белила. 12 × 7
Собрание Д. Шагина,
Санкт-Петербург



Л.Я. Петрунина

Выставка «Что есть истина?» НИКОЛАЙ ГЕ» в восприятии публики

Читатель, слушатель, зритель – культурный феномен.
Это – творческие профессии. Мандельштам первый почувствовал
новый смысл этих ролей: зритель, читатель, слушатель занимаются
сотворчеством.

О. Седакова. «Новая газета» от 18 апреля 2011

Еще совсем недавно (до выставки И. Левитана 2011 года) выставка И. Шишкина 2007 года была абсолютным лидером посещаемости среди персональных юбилейных выставок русских художников, которые экспонировала Третьяковская галерея в самом большом своем зале на Крымском Валу. Но в популярности с И. Шишкиным трудно состязаться, и казалось, рекорд в 118,5 тыс. посетителей совершенно недостижим. Однако выставка Николая Ге вплотную приблизилась к этому рубежу: посещаемость ее достигла 104,4 тыс. человек. Но если творческое наследие И. Шишкина, растиражированное в школьных учебниках, на открытках, кондитерских упаковках и календарях, постоянно актуализируется сегодня в массовом сознании, и это вполне объясняет высокий уровень внимания публики, то механизмы, которые «работали» на посещаемость выставки Николая Ге, не были столь очевидны, и их предстояло проанализировать.

Нужно заметить, что, во-первых, имя художника далеко не так известно широкой аудитории, во-вторых, в его творчестве затрагиваются психологически сложные вопросы, сопряженные с моральными коллизиями. А современный зритель



Вернисаж выставки
«Что есть истина?»
Николай Ге»
18 октября 2011 года
Москва, ГТГ,
Крымский вал, 10

не слишком склонен к самоанализу и по большей части приходит в музей получить положительный эмоциональный заряд, как свидетельствуют социологические опросы (до 49% по данным мониторинга посетителей ГТГ в 2009–2010 годах¹). В-третьих, художника при жизни преследовали то громкий успех, то неудачи, соответственно, и художественный материал, представленный на выставке наиболее полно впервые, также был «неровный». Как правило, художник такой творческой судьбы едва ли может претендовать на внимание столь широких слоев публики, и потому хотелось понять механизмы столь высокого уровня посещаемости выставки, особенности ее восприятия.

Здесь уместно вспомнить, какие события предшествовали открытию выставки 18 октября 2011 года. Дело в том, что Третьяковская галерея впервые в своей практике прибегла к маркетинговой стратегии довернисажной подачи выставки, которая давно применяется в европейских и американских музеях, чтобы обеспечить повышенный интерес к выставке и, соответственно, рост посещаемости. Последовательно в течение нескольких месяцев, занятых подготовкой к открытию экспозиции, отдел по связям с общественностью музея создавал для СМИ информационные поводы, которые стимулировали журналистов рассказать читателям о готовящейся выставке. Так, уже летом в прессе были организованы публикации об открытиях, которые произошли в процессе подготовки к экспонированию и реставрации произведений Николая Ге. Интрига была в раскрытии тайны исчезновения одного из произведений художника, известного по фотографии, которая была представлена на выставке. Оказывается, мастер использовал холст дважды, записав не очень удачное, как ему казалось, полотно новым произведением. И теперь под картиной «Что есть истина?» рентгеновские снимки показали очертания первоначального произведения – картины «Милосердие».

Чуть позже вниманию прессы, а соответственно, и широкой публики был предложен еще один поворот почти детективного сюжета, связанного

¹ Петрунина Л.Я. Социальный портрет современного посетителя Третьяковской галереи // Вестник РГГУ. № 17(79)/11. Серия: Культурология. Искусствоведение. Музеология. М., 2011. С. 296–305; Петрунина Л.Я. Портрет посетителя Третьяковской галереи // Телескоп: журнал социологических и маркетинговых исследований. № 3. СПб., 2011. С. 24–32.

с судьбой творческого наследия Николая Ге: в Музее истории донского казачества города Новочеркасска было обнаружено «Распятие», которое могло принадлежать кисти Н. Ге. Выехавшие на место сотрудники ГТГ подтвердили на основании различных исследований авторство художника.

Конечно, самым крупным информационным событием, предшествовавшим открытию выставки, стало приобретение банком ВТБ для Третьяковской галереи 55 графических листов Н. Ге, которые принадлежали женежскому коллекционеру Кристофу Больману. К торжественной церемонии передачи этой коллекции была приурочена пресс-конференция, где журналисты имели возможность познакомиться с историей этого графического собрания, оценить его художественную значимость.

И еще одно мероприятие поддерживало интерес зрителей к выставке: в социальных сетях силами отдела по связям с общественностью ГТГ и группой освещения социальной деятельности пресс-службы ВТБ проводилась образовательная викторина, победители которой имели возможность получить приглашение на вернисаж. В течение трех недель октября в Интернете ежедневно размещался один вопрос из круга тем, связанных с творчеством Н. Ге. Однако результаты статистики, которые удалось собрать, говорят о небольшой результативности и малом охвате аудитории: 236 чел. обратили внимание на вопросы викторины и оставили «смайлики», 98 чел. участвовали в ней, отвечая на вопросы. Из 15 победителей только одна пришла на вернисаж, где и получила главный приз – каталог выставки. Ольга Каменчук, победительница, дававшая самые быстрые ответы на сайте, оставила примечательный комментарий: «Мне кажется, что это здорово, что наши успешные компании поддерживают и популяризируют отечественное культурное наследие :) Спасибо за приятную возможность принять участие! :)». Другая участница ее поддерживала: «Конкурс – идея отличная))) и вопросы не только на знание биографии, но и на сообразительность :)». Однако сложность вопросов и их отдаленность от творчества художника сделали проблематичным успех викторины и едва ли могли повлиять на уровень посещаемости самой экспозиции выставки.

Наблюдая за восприятием публики творчества Николая Ге, я провела много часов в залах выставки, сделала несколько интервью, опробовав вопросы для будущей анкеты. Однако в процессе бесед выяснилось, что в отличие, скажем, от опроса на выставке И. Левитана, где был успешно использован прием продолжения фразы «Я ценю Левитана за то, что...»¹, посетителям выставки Николая Ге трудно было формулировать свои непосредственные впечатления. Значит, опрос нужно было заменить какой-то другой формой исследования.

Мы располагали замечаниями, оставленными в «Книге отзывов» выставки. Такое исследование могло стать адекватной заменой опросу.

¹ Петрунина Л.Я. Выставка И.И. Левитана глазами зрителей // Третьяковские чтения. 2010–2011. Материалы отчетных научных конференций. М.: Издательство ИНИКО, 2012. С. 606–618.



Рентгеновские снимки
картины Н.Н.Ге
«Что есть истина?»
Христос и Пилат
1890. ГТГ

Конечно, об особенностях публики, которая оставляет записи в «Книге отзывов», известно давно. Запись на бумаге – это уже поступок, который мотивируется сильными эмоциями. Это, как правило, либо очень раздраженные посетители, либо, напротив, сильно воодушевленные. И эти крайние по амплитуде эмоциональные состояния, отраженные в текстах, смещают общую картину восприятия. Однако, прочтя несколько страниц, я обнаружила, что характер оставленных записей не всегда носит отпечаток экзальтированности, а их тематическое разнообразие представляет действительно хороший материал для контент-анализа. Видимо, сам характер творческого наследия Николая Ге стимулировал разнообразные высказывания.

В поле зрения попали 192 записи в «Книге отзывов». Они разные по протяженности, но каждая из них распадается, как правило, на несколько смысловых единиц. Так, простое на первый взгляд высказывание из двух предложений: «Огромное спасибо организаторам выставки, всем тем, кто помог найти, собрать, привезти в Москву столь большое количество работ великого мастера! Получилась великолепная выставка, в полной мере показывающая многогранность и глубину творческой силы Николая Ге!» – содержит 5 смысловых единиц. Первая – благодарность организаторам выставки; вторая – «...помог найти, собрать, привезти в Москву...» – говорит о вложенном труде в создание выставки, третья единица в словосочетании: «...великого мастера» – содержит оценку творчества художника; четвертая – «Получилась великолепная выставка...» – передает впечатление от представленной экспозиции художественного наследия мастера, пятая – «...многогранность и глубину творческой силы...» – дает характеристику восприятия зрителем творческого метода художника. Таким образом, получается, что 192 записи «Книги отзывов» распадаются более чем на 500 смысловых единиц. Они охватывают следующие темы:

№ п/п	Тематические блоки	Доля к числу опрошенных, в %
1	Выражения благодарности	33,2
2	Оценка выставки	29,6
3	Выражение собственных эмоций	17,1
4	Оценка информационного сопровождения	8,1
5	Некоторые замечания в организации	8
6	Пожелание дальнейших успехов	4

>
Вернисаж выставки
«Что есть истина?»
Николай Ге»
18 октября 2011 года
Москва, ГТГ,
Крымский вал, 10

Давайте разберем подробнее первый тематический блок, постараемся уточнить грани **выражения благодарности (33,2 %)**, запечатленные на страницах «Книги отзывов». Для понимания «весомости» разных частей, составляющих этот тематический блок, примем всю совокупность его высказываний за 100 %. Тогда увидим, что 41,3 % записей содержат односложные выражения благодарности: «Спасибо за прекрасную выставку». Почти столько же высказываний (39,5 %) уже имеют уточнения адресата, выделяя организаторов, хранителей, реставраторов, кураторов: «Спасибо авторам концепции за профессионализм, тонкость, грамотность и глубину»; «Сердечная благодарность устроителям выставки»; «Спасибо реставраторам и хранителям». В отдельный блок благодарностей (5,9 %) можно выделить те высказывания, где звучит тема труда, вложенного в создание выставки: «Хвала труду – титаническому, который, без сомнения, вложен в создание выставки». Другой, патриотический оттенок выражения благодарности связан с сохранением «истории и наследия художника», так что после просмотра выставки «появилось чувство гордости за Россию». И такого рода мысли содержатся в 11,1 % высказываний.

Посетители выставки
в залах







Посетители выставки
в залах

Сегодня ни один музей не может организовать выставку без поддержки спонсоров, и наши зрители это отмечают, тем более что СМИ подробно освещали роль ВТБ в приобретении коллекции графики художника, принадлежавшей Больману, непосредственно перед вернисажем. В «Книге отзывов» есть 2,5 % таких высказываний: «Низкий поклон благодотворителям», – но они появились впервые на страницах «Книги отзывов», и их стоит отметить еще и как влияние того информационного поля, которое было разработано музеем при подготовке выставки.

Тематический блок, где содержится **оценка выставки (29,6 %)**, почти так же разнообразен, как предыдущий. Но здесь нужно отметить эмоциональный градус этих высказываний, среди которых чаще всего встречаются наивысшие качественные определения выставки («великолепная», «потрясающая», «чудесная», «прекрасная», «колоссальная по силе»). Высказывания такого рода наиболее многочисленны в этом тематическом блоке и составляют 35,6 %. Правда, иногда экспозиция воспринималась публикой с некоторым религиозным поклонением как «чудесный дар».

Почти треть (28,6 %) записей этого блока касаются оценки выставочной экспозиции: организации пространства, колористического решения, информационного сопровождения, дизайнерского оформления, концептуального сочетания живописных полотен и графических листов. Приведем некоторые из них: «Восхищен экспозицией выставки...»; «Оформление выставки – выше всех похвал...»; «Красивая выставка, умело подобрана...»; «Благодарю за прекрасную работу с этикетажом, за организацию пространства...»; «Выставка выдержана в цвете, стиле, много компьютерных инсталляций». Как видно из приведенных цитат, публика заметила и выразила свое отношение практически ко всем компонентам, составляющим выставочное пространство. Стоит отметить, что записи такого рода так же отмечены определениями в превосходной степени, как и предыдущие.

Более 16 % записей этого блока содержат высказывания о масштабе выставки, открывшей все грани творческого наследия Николая Ге: «Выставка открыла нам этого гениального художника...»; «Выставка с очевидностью показывает, что русское искусство обладало художником мирового класса...»; «Выставка – это пласт откровений о художнике». Как видим, эти отзывы также отличаются сильными эпитетами.

К этому же блоку относятся замечания (их было 11,4 %) о важном вкладе творческого наследия мастера в осмысление исторических и культурных традиций сегодняшними зрителями. Записи на эту тему также важны. Они показывают философскую глубину восприятия выставки нашими посетителями: «мы должны знать свои культурные корни», чтобы оценить «силу и мощь русской культуры», «понять нашу непростую историю». В ряде высказываний отмечается реформаторский потенциал, который несут произведения мастера: «Он был не только художником – мыслителем, обращавшимся к человеку, сокрушая каноны и привычные представления».

И наконец, 8 % высказываний этого блока подчеркивают значение выставки для современных зрителей, отмечая актуальность творческого наследия Николая Ге («своевременная выставка», «выставка нужная, умная», «можно много почерпнуть из духовного цикла»).

Доля записей «Книги отзывов», где содержится выражение **личных впечатлений**, раскрывающих особенности восприятия зрителями художественных произведений, невелика по сравнению с тематическими блоками благодарностей и оценки выставки. Она составляет **17,1 %**. Это еще раз подтверждает, сколь легко посетителям быть в роли стороннего наблюдателя, дающего оценки, и как трудно преодолеть дистанцию и «раскрыться», чтобы найти соответствующие слова, передающие исключительно личные впечатления. В сравнении с выставкой И. Левитана доля таких зрителей выросла почти вдвое: тогда лишь 8 % респондентов решились описать свои личные впечатления¹.

Для сопоставимости данных в анализе этот тематический блок мы также примем за 100 %. Тогда увидим, что здесь почти половина высказываний (45,3 %) будет содержать выражения восторга от просмотренной выставки, причем записи отражают максимальные эмоциональные значения оценочной шкалы. Наиболее типичные из них: «Нет слов описать восторг!»; «Не нахожу слов от нахлынувших чувств!»; «...потрясены замечательной выставкой!». Для сравнения нужно отметить, что более сдержанные записи, содержащие личные впечатления от выставки, совсем немногочисленны – всего 7 %. Наиболее характерны из них: «Выставка отличная!»; «Замечательная выставка!». Казалось бы, эти записи тоже высоко оценивают выставку Николая Ге. Однако вышеприведенные цитаты полны страсти, созвучной накалу творческих поисков художника. И эта разница в выражении личных эмоций, оставленных в «Книге отзывов» нашими посетителями, и значительный перевес первых, необыкновенно эмоциональных, вполне объясняет высокий уровень посещаемости выставки: неистовый призыв художника, обращенного к зрителям, находит отклик в их сердцах.

Особое внимание публики было обращено на «Страстной цикл», личные впечатления от его восприятия содержатся в 17,4 % высказываний этого тематического блока. Трудность выражения своих эмоций к последним трагичным земным дням Христа вполне понятна. Ровно поэтому немногочисленные тексты окрашены особой проникновенностью, а порой даже интимностью: «Перед “Распятием Христа” становится страшно настоящему»; «Глубокое поклонение и восторг, и холод в теле у картины “Христос в Гефсиманском саду”».

От внимания нашей публики не ускользнуло мастерство художника, и 12,8 % записей этого тематического блока содержат выражение восхищения от того, каким замечательным портретистом был Н. Ге: «Смотришь

¹ Петрунина Л.Я. Выставка И.И. Левитана глазами зрителей // Третьяковские чтения.

2010–2011. Материалы отчетных научных конференций. М.: Издательство ИНИКО, 2012.

С. 606–618.



Посетители выставки
в залах

на портрет и видишь психотип человека...»; «Портреты писателей – самое лучшее на этой выставке». Отметили зрители и колористически тонкие пейзажные работы, и графическое мастерство художника: «...каким колористом он был...»; «...восхищали рисунки и портреты...».

Тема духовности, впервые затронутая в разделе оценки выставки, повторяется здесь вновь и занимает 11,6 % в этом тематическом блоке. Но теперь она разворачивается несколько в другую сторону, приобретая личностную окраску: «Он заставляет сопереживать библейской истории...»; «...размышлять о человеческой сути, о нравственности...»; «...о людях и судьбе России».

Зрители описывали свои чувства после посещения выставки: «...эти картины лечат душу...», «...наполняют радостью и счастьем...», «...хочется смотреть, думать и любоваться». И пусть такие высказывания немногочисленны, всего 5,8 % этого блока, но они особенно ценны, давая свидетельства о катарсисе, который достигается зрителями во время посещения выставки Николая Ге.

Никогда прежде в «Книге отзывов» не встречалось так много записей об **информационном сопровождении выставки – 8,1 %**. Отзывы публики свидетельствуют о том значении, которое имеет для восприятия выставки этот компонент экспозиции. Более чем треть записей этого тематического блока касается аннотирования выставки. Особенно отмечается подробность аннотаций: «...порадовали подробные этикетки с информацией об изображенном человеке с указанием титулов и девичьих фамилий женщин». Почти четверть высказываний содержит благодарности экскурсоводам, внесшим свой вклад в комментирование выставки. 20% записей касаются буклета, который пришелся по вкусу посетителям. Примерно 11% хвалили удачно подобранные компьютерные и видеоинсталляции («Удивительно органично сочетание гениальных полотен мастера и современных способов выражения») и добротный документальный фильм («Замечателен документальный фильм о швейцарской коллекции»; «Очень хороши видеоролики, слайд-шоу и рентгенограммы»).

Замечаний не много оставлено в «Книге отзывов», всего **8 %**. Но нужно обратить внимание, что половина из них относится к освещению произведений. Фильмы и слайд-шоу пользовались большим вниманием публики, и потому можно встретить в качестве замечания запись о нехватке банкетов – 10% в этом тематическом блоке.

Зрители оставляли в «Книге» свои пожелания дальнейших успехов музею в создании подобных же выставок: «Побольше выставок русской классики». Это, несомненно, свидетельствует, что диалог посетителей с музеем полноценный и разносторонний.

Какой же вывод можно сделать из контент-анализа «Книги отзывов», дает ли он объяснение такой высокой цифре посещаемости? Пожалуй, можно ответить утвердительно на этот вопрос. Сама интонация высказываний показывает, что ощущение оголенного нерва, страстного призыва к человечеству о справедливости и достоинстве, о праве на личное мнение, ломающее стереотипы, которое несет творческое наследие

художника, воплотилось в экспозиции выставки. И этот посыл был считан посетителями. Именно поэтому большинство записей содержит эпитеты в превосходной степени. Сами неровности в творческом пути художника, смело отраженные в экспозиции выставки, воссоздавали живой образ человека, необыкновенно требовательного к себе и способного на исключительные поступки, не могли оставить зрителей равнодушными, заставляли задуматься о высоком и вечном. И как ответ на этот призыв в текстах записей чувствуется ощущение катарсиса. Это позволяет оценивать экспозицию выставки как цельное и самостоятельное драматургическое действие.

V

АРХИВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ

ИЗ ИСТОРИИ НЕСОСТОЯВШЕГОСЯ ЗАКАЗА РОСПИСЕЙ В ХРАМЕ ХРИСТА СПАСИТЕЛЯ

Публикация С.А. Подстаницкого

В моей коллекции хранится любопытный комплекс документов – переписка художника Николая Николаевича Ге по поводу росписи московского храма Христа Спасителя и два листа рисунков – эскизов и набросков к этим росписям¹. Они могут добавить ясности в такую интересную и все еще малоизученную тему, как русское церковное искусство второй половины XIX столетия. Ведь неосуществленные и ныне совершенно забытые проекты церковных работ Ге неотделимы от религиозных и художественных исканий этого живописца, приведших к созданию таких несомненных шедевров общеевропейского масштаба, как «Распятие» из музея Орсе.

Документы печатаются с сохранением авторской пунктуации.

¹ Св. Сергий Радонежский благословляет князя Дмитрия Донского. 1875. Бумага, графитный карандаш. 44,2 × 35. Рисунок очерчен, верх – полукруг. На обороте: Помазание Давида на царство. Рисунок очерчен, верх – полукруг. Собрание С.А. Подстаницкого, Москва.
Голова св. Сергия Радонежского. Св. Сергий Радонежский благословляет князя Дмитрия Донского. 1875. Эскиз-вариант. Бумага, графитный карандаш. 23 × 34. На обороте: Св. Сергий Радонежский. Князь Дмитрий Донской. Стоящая фигура. Три наброска. Собрание С.А. Подстаницкого, Москва.

К. Тон¹ и А. Резанов² – Н. Ге 29 декабря 1874

В 25-й день Сентября сего года Высочайше утверждено, составленное пре-
восвященным Леонидом³ викарием Московским полное расписание всех
священных изображений, назначаемых как в иконостас, так и на стены,
арки и своды Храма Христа Спасителя.

Препровождая при сем к Вам, Милостивый Государь, во 1-х список
священных изображений, подлежащих к написанию в нишах, распо-
ложенных в пилонах под куполом Храма и на стенах главного Алтаря,
а во 2-х – рисунки мест, на которых должны они быть представлены, мы
имеем честь покорнейше просить Вас, если Вы желаете принять на себя
этот заказ для Храма Спасителя, изготовить эскизы, согласно прилага-
емому списку, к 25-му Января 1875 г. и доставить оные в Комиссию для
построения в Москве Храма во имя Христа Спасителя, с определением
размера вознаграждения за исполнение эскизов, картонов и живописи
в натуре. О цене, которую Вы назначите просим, предварительно, почтить
нас уведомлением.

Главный архитектор К. Тон
Товарищ главного архитектора А. Резанов

29-го Декабря 1874.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Г. Профессору Ге

В двух нишах находящихся в середине храма в пилонах, под юго-запад-
ным и северо-западным парусами изобразятся:

1. Помазание Давида на Царство (в нише юго-западной). Среди карти-
ны Давид с приклоненную главою и крестообразно сложенными на груди
руками; на одной стороне Самуил возливающий на главу Давида елей,
с другой отец в радости; братью в удивлении. Сверху надпись: Помаза его
посреди братий его и ношашесе Дух Господень над Давидом (I Цар: XVI. 13.)

2. Благословение преподобным Сергием Вел. Князя Димитрия на брань
против Татар. Великий Князь преклонил главу. Преподобный Сергей бла-
гословляет. За ним стоят монахи Пересвет и Ослябя, в коротких мантиях,

¹ Тон Константин Андреевич (1794–1881) – главный архитектор при постройке храма Христа Спасителя (с 1837).

² Резанов Александр Иванович (1817–1887) – товарищ главного архитектора по постройке храма Христа Спасителя, с 1881 – главный архитектор. Начал свою карьеру как рисовальщик в чертежной комиссии по построению храма Христа Спасителя (1838).

³ Леонид (в миру – Лев Васильевич Краснопевков, 1817–1876) – деятель русской церкви. Учился в Корпусе горных инженеров, служил во флоте, затем окончил курс в Московской духовной академии и получил степень магистра богословия. Был епископом Дмитровским и архиепископом Ярославским. Автор многочисленных трудов по истории церкви: «Выписка из обихода Волоколамского монастыря конца XVI века о дачах в него для поминовения усопших» (в «Чтениях Московского Общества Истории». 1863. № 4); «Преподобный Савва Сторожевский» (М., 1885); «Жизнь святого апостола Петра» («Душеполезное Чтение», 1860). Проповеди его печатались в «Православном Обозрении», «Московских Ведомостях» и «Душеполезном Чтении».



имея в руках мечи в ножнах, как бы ожидая, чтобы Преподобный благословил и перепоясаться и идти на брань. Сверху надпись: Богу помогающе ти, враги победиши. (Назначение Филарета М. Московского¹).

В Алтаре на северной стене, где мраморная облицовка. Направо от двери Се человек. Налево от двери Несение креста.

Г. Профессору Ге. Изображение «Се Человек»

Это изображение должно находиться подле изображения, написанного г. Нефом «Моление о чаше». – В этой картине представлена одна фигура Спасителя и только в воздухе, явля-

Н.Н. Ге. Св. Сергей
Радонежский
благословляет князя
Дмитрия Донского
1875
Бумага, графитный
карандаш. 44,2 × 35
Собрание
С.А. Подстанецкого,
Москва

ющийся ему Ангел. – Поэтому и в картине «Се человек», должен быть изображен Христос один. – Так как эта картина помещается в Алтаре, то есть в Святая Святых, то изображение Пилата и евреев были бы, совершенно излишни. Христос в терновом венце, в багрянице, с оголенной грудью и руками, с кровавыми каплями на лбу и с видом человеческого изнеможения, после сделанного Ему в Претории истязания (бичевания).

Это изображение помещается рядом с изображением «Се человек» и тоже в Алтаре – поэтому не нужно изображать евреев, воинов и др., а следует представить, только Христа, изнемогшего под тяжестью возложенного на Его плечи Креста, знамения Его казни. При этом может быть представлен, только, Симон Киринейский и одна или несколько жен, которые плакали об Иисусе и которым он сказал: «Дщери Иерусалимские! не плачете обо Мне, но плачете о себе и о детях Ваших» (Еван. Луки).

Эти два события совершились в 3-м часу дня. Желательно, чтобы Христос, везде изображен был с одинаковыми² чертами лица и согласно описанию Лентула, которое здесь и прилагается.

¹ Святитель Филарет (в миру – Василий Михайлович Дроздов, 1782–1867) – один из ярчайших деятелей русской Церкви XIX века. Учился в Коломенской духовной семинарии (1791–1799) и в Троице-Сергиево Лаврской семинарии (1800–1803). С 1809 – инспектор С.-Петербургской семинарии, а с 1812 – ректор С.-Петербургской духовной академии и настоятель новгородского Юрьева монастыря. С 1821 – архиепископ Московский, священноархимандрит Свято-Троицкой Сергиевой Лавры. С 1826 митрополит. Один из инициаторов перевода Библии на русский язык. Автор многочисленных богословских трудов.

² Так в тексте.



Н.Н. Ге. «Се человек»
1875
Эскиз. Холст
на картоне, масло
34,6 × 45,6
ГТГ. Инв. Ж-322

Г. Профессору Ге. Изображение Иисуса Христа

Христос вида величественного и есть таков: кто Его лишь увидит, то ощутит в себе вдруг к нему почтение, смешанное со страхом. Он отменно строен, волосы Его цвета ореха зрелого, гладки до ушей, а от оных до низу кудреваты. Они крепки и блестящи, простираются до плеч, посреди головы разделяются на обе стороны, по обычаю Назареев; лоб ровный не имеющий морщин, так как и все лицо Его чисто и на оном нет никаких пятен; украшено оно благородным выражением; нос и рот хорошо расположены; бороду имеет такого же цвета как и волосы на голове, густую, но не долую, раздвоившуюся на конце;

Его взгляд тих, заключает в себе важность человека совершенного; глаза Его небесного цвета, пронзительные и острые; Он весел без нарушения Своего величества; никто не видал Его смеющимся, но часто видели плачущим; Его руки приятно вида (правильные античные). Одним словом весь вид Его отменнее всех сынов человеческих и в нем видна истина, в коей нет лести.

Г-ну Профессору Ге

Художники должны обратить особенное внимание на изображение лица Спасителя. Во всех картинах находящихся в алтаре: Тайной вечери, Молении о чаше, Се Человек, Несении Креста, Распятии, Снятии со креста, Положении во гроб, изображении Христа Великим Архиереем; в иконостасе: в Крещении, Вшествии во Иерусалим, Преображении, Вознесении, Сошествии во Ад и в прочих местах Храма, – лик Господа должен иметь сходство то есть быть одним и тем же ликом, разумеется с различными изменениями в выражении, смотря по событию и моменту действия, изображаемому картиною. Такое же сходство должно сохранить и в изображении Богоматери. Сходство лиц и одеяний требуется и в изображении Апостолов: Иосифа, Никодима, Марии Магдалины и Марии Иосифовой.

Н. Ге – Комиссии построения храма Христа Спасителя (черновик на обороте предыдущего документа)

На предложение, сделанное мне, принять заказ по исполнению живописных работ в Храме Спасителя, я имею честь сообщить, что, принимая заказ, определяю вознаграждение, за исполнение в надлежащем размере, в следующем количестве: за две иконы в алтаре, на северной стороне «Се Человек» и «Несение Креста» <...>

А. Резанов – Н. Ге 2 января 1875

Многоуважаемый Николай Николаевич.

Вот Вам верный размер места для образа «Дева днесь».

6 саж. 2 ар. 5 вер. х 5 саж. 2 арш. 8 вер.

Верх полуциркульный.

Ваш А. Резанов.

2 Января 1874

А. Резанов – Н. Ге 1 марта 1875

Милостивый Государь

В контракты, заключающиеся с г.г. художниками, исполнявшими живописные работы в Храме Спасителя, между прочим, включалось неременное условие, обязавшее художника – представлять подробное, письменное объяснение о тех источниках и подлинниках, которыми руководствовался он при сочинении эскизов.

Так как условие это и на будущее время остается неизменным, то я имею честь покорнейше просить Вас о представлении в Комиссию Храма Спасителя, в самом непродолжительном времени, означенных объяснений.

Примите, Милостивый Государь, уверение в совершенном почтении и преданности.

А. Резанов.

1-е Марта 1875.

**На том же листе – черновик письма Н. Ге –
Комиссии построения храма Христа Спасителя:**

В Комиссию построения Храма Христа Спасителя в Москве.

При составлении эскизов 1) Несение Креста, 2) Се Человек, 3) Помазание Давида и 4) благословение Преп[одобный] Серг. Радонеж[ский] я руководствовался следующими источниками.

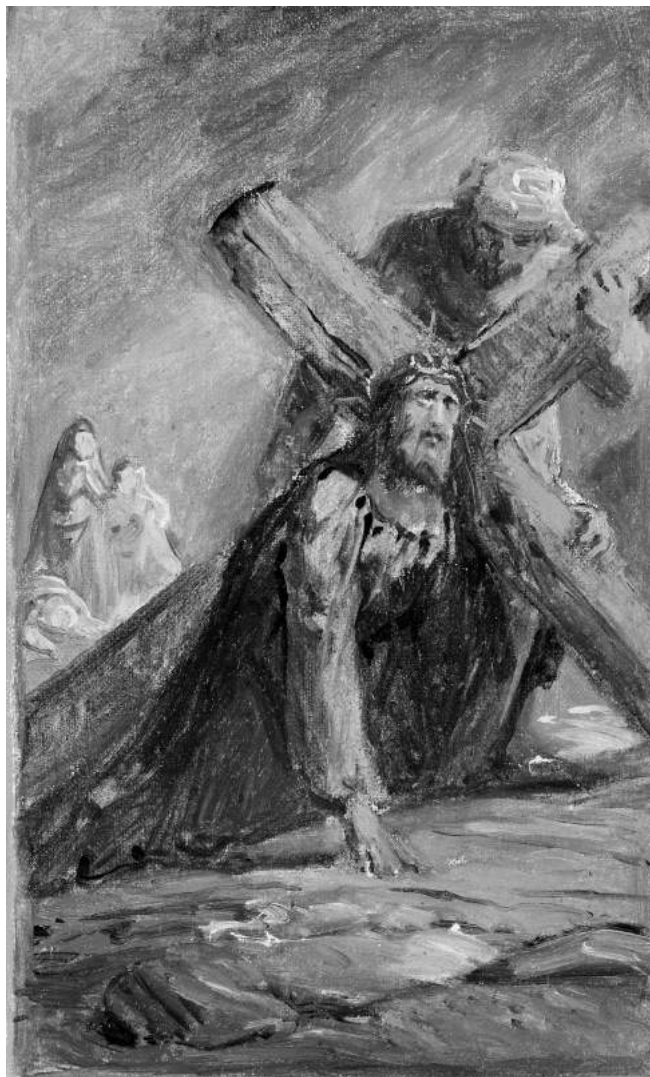
Для первых трех священных изображений – соответствующими местами Священных Писаний Ветхого и Нового Завета. Принимая во внимание препроводимое ко мне писанное руководство, для последующего же я должен был, по краткости времени, ограничиться только письменными источниками Жития Преп. Сергия, История Госуд[арства] Росс[ийского] Карамзина, [нрзб. – С.А.] Никоновой летописи, История Соловьева и Русской Ист[ории] в биографиях Костомарова (нрзб. – С.А.)

Ни Ге

**Н. Ге – Комиссии построения храма Христа Спасителя
4 марта 1875 (черновик)**

В Комиссию построения Храма Христа Спасителя в Москве.

При составлении эскизов священных изображений «Се Человек», «Несение Креста», «Помазание Давида на Царство», «Благословение Преподобным Сергием Вел. Князя Димитрия на брань против татар», я руководствовался следующими источниками: для первых трех – соответствующими местами Священного Писания Ветхого и Нового Завета, принимая во внимание предложенное мне Комиссией письменное руководство, для последнего я должен был, по краткости времени, ограничиться только письменными источниками: «Житие Преподобного и Богоносного нашего Сергия Радонежского и Всея России чудотворца» 1853 г. в Литографии Св. Троице-Сергиевой Лавры, История Госуд[арства] Российского Карамзина с полными примечаниями 1842, История России С. Соловьева, Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей Н. Костомарова. Знакомство же с Источниками, которыми я мог восполь-



Н.Н. Ге. Несение
креста. 1875

Эскиз

Холст на картоне,
масло. 34,6 × 45,6
ГТГ. Инв. Ж-522

зваться только на месте действия я отложил до времени предварительных работ священного изображения.

4 Марта 1875

Профессор Николай Ге.

При составлении эскиза образа Рождества Христова я руководствовался описанием с примечанием Его Преосвященства Епископа Дмитровского.

А. Резанов – Н. Ге 1 марта 1875

Милостивый Государь

Отношением от 11 февраля за № 85, Канцелярия Комиссии для построения в Москве Храма во имя Христа Спасителя сообщила мне: что присутствие Комиссии, рассмотрев объявление Ваше с назначением цен за исполнение предложенной Вам живописи в Храме, нашло: что за изображения, назначаемые к написанию в двух нишах в главных пилонах Храма, Вы объявили цены высшие, против назначенных в представленной



мною ведомости и утвержденных Комиссией в руководство при отдаче к исполнению живописи, только, как высший размер стоимости сей работы, а потому присутствие желало бы, чтобы Вы понизили объявленную Вами цену за исполнение упомянутых выше священных изображений.

Сообщая Вам, Милостивый Государь, о таком заключении присутствия, имею честь покорнейше просить: не оставить меня, по этому предмету, Вашим отказом.

Пользуясь случаем, прошу принять уверение в совершенном почтении и преданности.

А. Резанов.

1-е Марта 1875

А. Резанов – Н. Ге 10 апреля 1875

Милостивый Государь Николай Николаевич

По словесному приказанию Комиссии для построения в Москве Храма во имя Христа Спасителя, имею честь возвратить при сем (в двух ящиках), исполненные Вами, по поручению Комиссии, эскизы Священных изображений, предположенных к написанию в алтаре и двух нишах Храма, так как, по рассмотрении этих эскизов, ни Комиссия, ни духовное начальство не нашли их удовлетворительными.

В обратном получении Вами работ Ваших покорнейше Вас прошу доставить мне расписку для представления оной в Комиссию.

Примите, Милостивый Государь, уверение в совершенном моем к Вам почтении и преданности.

А. Резанов.

10-го Апреля 1875.

Его Высокоб. Н.Н. Ге.

На том же листе – черновик письма Н. Ге – А. Резанову:

Милостивый Государь

В ответ на сообщенное Вашим Превосходительством имею сообщить, что я не нахожу возможности понизить цену, объявленную мне Комиссии как вознаграждение за работу предложенную мне; при определе-

Н.Н. Ге
Св. Сергий
Радонежский.
Князь Дмитрий
Донской.
Стоящая фигура
Три наброска. 1875
Бумага, графитный
карандаш. 23 × 34
Собрание
С.А. Подстаницкого,
Москва

нии я руководствовался наименьшими размерами расценок которые я [нрзб. – С.А.]. Покорнейше прошу Вас [нрзб. – С.А.].

В ответ на сообщенное Вашим Превосходительством желание Комиссии

В ответ на письмо Вашего Превосходительства имею честь сообщить, что не нахожу возможным понизить цены, объявленной мне Комиссии за работы в Храме Спасителя, предложенной мне. Тем более что при определении цены я руководствовался размерами вознаграждения наименьшими. Сообщаю о том Вашему Превосходительству и покорнейше прошу [нрзб. – С.А.].

В ответ на сообщенное мне Вашим Превосходительством желание присутствия Комиссии, чтоб я понизил цену за предложенную мне работу в Храме Спасителя имею честь сообщить, что не нахожу возможным исполнить желание Комиссии, так как при определении вознаграждения я руководствовался размерами наименьшими. Сообщаю о том Вашему Превосходительству. Покорнейше прошу довести до сведения [нрзб. – С.А.].

При сем уверяю милостивый государь в искреннем почтении и преданности.

А. Резанов – Н. Ге 16 апреля 1875

16 апреля 1875 Среда

Многоуважаемый Николай Николаевич

Убедительнейше Вас прошу – доставить мне расписку в получении от меня обратно эскизов Ваших, потому что Комиссия требует ее от меня.

Всегда Вас уважающий А. Резанов

Так печально завершилась история работ Ге для храма Христа Спасителя. Те композиции, за которые он взялся, в конце концов, были поручены Василию Петровичу Верещагину (1835–1909). Для художника, видимо, это стало серьезным ударом, вынудившим его даже покинуть Петербург: «Четыре года в Петербурге и занятий искусством самых искренних, привели меня к тому, что жить так нельзя. Все, что могло бы составить мое материальное благосостояние, шло в разрез с тем, что мною чувствовалось в душе. Работа моя – случайный заработок, капризный, а жизнь требует правильного прилива средств...»¹

Сами эскизы художника были расплывены: сейчас только масляный набросок композиций «Несение креста» и «Се Человек» хранятся в фондах Третьяковской галереи². Другой эскиз этих же сюжетов находился в Киевском музее русского искусства и пропал в годы войны. Поэтому нынешнюю случайную находку трудно переоценить – это еще один штрих к биографии Н.Н. Ге.

¹ Из «Воспоминаний» Н.Н. Ге // Николай Николаевич Ге. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. С. 100–101.

² Несение креста. «Се человек». Два эскиза на одном холсте. Холст на картоне, масло. 34,6 × 45,6. ГТГ. Инв. Ж-322. До 1941 аналогичные эскизы – «Несение креста» и «Христос в багрянице» – находились в КНМРИ.

Н.Е. Агеева

АРХИВ СЕМЬИ ГЕ ИЗ РУКОПИСНОГО ФОНДА КИЕВСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ РУССКОГО ИСКУССТВА

Рукописный фонд семьи Н.Н. Ге в КНМРИ насчитывает чуть более 500 единиц хранения. В нем хранятся письма, фотографии и различные документы, так или иначе связанные с тремя поколениями семьи Ге, охватывающие временной отрезок с середины 1850-х до конца 1950-х. Формирование фонда происходило во второй половине XX века в два этапа. В 1956 году более 300 единиц хранения поступило из Черниговского исторического музея. При этом не были заинвентаризированы только 16 писем внука художника, Николая Петровича, к сестре Насте, так как они носили личный характер и не содержали информации о жизни и творчестве Н.Н. Ге. На тот момент это был основной критерий отбора документов в рукописный фонд музея. Письма были записаны в фонд позднее, уже в 1990-е годы. В 1960 году более 150 единиц хранения поступило по завещанию от внучки художника, Прасковьи Николаевны Ге, через Вакуленко Марию Прокофьевну. Работа по изучению и систематизации фонда велась с 1956 года сотрудниками музея (М.Д. Факторовичем и Э.А. Бабаевой) с целью последующей публикации переписки художника и воспоминаний о нем, которая, к сожалению, так и не была осуществлена. Небольшая часть эпистолярного наследия семьи Ге¹ вошла в книгу, подготовленную

¹ Сведения о ряде упоминаемых в письмах лиц сообщены С.Л. Капыриной.

Из 32 писем Н.Н. Ге к А.П. Забело-Ге 19 было опубликовано в книге: Николай Николаевич Ге: Письма, статьи, критика, воспоминания современников. См.: Письма Н.Н. Ге А.П. Забело-Ге // КНМРИ. Ф. 3/1–31, 35 (Н.Н. Ге).

Н.Ю. Зограф – «Николай Николаевич Ге. Письма статьи, критика, воспоминания художников» (1978).

Весь корпус хранящихся в КНМРИ документов представляет значительную историческую и культурную ценность. Между тем подавляющее большинство материалов рукописного фонда Ге не введено в научный обиход. Данная статья – попытка кратко проинформировать научное и музейное сообщество о наиболее ценных и интересных документах рукописного фонда Ге.

Безусловно, наибольший интерес представляют письма и документы первого поколения семьи. Это письма Николая Николаевича Ге к невесте, впоследствии жене – Анне Петровне Забело-Ге, письма сыновей художника – Николая Николаевича-младшего и Петра Николаевича, а также письма близких друзей и родственников. Именно в этой части рукописного фонда содержатся важные биографические факты, связанные с обучением художника в Академии художеств, с академическими программами, экзаменами и замыслами художника. При публикации писем Н.Ю. Зограф были опущены, в основном, бытовые и житейские подробности. Например, письмо из Флоренции опубликовано без плана квартиры¹, которую художник собирался нанять для проживания семьи. Между тем эти сведения весьма интересны и создают живую картину пребывания русских пенсионеров АХ за границей.

Определенный интерес представляют 14 писем сыновей художника родителям. Зимой 1869/70 Н.Н. и А.П. Ге провели в России, оставив 13-летнего Николая и 11-летнего Петра с няней Авдотьей Леонтьевной во Флоренции. Частым гостем в доме в то время был Жозеф Доманже – французский эмигрант, участник французской революции 1848 года, видимо, содержащий во Флоренции школу, в которой учились сыновья Ге. В этих детских письмах – и беспокойство за здоровье родителей, и рассказы о том, сколько денег собрали ученики класса на подарок месье Жозефу, и о декабрьских проливных дождях, и сильном январском холоде, из-за которого местами замерзла река Арно, и о деревьях, высаженных на площади Индепенденца.

Некоторые письма этого периода содержат рисунки Николая и Петра². Особенно интересен рисунок Николая, на котором изображен он сам вместе с няней и месье Жозефом в «студио» (т.е. мастерской художника). Занимателен Петрушин набросок большой пушки на фоне моря, сделанный с натуры, и рисунок Николая, изображающий улицу во Флоренции. Обе картинки датированы 1867 годом³. Хранится в фонде и письмо Жозефа Доманже⁴ на французском языке, которое, к сожалению, еще не расшифровано⁵.

¹ План одной из квартир на набережной реки Арно во Флоренции см.: КНМРИ. Ф. 3/25 (Н.Н. Ге).

² Письма Н.Н. и П.Н. Ге – Н.Н. и А.П. Ге, 1867–1870 гг. // КНМРИ. Ф. 3/37, 38 (Н.Н. Ге).

³ Там же. Ф. 3/260.

⁴ Иосиф (Жозеф) Доманже, участник революции 1848 года во Франции, эмигрант, содержал частную школу во Флоренции, где учились дети из эмигрантских семей, в том числе и сыновья Ге. Ранее, в Лондоне, был учителем сына А.И. Герцена. Портрет написан во Флоренции.

⁵ Ж. Доманже – Н.Н. и А.П. Ге // КНМРИ. Ф. 3/50 (Н.Н. Ге).



В этот пласт входят письма друзей и родственников (письма С.А. Толстой¹, Костычевых², А.П. Забело³), которые носят, в основном, личный характер.

Заслуживают тщательного изучения документы и письма, относящиеся ко второму и третьему поколению семьи Ге. В них содержатся материалы и факты, связанные с судьбой творческого наследия художника, а также жизнью его потомков.

Нельзя не заметить, что переписка между старшим сыном художника и семьей младшего сына, которая велась до 1895 года (в фонде хранится 9 писем Н.Н.-сына к Е.И. Ге⁴), прекратилась после смерти художника. Причину разрыва

отношений между братьями объясняет сохранившийся черновик письма Е.И. Ге к Н.Н.-младшему⁵. Семейный конфликт произошел из-за того, что несколько картин, составляющих часть наследства Петра Николаевича, были, как пишет Екатерина Ивановна, присвоены старшим братом и от своего имени переданы в Третьяковскую галерею (черновик не датирован, но относится, вероятно, к началу 1900-х). Отголоски этого конфликта присутствуют в более раннем документе – письме П.М. Третьякова к Е.И. Ге (1897), в котором речь идет о картине «Мария, сестра Лазаря»⁶.

Дети и внуки Н.Н. Ге, безусловно, являются людьми неординарными, по-своему одаренными. Они были тесно связаны с художественными и литературными кругами России и принимали активное участие в культурной жизни рубежа веков. Фонд содержит обширную переписку П.Н. Ге и Е.И. Ге (урожденной Забело). Среди корреспондентов четыре Ге – критик В.В. Стасов, Т.Л. Толстая, П.М. и В.Н. Третьяковы, С.П. Яремич, И.Е. Репин, писатели А.А. Луговой и И.Н. Потапенко, философ и публицист В.В. Розанов. Среди известных имен конца XIX – начала XX века, упоминаемых в переписке этой ветви семьи Ге, – М.А. и Н.И. Врубель, З.Н. Гиппиус, Д.С. Мережковский, Д.В. Философов, С.П. Дягилев,

Н.Н. Ге. 1870-е

Фото В. Каррика,

Санкт-Петербург

Киевский

национальный музей

русского искусства

Отдел рукописей

¹ Переписка С.А. Толстой с Н.Н. и А.П. Ге // КНМРИ. Ф. 3/238, 239 (Н.Н. Ге).

² Переписка Е.Н., А.К. и П.А. Костычевых с Н.Н. и А.П. Ге // КНМРИ. Ф. 3/59–62 (Н.Н. Ге).

³ Александр Петрович Забело, брат А.П. Ге. (Переписка А.П. Забело с А.П. Ге // КНМРИ. Ф. 3/51–55 (Н.Н. Ге).

⁴ Письма Н.Н. Ге – Е.И. Ге // КНМРИ. Ф. 3/74–82. Последние письма датированы 1894 годом.

⁵ Письмо Е.И. Ге – Н.Н. Ге // КНМРИ. Ф. 3/64.

⁶ «Многоуважаемая Екатерина Ивановна, я знаю, что эта вещь Ваша собственность»

(Цит. по: Письмо П.М. Третьякова – Е.И. Ге // КНМРИ. Ф. 3/195). Эскиз неосуществленной картины «Мария, сестра Лазаря, встречает Иисуса Христа, идущего к ним в дом» (1864, ГТГ), подаренный Н.Н. Ге Е.И. Ге в 1883 году, был приобретен П.М. Третьяковым в 1897 у Е.И. Ге.

С.И. Мамонтов, А.В. Прахов, киевские художники Л.М. Ковальский, А.А. Куренной, Г.Г. Бурданов и В.Д. Замирайло, композиторы Б.К. Яновский и Н.В. Лысенко, семья Толстых, художники Г.Г. Мясоедов, Е.Е. Лансере, драматург Е.П. Карпов, киевский издатель В.С. Кульженко, депутат Государственной Думы Ю.Н. Глебов и др.

Определенный научный интерес представляют письма художественного критика В.В. Стасова к Е.И. Ге¹. Они охватывают период с 1894 по 1904 год. Их знакомство состоялось в 1894 году по инициативе Владимира Васильевича. После смерти художника критик собирал материалы для своей монографии «Николай Николаевич Ге, его жизнь, произведения и переписка» (М., 1904), появившейся сначала в виде ряда статей в журналах «Северный вестник» (1895, № 1–3) и «Книжки недели» (1897, № I–VIII).

Чрезвычайно интересны те письма Стасова, в которых он обсуждает с Е.И. Ге отдельные моменты своей монографии².

Приятельские отношения В.В. Стасова с Е.И. Ге вскоре переросли в дружбу. Об этом свидетельствует тон и характер его писем к ней. Владимир Васильевич восхищался ее литературным даром и личностными качествами. Из некоторых писем явствует, что Стасов принимал участие в театральной карьере Н.И. Забело³. Переписка с Врубелями, если не считать поздравительной телеграммы⁴ и шуточного пари Н.И. Врубель и Б.К. Яновского, в котором последний обещает не жениться на протяжении пяти лет⁵, в фонде практически отсутствует. Но их имена часто упоминаются в переписке, например, в письмах киевского издателя Кульженко в связи с изданием части дневников Екатерины Ивановны, посвященной М.А. Врубелю⁶.

Встречаются их имена и в письмах других родственников. Тон некоторых высказываний позволяет предположить, что брак Надежды Ивановны и Михаила Александровича был принят в семье Ге – Забело без энтузиазма. Об этом свидетельствует и сохранившийся отрывок письма сестры Е.И. Ге – Ольги Ивановны Забело⁷.

Письма и документы этой части фонда семьи Ге позволяют внести некоторые дополнения в биографию Петра Николаевича Ге. Основываясь на содержащихся в них фактах, можно утверждать, что Петр Николаевич не только сотрудничал с различными художественными и литературными журналами и издательствами, такими как «А. и И. Гранат

¹ Письма В.В. Стасова – Е.И. Ге // КНМРИ. Ф. 3/183–193 (Н.Н. Ге).

² Там же. Ф. 3/187.

³ Там же. Ф. 3/189.

⁴ Там же. Ф. 3/211.

⁵ Там же. Ф. 3/254.

⁶ Там же. Ф. 3/156.

⁷ «Как это Кика вдруг стал поклонником Врубеля? Как Петруша это позволяет?» (Цит. по: О.И. Забело – Е.И. Ге // КНМРИ. Ф. 3/151). Ольга Ивановна Забело-Новицкая – младшая сестра Е.И. и Н.И. Забело. (См.: Врубель. Переписка, воспоминания о художнике. Л., 1976. С. 366.)



и Ко»¹, но и предпринял попытку самому заняться издательской деятельностью в 1904–1905 годах².

На основании содержащихся в переписке фактов можно внести дополнения и в биографию Николая Петровича Ге. В своих письмах он подробно информирует родителей о своих занятиях и планах на будущее, например, о целесообразности получения университетского образования и выборе факультета. В письме от 2 октября 1902 года Николай Петрович сообщает о переходе на юридический факультет³.

Из писем к матери также выясняется, что в 1902 году, помимо занятий в университете, Николай Петрович посещает частную художественную студию

А.В. Маковского⁴, библиотеку АХ и берет уроки музыки⁵. Вместе с отцом они приобрели абонемент на вечера современной музыки (в фонде хранится программа одного из таких вечеров). Как и его родители, Николай Петрович обладал литературным даром. Чтение его шуточных писем к сестре Насте, живые путевые заметки, например, описания провинциальных городов, местных нравов, характеристика встреченных им в дороге типажей доставляют огромное удовольствие⁶.

В эту часть фонда входят и фотодокументы (около 100 ед. хранения), основная составляющая которого – фотографии членов семьи Ге – Забело. Наиболее ценными, на наш взгляд, являются прижизненные фотографии Николая Николаевича-старшего и Анны Петровны Ге, Николая Николаевича-младшего, Петра Николаевича и Екатерины Ивановны Ге, а также детей младшего сына художника – Кики и Насти. Остальная часть фотоархива требует изучения и уточнений.

Поступившие в 1960 году по завещанию внучки художника, Прасковьи Николаевны Ге, архивные документы, письма и фотографии также представляют научный интерес и содержат в основном материалы, связанные с жизнью Н.Н.-сына и его детей. В первую очередь, это 24 письма Н.Н.-младшего к дочери⁷ в период с 1915 по 1938 год. Последнее его письмо

А.П. Ге. 1870-е

Фотография Фрателли
Алиари, Флоренция
Киевский
национальный музей
русского искусства
Отдел рукописей

1 КНМРИ. Ф. 3/116, 121.

2 КНМРИ. Ф. 3/120.

3 КНМРИ. Ф. 3/107.

4 КНМРИ. Ф. 3/108, 109.

5 КНМРИ. Ф. 3/107.

6 КНМРИ. Ф. 3/496, 98, 132.

7 КНМРИ. Ф. 3/396, 398–421.

Прасковье Николаевне из Женева датировано 20 января 1938¹. Вероятно, после 1938 года П.Н. Ге сведений о своем отце не имела. Сохранилось письмо от 10 октября 1956 г. Надежды (возможно, Надежды Григорьевны Рубан², уехавшей из Швейцарии в 1913 году). В нем – скупые сведения о Н.Н. Ге-сыне³.

С точки зрения информативности чрезвычайно важны письма Прасковьи Николаевны 1928–1929 годов к издателям переписки Л.Н. Толстого, в которых она сообщает по их просьбе биографические сведения о членах своей семьи⁴. В одном из них – адресованном Софье Владимировне Короленко – она пишет о негативном отношении к художнику Н.Н. Ге в Крыму⁵.

Приведенная в письме дата рождения Прасковьи Николаевны 19 октября 1878 года соответствует дате, вписанной в «Свидетельство о звании личного почетного гражданина № 4966», выданное на имя П.Н. Ге в Санкт-Петербурге 27 ноября 1900 года⁶. Дополняют ее биографию и следующие документы, хранящиеся в фонде музея: «Свидетельство об окончании школы повивальных бабок»⁷; «Свидетельство об окончании фельдшерской школы»⁸ и «Свидетельство об окончании курса массажа»⁹. В фонде содержится много документов и писем, связанных с просьбами П.Н. Ге о помощи в связи с бедственным материальным положением. Поспособствовала получению пенсии Прасковьей Николаевной дочь художника В. Серова, Ольга Валентиновна (в фонде хранятся ее письма к Прасковье, относящиеся к 1945–46 годам).

Нельзя не упомянуть хранящийся в фонде машинописный вариант «Воспоминаний»¹⁰. П.Н. Ге отправила рукопись с целью публикации в Киевский музей русского искусства в 1956 году. Вероятно, предполагалось включить воспоминания внучки художника в готовившееся издание переписки художника.

Среди немногих фотодокументов этой части фонда (11 ед. хранения) представляют интерес две фотографии, подаренные П.Н. Ге краеведами Ивангородской средней школы: «Учащиеся Ивангородской средней школы на могиле Н.Н. Ге. 13 июня 1954» и «Уголок Н.Н. Ге в Ивангородской средней школе. Январь 1957» (фотограф П. Щерба).

¹ КНМРИ. Ф. 3/421.

² Надежда Григорьевна Рубан (1888–1976), дочь З.Г. Ге, племянницы художника Н.Н. Ге. См. сведения о ней в родословии семьи Ге: Николай Ге: К 180-летию со дня рождения / Сост. С.Л. Капырина. Гос. Третьяковская галерея. М., 2011. С. 418.

³ КНМРИ. Ф. 3/436.

⁴ КНМРИ. Ф. 3/473.

⁵ Там же.

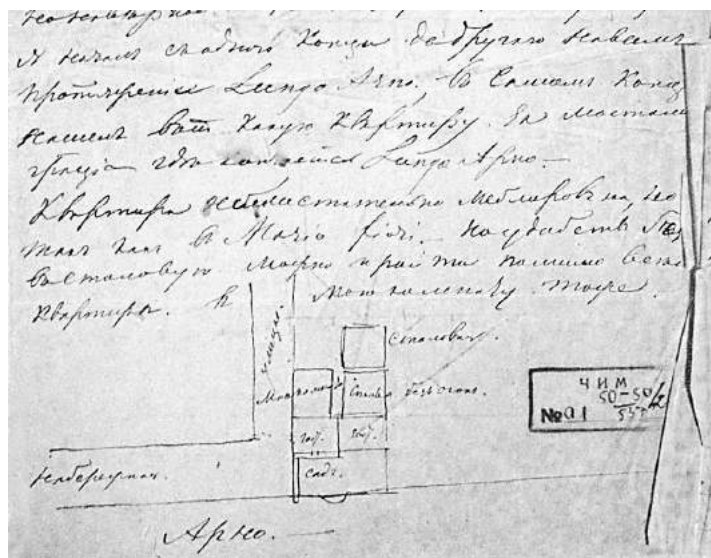
⁶ КНМРИ. Ф. 3/445.

⁷ КНМРИ. Ф. 3/446.

⁸ КНМРИ. Ф. 3/447.

⁹ КНМРИ. Ф. 3/448.

¹⁰ КНМРИ. Ф. 3/476. *Ге П.Н. Воспоминания* // Крым. 1959. №17. С. 96–103.



Изучение рукописного фонда семьи Ге, установление всех упоминаемых в документах имен и изображенных на фотографиях лиц требует длительного времени. Многие документы не прочитаны и не расшифрованы до настоящего момента. Тем не менее, научная, историческая и культурная ценность этого архива очевидна.

План квартиры.

Л. 1. Письмо

Н.Н. Ге к А.П. Ге.

Флоренция. 1864

Киевский

национальный музей

русского искусства

Отдел рукописей

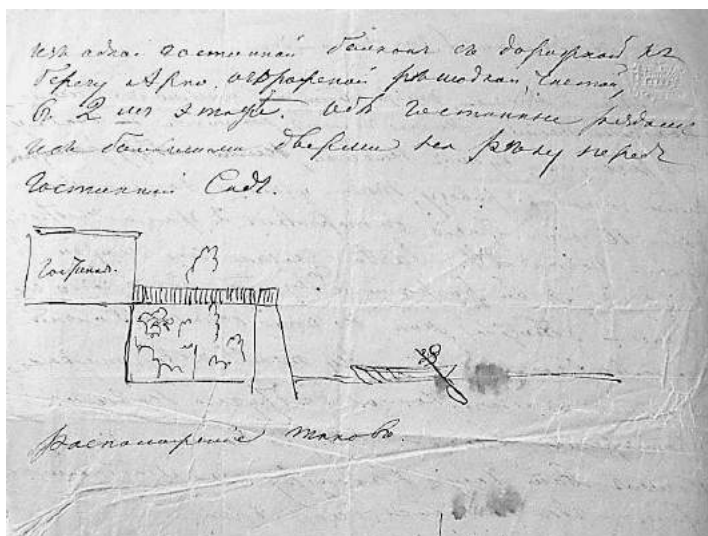
ИЗБРАННЫЕ ПИСЬМА ИЗ РУКОПИСНОГО ФОНДА СЕМЬИ Н.Н. ГЕ

Ф. 3/25. Н.Н. Ге – А.П. Ге. 1864, Флоренция

Милая Аничка, отправивши тебе письмо я пошел покупать платье. Никак не мог решиться, но [нрзб.] и я рискнул, купил, но боюсь. Ничего не буду рассказывать, пусть готовое привезут, тогда увидишь. Заплатил недорого 10 грошей брасіо [вероятно, от ит. «brachia» – локоть. – Н.А.] выторговал 2 грація на брасіо. Купил почти 24 – Larta сказала, что может довольно, я ей разрешил докупить одно брасіо не больше – обещала мне на этой неделе кончить, но наверное не успеет. Ну, теперь о квартирковке. Я начал с одного конца до другого на всем протяжении Lungo Arno. В самом конце нашел вот какую квартиру за мостом Грацио, где кончается Lungo Arno. Квартира не блистательно мебелирована, но не так как в Mario fiori – но удобств бездна, в столовую можно пройти помимо всей квартиры. В мою комнату тоже.

План квартиры №1

Из одной гостиной балкон с дорожкой к берегу Арно огороженный решеткой частой в 2-м этаже. Обе гостиной рядом с балконными дверями на реку, перед гостиной сад.



Ф. 3/36. Н.Н. и П.Н. Ге (сыновья) – Н.Н. и А.П. Ге (родителям).

4 января 1870, Флоренция

Здравствуй моя милая Мама. Наконец получил твое письмо и очень рад, что ты жива, я уже было думал, что ты умерла и очень огорчился, и вдобавок не мог тебе писать, потому что не знал где ты. <...>

Ваш сын Н.Ге

<...> Моя милая Мама и Папа, у нас был в гостях Беляев с Нарышкиными. Был у нас 3 дня. Купил нам конфет. Коля очень горевал об тебе и думал уже что вы померли. Все мы подписались для того, чтобы сделать М. Joseph подарок. Прощай моя милая Мама и Папа.

Петр Ге

Няня кланяется

Ф. 3/37. Н.Н. и П.Н. Ге (сыновья) – Н.Н. и А.П. Ге (родителям).

10 февраля 1870, Флоренция

<...> Ты мне скажи, у кого ты живешь, у Сырейщикова или на другой квартире. У нас в школе есть [маленький] мальчик который уже стал писать и читать, только не может произносить две согласные. Прощай моя милая Мама... Вот я тебе нарисую струг. П.Ге

<...> Мы все здоровы кроме няни, у которой немного болело горло, но теперь прошло. Я надеюсь, что ты получишь мое письмо прежде, чем уедешь от туда и я надеюсь, что картина уже будет в Петербурге. Я сегодня не буду тебе долго писать, потому что уже ½ одиннадцатого часа и мне очень хочется спать. У нас очень холодно. Есть места в Арно, где она замерзла. А вот после дождей декабря, которые длились месяц с половиною ровно каждый день, Арно поднималась так, что надо было еще [нрзб]. Два человека утопилось и боялись, что Понте Веккио обру-

План квартиры.

Л. 3. Письмо Н.Н. Ге

к А.П. Ге. Флоренция
1864

Киевский
национальный музей
русского искусства
Отдел рукописей

шится и потому все часовые мастера переселились, но потом опять возвратились на старые места. Уже начали ломать Via dei Martelli и все лавки вышли на Пьяцца С.Лоренцо, где им устроены домики из дерева. Уже площадь Индепенденца обсажена деревьями в два ряда и у каждого внизу куст. Вот я тебе рассказал, все что тут нового. Няня и М. Жозеф кланяются.

**Фз/38. Н.Н. и П.Н. Ге (сыновья) – Н.Н. и А.П. Ге (родителям).
19, 20 февраля 1970, Флоренция**

19 февраля

Моя милая Мама, ты нас спрашиваешь, что мы делаем. Я тебе напишу теперь. Я очень на тебя сердита за то, что ты так долго там сидишь и говоришь, что почему ты не отправила картину из Мюнхена при тебе, и потом разве в Мюнхене есть обе картины, то есть Христос¹ и Сорренто² или только один Христос, потому что ты нам пишешь картины, а не картина. Мы, когда мы приходим домой, то мы всегда спрашиваем у Няни, пришло ли твое письмо. Я не знаю, что тебе больше писать, но Няня мне свое продиктует. Прощай мои милые папа и мама.

Петр Ге

Нянино письмо.

Здравствуй Николай Николаевич и Анна Петровна. Вы у меня спрашиваете, что делают деточки, я вам это расскажу. У них прибавились уроки, так что мы не выходим вечером, потому что дождь идет и Коля почти всегда приходит в 5 часов, а что мы делаем, так вот что. Когда дети приходят из школы, то спрашивают Есть письмо? Я им отвечаю Нету. Когда вы приедете, то найдете у нас много новостей. У нас карнавал тот, который [нрзб.]. Я вам говорила, что видела [нрзб.]. У меня спросил если хозяин знает, что вы оставляете квартиру и что вы ему напишете или сам [нрзб. фамилия] скажет, чтобы он не отдавал никому квартиру потому, что он сам хочет ее взять и что он хочет часть нашей мебели. Прощайте Николай и Анна Петровна. Мы считаем часы и минуты.

Няня

Деточки все здоровы и я. Забыла я вам сказать, что у детей выросли волосы и что я боюсь стричь, потому что холодно.

Продолжение Петрушево

Я ваше письмо получил вчера.

20 февраля 1870.

Флоренция

Здравствуй моя милая Мама и Папа. Мы все здоровы. И надеюсь, что вы тоже здоровы. Напиши мне Папа [нрзб.] когда получил картину. Уроков

¹ Имеется в виду картина Н.Н. Ге «В Гефсиманском саду» (1869–1887, ГТГ), которая экспонировалась в 1869 году на Международной художественной выставке в Мюнхене. Картина была переработана художником в 1887 году перед отправкой П.М. Третьякову.

² Вероятно, пейзаж Н.Н. Ге «Сорренто» (1869, КНМРИ).

у нас много и я иногда довольно поздно сижу. У нас был недавно снег и такой высокий, что, не прибавляя, было может больше, чем на пальцев семь вышины (и это было не ночью, а днем). Мы пошли в этот день в школу с сапогами. Я теперь не буду тебе больше писать, потому что надо делать уроки.

Прощай Н. Ге

Ф. 3/239. С.А. Толстая – А.П. Ге. 11 июля [1887(?)]

<...> Была в Москве проведать Илью в лагерях и выпустить свое седьмое издание. Илью я привозила на неделю в Ясную, чтобы освежить его от одуряющей военной жизни. И так я не довольна была им, а теперь от этой мерзкой лагерной жизни, пожалуй, ошалеет еще больше. Сережа уехал в Самарскую губ. по делам хозяйства. Не знаю уже, что он там сделает, так как там опять неурожай и народ бедствует страшно. В газете было, что с 2-х уездов недоимок больше миллиона. Как то у Вас, хороши ли урожаи и дела хозяйства. Скучно жить в деревне, когда везде бедствия; у нас здесь, слава Богу, бедствий нет и урожай средний.

<...>

Ф. 3/196. В.Н. Третьякова – Е.И. Ге. 1 декабря 1888, Москва

Как приятно нам, что Вы вспомнили нас, любезная Екатерина Ивановна, как-то хорошо делается на душе, когда люди, разъехавшись в разные стороны, вспоминают друг о друге и добром вспоминают время проведенное вместе. Странно, перед тем, как Вы написали мне, мы говорили о Вас, о том, как-то Вы поживаете, и вдруг письмо! Ваш брат был, рассказал, что сыновья у Вас молодцы, красавцы. Да и в кого им быть дурными? Радеемся, что Петр Николаевич¹ получил занятия по вкусу и что Вы живете все-таки в Борзне, а то круглый год, особенно зимой, с разъездами мужа, трудно

¹ Петр Николаевич Ге (1859–1939), младший сын художника Н.Н. Ге, муж Е.И. Ге.



Детский рисунок
Н.Н. Ге-младшего.
1867, Флоренция
Киевский
национальный музей
русского искусства
Отдел рукописей

прожить в деревне. Предвижу какая нежная бабушка Анна Петровна¹, да и внучата придадут новый интерес жизни, это я на себе испытываю. Верочка Зилоти² имеет уже годовалого сына³, унаследовавшего всю приветливость и веселость матери и отца, и в марте ожидает второго ребенка⁴. Слава Богу, они поместились уже в Москве, он выбран профессором в Моск. Консерваторию. Сам он работает много и особенно летом. Когда они жили с нами, много слушала его игру. А какой он хороший! Дай Бог, чтобы счастье Верочки и наши родственные горячие отношения длились без конца. Моя душа, разумеется, наполняется новыми чувствами – к зятю и внуку. Поверьте, время все так занято, что для чего постороннего не хватает. То и дело у молодых Зилоти то маленький пищик, то сама Верочка кряхтит, то очень давно не были, не слышали как «малюся» новое слово говорит. Нечего и говорить, жизнь полна, но не могу обойтись без музыки и литературы. Раз в неделю играю *livre ouvert* с подругой в четыре руки и раз в неделю отдаю вечер на чтение вслух. – Наш сезон как-то не открывался еще, была больная у нас в доме сестра Павл. Мих. Соф. Мих. Каминская⁵, прохворавшая у нас 2 ½ месяца брюшн. тифом. Теперь она в Питере. Концерты Муз. Общ. посещаем по прежнему, а спектакли [нрзб.] с большим выбором, чтобы не даром просидеть в такой страшной жаре. Говорят и Вы собираетесь в наши края и просим непременно заглянуть к нам и доставить тем и нам большое удовольствие.

Кланяемся искренно Вам, Петру Николаевичу и Анне Петровне и желаем всякого благополучия.

Преданно Ваша В.Н. Третьякова

Ф. 3/194. Т.Л. Толстая – П.Н. Ге. 29 июля 1894, Тула. Ясная Поляна. Любезный Петр Николаевич, я написала Количке [Н.Н. Ге. – Н.А.] о том, что случилось с картиной Суд⁶. К ней пристала газетная бумага, местами глубоко влипла в нее, а местами только сверху пристала, так что ее можно было отлепить, но остался весь газетный шрифт. Особенно лицо Христа пострадало. Гостивший у нас на днях художник Касаткин⁷ пробовал отлипливать оставшиеся волокна от бумаги нашатырным спиртом и дело

¹ Анна Петровна Ге, урожд. Забело (1831–1891), жена Н.Н. Ге.

² Вера Павловна Зилоти (1866–1940), дочь П.М. Третьякова, жена А.И. Зилоти (1865–1945), пианиста, дирижера.

³ Александр Александрович Зилоти (1887–1950), художник.

⁴ Иван Александрович Зилоти (1889–1896).

⁵ Софья Михайловна Каминская (1839–1902), сестра П.М. Третьякова, жена А.С. Каминского (1829–1897), архитектора.

⁶ Н.Н. Ге. «Суд синедриона. “Повинен смерти!”». 1892, ГТГ. После смерти Ге сын художника Николай Николаевич-младший послал холсты «Суд синедриона» и «Распятие» (1894) Л.Н. Толстому в Ясную Поляну, сняв их с подрамника, свернув в рулон и обернув его газетами. Дочь писателя Татьяна Львовна натянула холсты на подрамник и попыталась удалить фрагменты газет, прилипшие к красочному слою, но это удалось лишь частично. В нескольких местах газетный шрифт отпечатался на живописи.

⁷ Николай Алексеевич Касаткин (1859–1930), художник.



пошло успешно. Я оставила свои попытки из страха еще хуже испортить картину и в надежде, что она высохнет. Но до сих пор палец вязнет в совершенно сырой краске.

Касаткин предлагал мне всю ее вычистить и заправить кое-где, где краска содрана, но я не могла ему этого разрешить без Вашего позволения. Если Вы на это согласны, то напишите мне и я выпишу Касаткина. Я думаю, что он это сделает лучше и добросовестнее, чем какой-нибудь присяжный реставратор за деньги. Он очень любил Вашего отца.

Коли нужно также позволение Колички, то перешлите ему мое письмо с просьбой ответить мне.

Толстая

«Студио». Рисунок
Н.Н. Ге-младшего
из письма сыновей
Ге к родителям
10 февраля
1870, Флоренция
Киевский
национальный музей
русского искусства
Отдел рукописей

Ф. 3/195. П.М. Третьяков – Е.И. Ге. 11 апреля 1897, Москва

Многоуважаемая Екатерина Ивановна, я знаю, что эта вещь¹ Ваша собственность, она необходима для полноты представления художника, если осуществится полная его выставка, т.е. если не велят убрать некоторые большие картины, для чего при выставлении в галерее нужна некоторая предосторожность. При сем препровождаю тысячу рублей в переводе Московского Купеческого банка, картину же прошу Вас передать в магазин Фельтона на Невском, он мне ее перешлет. Что касается больших картин, то Николай Николаевич совершенно ничего не говорил, кроме того, что если картины не позволят выставлять, то просил сохранить их в отдельной комнате, для того, что может быть впоследствии можно будет выставить. Если картины выставляются беспрепятственно, то их ни в коем случае взять из галереи будет нельзя, потому что галерея городская и по правилам ее, из нее ничего, никуда брать нельзя; да и надобности не будет, потому что с каждым годом галерея больше и больше посещается

¹ Речь идет об эскизе неосуществленной картины «Мария, сестра Лазаря, встречает Иисуса Христа, идущего к ним в дом» (1864, ГТГ).

иностранцами¹. Если же картины не будут выставлены, то тогда, разумеется, их можно повезти и за границу; только Вы этого не сделаете, если дорожите этими работами, так как повезя их – возвратятся назад только жалкие остатки, потому что они написаны на таких плохих холстах и такими плохими красками, что из Петрограда вернулись уже в худшем виде, чем были туда отправлены. Здесь они развернулись один раз теперь при Ник. Ник., чтобы показать семейству Льва Николаевича и при самой тщательной осторожности при разворачивании – все-таки еще несколько повреждений, а «Суд» можно сохранить только если его совсем не трогать, поместив под зеркальное стекло. Исключение составляет «Что есть истина?». Она прочно написана и на хорошем холсте. Эта картина была за границей; что же из того вышло? В результате скандальный памфлет «Дневник толстовца» – г.Ильина. Нет, Вы не захотите трепать и работы и имя покойного Николая Николаевича.

Желаю Вам радостно встретить наступающий Праздник. Кланяюсь Петру Николаевичу.

Преданный Вам П. Третьяков.

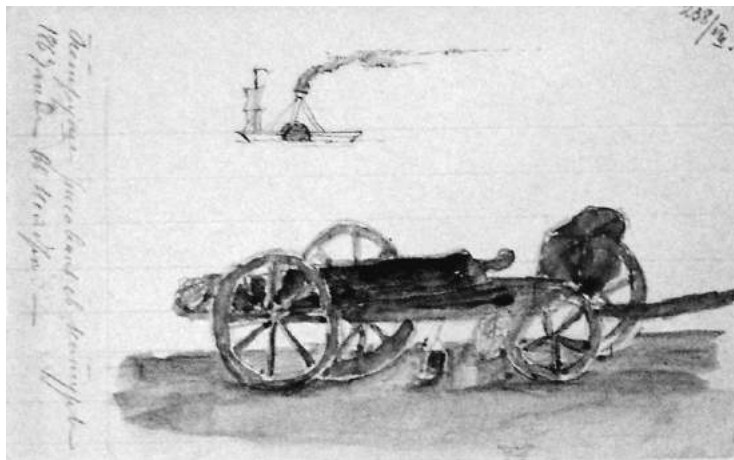
Ф. 3/183. В.В. Стасов – Е.И. Ге. 11 сентября 1894

<...> Вы опять произвели на меня глубокое впечатление тем, что прочитали. Я даже во сне ныне слышал отрывки, слова, а рядом с ними и новые страницы какие-то. Вот как Вы сильно подействовали на мое воображение и чувство... Так как же, Вы не отнимите у меня своей альфы и омеги про Ге? Это у меня в старости был бы чудный цветок, свежий, здоровый, пышущий правдой и красками! Но как я самому себе благодарен, что меня угораздило пойти к Вам в четверг для первого визита!!! <...>

Ф. 3/184. В.В. Стасов – Е.И. Ге. 12 июля 1896, Парголово

<...> Нет, Вы только подумайте Катерина Ивановна белокурая, ведь мне надо было по собственному плану отменно твердо начерченному, и по условию со Львом Великим [Л.Н. Толстой. – Н.А.] к концу июня или к началу июля написать целых 2 больших первых главы одной большой моей вещи, и ехать скорей в Ясную поляну, громко читать это самому ЕМУ! Ну что же бы Вы думали? Ничего не написал, никуда не ездил. Да и теперь что-то плохо собираюсь – вот я каков!! <...>

¹ В 1897 году во время приобретения П.М. Третьяковым эскиза «Мария, сестра Лазаря, встречается Иисуса Христа, идущего к ним в дом» у невестки Ге Екатерины Ивановны выяснилось, что семья художника выдвигает определенное условие крупного дара произведений Н.Н. Ге Третьякову: «Передавал ли вам Ник./олай/ Ник./олаевич/, условие, которое я непременно хотела бы включить, отдавая вам большие вещи, что в случае если у нас когда-нибудь будет возможность (денежная) повести картины за границу выставлять, то мы всегда для этого будем иметь право взять их из Вашей галереи?» (ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 1074. Л. 1, об. 2). Данное письмо является ответом Третьякова на письмо Е.И. Ге.



Ф. 3/187. В.В. Стасов – Е.И. Ге. 20 апреля 1897, Санкт-Петербург
 <...> Я надеялся спросить Вас и Петра Николаевича в последний раз (так как мы уже об этом говорили) – в какой степени мне прямо и открыто опровергать Репина и Григория Николаевича Ге, которые в печатных изданиях уверяют, что Николай Николаевич был просто у Анны Петровны под башмаком и во всем ее слушался. Я же нахожу, что если он ее слушался, то разве в мелочах будничной и ежедневной жизни – во всем важном и существенном ничуть ее не слушал, и сложил свою жизнь на основании собственного Убеждения, верования, желания и даже – каприза! Скажите, разве я не прав? <...>

Пушка
 Детский рисунок
 П.Н. Ге с натуры
 Флоренция. 1867
 Киевский
 национальный музей
 русского искусства
 Отдел рукописей

Фз/188 В.В. Стасов – Е.И. Ге. 9 июня 1897, Санкт-Петербург
 Понедельник

Милейшая Катерина Ивановна, календари уверяют, что сегодня – самый длинный день в году. И я избираю этот именно день, ни за что другое, как за его длину – потому что мне хотелось бы, не 24, а все 48 часов употребить на то, чтобы Вас бранить, бранить и бранить, без усталости и без отдыха, за все Ваши прегрешения против меня. Ведь Вы обещались меня не забывать нынешним летом – и забыли самым плачевным образом!! «La donna e mobile!», поют даже итальянцы в театре, а я тоже пою это самое, плача навзрыд даже вне театра, без всяких румян и костюмов с блестками!! Чтоб только напомнить Вам о своем существовании, я послал вам, несколько недель тому назад, даже новую померанцевую книжечку, где поместилось несколько страниц Ваших «Воспоминаний» о Н.Н.Ге – нет, и то даже не помогает! Видно и померанец мой до Вас не дошел, а собственный мой глас – еще менее, и остался я гласом вопиющего в пустыне. Теперь вот и еще новый померанец, и сегодня или завтра попробую послать Вам его в догоню за первым – но уже и впредь ожидаю, что из этого померанца, июньского, как и из предыдущего, майского, Вы не извлечете для себя никакой сладости, а только кислоту и горечь. Что прикажете тогда делать? Придется только положить зубы на полку, а язык держать за

ними на полке. Ах, я, несчастный, ах, я пропащий!! Вот какие горести меня ожидают. Что как до конца августа, или начала сентября так ничего про Вас не узнаю, и как Вы цветете, и как поправляетесь? И что больше у Вас там на хуторе в расходе: красное, или розовое, или голубое платье? И которое приносит Вам больше пользы, а всем прочим – удовольствие? И что поделявает «астроном», который уже появился теперь в печати, с анекдотом о «доле» (по Вашему толкованию – вздор!), а скоро и еще более появится, в конце одного письма Н.Н.Ге к М.Ф.Каменскому¹, где рассказывается как они вдвоем смотрели на небо, и видели там Алдебарана², и какую о нем держали речь. И что еще поделявает Ваша маленькая Настя³ (тоже поступившая по Вашему примеру в «предилекции» только не к Николаю Николаевичу, а – ко мне). Что-то она поделявает, и как-то прохаживается по хутору в своих коротеньких и хорошеньких платьицах, со своими красными щеками, красной ленточкой в белокурых волосах и милою малороссийской улыбочкой на губах? Наконец, что-то поделявает и Петр Николаевич, в Царском – испанцы, а в Не царском итальянцы? Все ли еще он у Вас там, около Плисок, или уже укатил прочь и направляется к нам сюда, восвояси? Да не задумает ли он тоже махнуть к нашему великолепному Льву Великому [Л.Н. Толстой. – Н.А.], и если да, то когда именно? Ведь если поедет, то хорошо бы нам заблаговременно снюхаться, потому что кажись, мне и в нынешнем году, как в прошлом, придется наведаться в «Ясную», хотя бы на неделю. Не дальше как вчера, я получил от Л.Н. такие приглашения, от него и от С.А. [Софьи Андреевны Толстой. – Н.А.], что мудро не послушаться (особливо, когда самому того смерть хочется!). Только когда, когда именно – вот этого-то я, пока, и не знаю. Пишу, пишу ударно, тороплюсь наконец покончить с биографией Н.Н.Старшего! Пора, пора! Право же, наконец, всем надоест хуже горькой редьки, начиная от редакции, и продолжая читателями! А вот, кстати об этой биографии: мне вдруг приходит в голову: уж не выручит ли меня из беды Петр Николаевич, если он все еще у Вас там пребывает? Уж не раз он меня выручал, и пресильно, премастерски, преумело помогал – авось и теперь поможет! Представьте! Вчера ездил я к Лиз. Фед. Бейдеман⁴, разыскал ее в последнюю почти минуту отъезда на Кавказ (и надолго); отдохнул от высокой лестницы, кажется 19-м этаже, спрашиваю: не можете ли мне рассказать то-то и то-то? – «не могу, ничего не знаю, и никогда об этом ничего не знала. Но... вот что... поезжайте к Белозерской... она на-верное знает...». Скачу, лечу, застаю Н.А.Белоз⁵, с сестрой Софьей Алекс.,

¹ Михаил Федорович Каменский (1850–1922), художник, брат скульптора Ф.Ф. Каменского, близкий знакомый семьи Ге.

² Альдебаран – ярчайшая звезда созвездия Тельца.

³ Анастасия Петровна Ге (1890 – после 1920), дочь П.Н. и Е.И. Ге, внучка художника Н.Н. Ге.

⁴ Елизавета Федоровна Бейдеман, жена художника А.Е. Бейдемана (1826–1869).

⁵ Надежда Александровна Белозерская (урожд. Ге; 1838–1912), писательница, историк, переводчица, секретарь историка Н.И. Костомарова, жена В.М. Белозерского, издателя журнала «Основы», посвященного возрождению малороссийской государственности.



кушающими свежего разварного сига с картофелем, и меня приглашающими к тому же. Отказываюсь, но прошу, вместо того сведений о том-то и том-то. «Ах, как жалко, ах какая досада! Да ведь я обо всем этом ровно ничего не знаю, и никогда не знала. Но... вот что... поезжайте к Костычевой...¹ она наверняка все знает...» – «был. Но она давно уехала в Петербург...» – «Ах, как жаль! Ну, да ничего... Впрочем, она много болтает лишнего, и даже иное просто привирает... Трудно ей часто даже поверить. Но... вот что..., поезжайте к Калмыковой...² она наверное все знает...». «Она в Киеве, и неизвестно когда воротится». – «Ах, как жаль! Но... вот что... поезжайте к М.Ф.Каменскому... Он наверное

Е.И. Ге с детьми

Настей и Кикой

Фотография

1890-е. Вильно

Киевский

национальный музей

русского искусства

Отдел рукописей

все знает...». Я ухватился за эту новую соломинку, лечу, скачу в Эртелев переулок, №3, застаю у ворот целую толпу швейцаров, со всего дома, играющих в шашки. Подъезжаю, подхожу, спрашиваю. Поднимается с голов несколько фуражек с галунами и медными ободочками у козырька, и эти господа, милостиво в один голос друг друга перекрикивая, объявляют, что Мих. Фед, только в субботу, тому два дня назад, уехал со всем семейством – в Уральск!!! Вот поздравляю! Вот утешение! Но, ехавши оттуда с горестью, и равнодушно поглядывая на мостовую, я вдруг вспомнил, что у меня, как там ни есть, а все-таки не все еще стрелы расстреляны, и что в колчане у меня есть – еще одна, но самая прочная, и самая занозистая: Петр наш Николаевич! Вот и поминаю его – не лихом, а амурно и любовно, и обращаю к нему умильное лицо, и слезно прошу: «Петр Николаевич – батюшка – выручите!!! А вот мое прошение тому, следуют пункты: 1)Каков человек был этот Ник. Дмитр. Ильин, написавший подлую книгу про Н.Н.Ге?³ Кажется адвокат, пройдоха, забубенная голова и пролаза – или же, напротив, человек честный, собственно, но легкомысленный неудачник, наивный энтузиаст, наделавший много вреда и себе и другим, по неумению и пустоте головы? – Я лично склонен думать, что последнее. У меня (благодаря Вам) масса его писем к жене его Алекс. Констант., хозяйке модного магазина, из Германии и Америки, где он с женой нараспашку, не ожидая никаких других читателей, кроме жены – а тут многое говорит за него в его пользу.

¹ Евдокия (Авдотья) Николаевна Костычева (урожд. Фокина; 1845–около 1915), жена известного русского почвоведца Павла Андреевича Костычева, друга Н.Н. Ге.

² Александра Михайловна Калмыкова (урожд. Чернова; 1849–1926), видная деятельница в области народного образования.

³ Н.Д. Ильин. Дневник толстовца. СПб., 1892.

2) Жив ли он сам, а также его жена? И где он? 3) Живы ли его сыновья: Картерий и Ромерий, и где дочь Ара? Если он пройдоха, клязник и сутяга (каким иной раз может казаться), то ведь надо держать ухо востро с тем, что напечатает про всю поездку картин в Америку!

4) Воротил ли он Вашему отцу 8800 р. или нет? – Что до меня касается, то сличая его «Дневник Толстовца» с подлинными его письмами к Н.Н. и его собственной жене (Ал. Конст.), нахожу, что вся книга – поздняя выдумка, сборник сплетен и врак. Что Вы, Петр Николаевич, на все это скажете, и какой дадите ответ? Но ради самого неба, ответ поскорее! Пора моей статье в типографию. В ножки Вам поклонюсь, Катерина Ивановна, пока прощайте. Целую Вам обе ручки и жду ответа на все.

Ваш всегда В.С.

Ф. 3/189. В.В. Стасов – Е.И. Ге. 10 апреля 1898

<...> Многоуважаемая Екатерина Ивановна, только сейчас воротясь домой я нашел дома письмо от С.И.Мамонтова, от давешнего еще утра, где он мне пишет: «Ваше желание будет исполнено. «Снегурочка» (с Н.И. Забелой в заглавной роли) идет в понедельник, а «Псковитянка» будет дана в четверг. Сделайте одолжение, передайте это Надежде Ивановне... Итак, я очень рад, что писал Мамонтову, и что он меня послушался. <...>

Ф. 3/64. Е.И. Ге – Н.Н. Ге-младшему. [Монтрё, начало 1900-х ?]

Знаете ли, Коля, что я пишу к Вам только, чтобы решить психологический вопрос, серьезно меня интересует, как Вы теперь объясняете для себя Ваши поступки? Как Вы для самого себя объясняете, как Вы чужие три картины отдали в Третьяковскую галерею¹ от своего имени и потом уже окончательно завладели двумя из них и увезли их за границу². Ведь все это только благодаря тому, что брату Вашему Петруше так больно ослабить Вас на весь свет человеком, поступающим нечестно, что он молчит; но я рассказываю всем кому могу, мне так досадно, что я идеализировала Вас и все Ваши гадкие поступки объясняла как-то, а Вы всегда поступали отвратительно и мучили самого близкого Вам человека, прежде мать, потом отца, а теперь, когда их не стало – брата. Мне очень хотелось написать о картинах Льву Николаевичу [Толстому. – Н.А.], но в этом случае я жалела его, так как для него было бы страшное разочарование узнать всю правду о Вас, якобы его последователе. Вы действительно не признаете собственности, но только чужой, свою же требуете с ножом к горлу, делая с Петрушей вы никогда не щадили его, требовали все как можно скорее, кричали на всех

¹ Речь идет о картинах «Вестники Воскресения» (1867), «Суд синедриона. "Повинен смерти!"» (1892), «Голгофа» (1893), переданных в дар П.М. Третьякову в 1897 году. В 1897 году П.М. Третьяков принял в дар от сына художника Н.Н. Ге-младшего 116 произведений: 6 картин, 14 эскизов, 2 портрета, 32 этюда, 62 рисунка, пообещав, что они будут выставлены в галерее в течение года с 27 марта 1897 года.

² Два варианта картины «Распяtie» – 1892 (Музей Орсе, Париж) и 1894 (местонахождение неизвестно).



перекрестках, что он Вас обидел и уничтожили все бумаги, чтобы потом говорить все что угодно. И пишу я Вам все это только, чтобы Вы знали, что я была одна из немногих, которая идеализировала Вас, все же кто Вас узнает, знают, что Вы человек невозможный для общежития. Льва Николаевича я щажу, а Софье Андреевне [Толстой. – Н.А.] я расскажу всю эту историю, зачем мне покрывать Ваши грехи, от которых мы же страдаем. Прощайте.

Катя

П.Н. Ге

Начало 1880-х

Фотография

В. Высоцкого, Киев

Киевский

национальный музей

русского искусства

Отдел рукописей

Ф. 3/89. Н.П. Ге (Кика) – Е.И. Ге. 29 мая 1901

<...> Взял я телегу за полтинник и еду (кругом зеленеет поле, а телега прыгает – весело).

Я приехал; встречают Митрофан и Нотка; Врубели спят. Горничная смотрит на меня с испугом. Я вошел в дом, занял сразу две комнаты, разложил вещи и пошел в сад ... Врубели встретили хорошо; чаем напоили. Книг не растаскали, а ключ от шкафа утеряли. <...>

Ф. 3/90. Н.П.Ге (Кика) – Е.И. Ге. 4 июня [1901, Хутор]

<...> Я часто езжу в Плиски и это письмо я сам свезу на почту. После катанья верхом я с четверть часа отдыхаю, а затем иду на вечернюю прогулку по полям. Я ее делаю половину один, половину с Врубелями, которых я встречаю у Робленой могилы¹ <...> Дни мои проходят незаметно, не скучно, не весело <...> С Врубелями я хорошо ужился. А именно устроилось так, что я не веду с ними никакой компании, вижу только во время еды и на вечерней прогулке. Они мне не мешают и я этим очень доволен <...> Что касается до книжного шкафа, то весть будто потерялся ключ, была ложной. Он нашелся в самый день моего приезда, да и не был совсем потерян, а Врубель не знал, где он спрятан у тети Нади. <...>

Ф. 3/109. Н.П. Ге. (Кика) – Е.И. Ге.

19 октября [1902, Петербург]

Милая мама,

Я пишу тебе без затруднения и вот почему. Не знаю, насколько тебя интересует то, что я пишу, но мне самому писать пустяки и шутивным тоном – как-то совестно. С другой стороны, писать серьезно – наполовину не умею, наполовину не хочется. Да и вся жизнь состоит из пустяков:

¹ Курган «Роблена», «Робленая могила» (0,3 га). См. воспоминания Б.К. Яновского: «Эта «робленая могила» находится в двух верстах от хутора Ге и представляет собою подковообразный курган, насыпанный в отдаленные времена для сторожевых постов, охранявших местность от крымских татар. С вершины кургана хутор виден как на ладони». (Цит. по: Николай Ге. К 180-летию со дня рождения. Государственная Третьяковская галерея. С. 404).

Н.Н. Ге-младший
1879
Фотография
Фрателли Алинари,
Флоренция
Киевский
национальный музей
русского искусства
Отдел рукописей

т.е. лекций, книг, уроков рисования и т.д. После такого предисловия приступаю к изложению текущих событий. Настя сегодня лучше, чем вчера и встала с самого утра, однако в гимназию еще не пошла, пойдет вероятно с понедельника (сегодня суббота).

В Университете не случилось ничего нового. Правда я поменялся фуражками; но это уже было давным-давно, 2-го октября. Это было на открытии столовой для студентов. Я зашел туда, была страшная толпа, так что нельзя было купить контрамарку. Посмотрел, посмотрел и ушел не с своей шляпой. С тех пор я получил к столовой отвращение и больше не ходил туда.

Написал объявление о том, что поменялся фуражками, привесил в Университете, висит до сих пор. Я, между прочим, приглашал в этом объявлении всех поменявшихся 2-го окт. фуражками собраться в определенное время в назначенное место и произвести раздел. Но начальство, очевидно, признало это своего рода конспирацией, где «фуражка» есть таинственный пароль, и объявило, что такого объявления оно не имеет права позволить повесить. Пришлось обратиться в объявлении лично к тому студенту, чья фуражка с буквами досталась мне, и просить его возвратить мне мою. Никакого результата. Фуражка новая, но мне мала.

Занятия в школе Маковского¹ продолжаю. Не знаю, как выйдут эти рисунки. Покуда употреблял на них 12 часов; осталось 20 часов. Из рисующих голову, я не могу считать себя из худших; но печально, что кажется все они о себе довольно высокого мнения; вообще развито самомнение.

Все рисуют по собственным методам и всякий считает, что его метод лучший и всякий ссылается на авторитет Маковского. А Маковский так сказать «не стесняет свободы». В четверг я пошел на вечер, устроенный учениками школы. Был и Маковский. Весь вечер прошел в рисовании. Рисовали натурщицу. Натурщица – красивая; она была декольте, с голыми руками, в черном платье. Посадили на кресле на возвышение и дали в руки бокал. Сидела подвижно, довольно много двигалась. Я сделал немудно; вместо того чтобы сделать один серьезный рисунок, я сделал штук пять набросков, плохо. Впрочем, я совсем не приготовился к рисованию, не думал, что почти весь вечер будет посвящен ему. Впрочем, я был этим доволен; вообще единственное, что я люблю в рисовании – это рисовать живых людей; гипсы скучно. Утешением в том, что я плохо нарисовал, может служить то, что почти все плохо нарисовали. Рисовал и Маковский.



¹ Александр Владимирович Маковский (1869–1924), живописец, график, сын художника В.Е. Маковского, племянник художников Константина и Николая Маковских; открыл в Петербурге частную художественную студию.



Не похоже; правда он еще не кончил, заканчивать будут в другой четверг, но все-таки рисунок слаб. Правда он как бы, чтобы оправдаться, говорил, что художник не должен следовать модели, а вкладывать от себя. Но мне кажется, что это плохое извинение, раз его рисунок хуже, чем модель.

Я тебе кажется писал, что заходил к Меллье¹ и не мог достать *Fleurs de Mol* Бодлера². Если это будет затруднительно, то конечно не надо, а то не могла ли бы ты мне купить где-нибудь в Montreux или, если будешь в Женеве. Впрочем, у тебя и так верно много хлопот и затруднений, тогда не покупай. Если купишь, то на границе не показывай. Я не думаю, чтобы ты не захотела мне этого купить из-за того, что за эту книгу Бодлер был привлечен к ответственности, как за противную нравственности.

До свидания. Кланяюсь Бабушке и Тете Ольге.

Николай Ге.

Ф. 3/98. Н.П. Ге – Е.И. Ге. 4 июля 1902, Одесса

<...> Лев Марьянович [Ковальский. – Н.А.] показал мне много хорошего. Я видел музей, Лавру и Кирилловский монастырь. Видел много Врубеля. Из картин его в Кирилловском монастыре запрестольные образа написаны в несвойственном обыкновенно Врубелю стиле. Очень закончены и правильно нарисованы. Особенно мне понравилась Мадонна. Не знаю, следует ли ее назвать подражанием Россетти, так как она не уступает по достоинству. Что касается до Врубелевских орнаментов во Владимирском соборе, то нельзя не согласиться, что это единственные оригинальные вещи во всем соборе. Вообще талант Врубеля для меня несомненен, но для вашего утешения скажу, что чуточку соглашаюсь в его всегдашнем помешательстве.

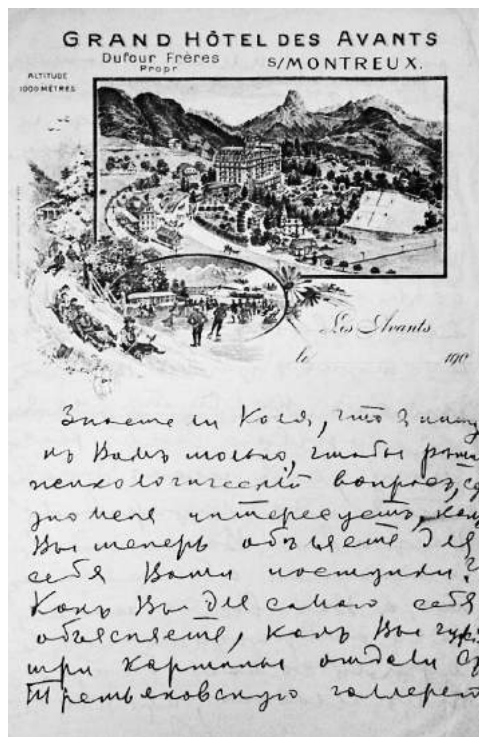
¹ Фирма «Меллье» владела сетью книжных магазинов.

² Поэтический сборник Ш. Бодлера «Цветы зла» (1857).

Юные краеведы
Ивангородской
школы на могиле
Н.Н. Ге

13 июня 1954

Фотография П. Щербы
Киевский
национальный музей
русского искусства
Отдел рукописей



Письмо Е.И. Ге
к Н.Н. Ге-младшему
Начало 1900-х (?),
Монтрё
Киевский
национальный музей
русского искусства
Отдел рукописей

Лавра в ужасном виде; все хорошее уничтожается; удивительная бронзовая орнаментировка иконостаса вскоре погибнет. Все же новое делается отвратительно. Растрелли удивительно красив и изящен и т.д. <...>

Ф. 3/104, 105. Н.П. Ге – Е.И. Ге. 27 июля 1902, Алушта. Дача Магденко
<...> Я поступаю в университет на пробу на год. Я поступаю для знакомств и для того, чтобы иметь определенное position sociale. При таких обстоятельствах выбор факультета вещь второстепенная. Могу поступить на юридический; так как там нечего делать, то если бы вы считаете, что было бы хорошо, чтобы я будучи, например, архитектором или каким-либо другим специалистом имел еще университетский диплом, то такое со-вместительство возможно именно на юридическом факультете.

<...>

Итак, я предоставляю Папе вписать в мое прошение название того или другого факультета, тем более, что кажется через полгода можно перейти на другой, и тогда будет много виднее. <...>

Ф. 3/120. Н.П. Ге – Е.И. Ге. 21 октября 1904, Петербург
<...> «Живописное Обзорение» идет неважно. Вам, вероятно, высылаются его номера. Третий номер вышел с виньеткой Лансере, но виньетка, сама по себе, хорошая, нехорошо напечатана; слишком черна. В следующем номере она будет исправлена. От старых подписчиков никаких



Н.П. Ге
Копия с Рафаэля
1900-е
Рисунок
Киевский
национальный музей
русского искусства
Отдел рукописей

выполнять наш договор со «Словом» и таким образом прекратив журнал <...> Приговор суда об избавлении П.Н. от доли должника не делает [нрзб.] богаче <...> На днях я предложил кредиторам платить или от 7 до 10 тысяч в год, пока не погашу весь долг (69 тысяч), а, по погашении его, буду уплачивать Петру Николаевичу внесенные им «Слову» около 12 тыс. р. <...>

Ф. 3/174. И.Н. Потапенко – Е.И. Ге. 15 августа [1905, Петербург]

<...> В этом деле мы пострадали одинаково оба и, если бы мы оба искали выхода из него, то давно нашли бы его. Но Петр Николаевич предпочитает полемизировать, грозить мне какими-то ужасами и от того дело не двигается. Какое может иметь для «Слова» значение заявление его, что он не может платить? В случае неуплаты по наступлении срока, они или будут взыскивать или отсрочат. Точно также я не понимаю, о какой продаже журнала Вы говорите. Разве его можно продать, – не выходящий журнал с 60 тысячами долга? <...> Я веду переговоры с Эфроном, который согласен вести журнал, но до сих пор еще не согласен его компаньон. Последний боится нового предприятия в России в такое тяжелое время. Заключение мира тотчас же изменит положение и мои переговоры примут другой оборот. Мои условия: я веду журнал, редактирую, пишу статьи и пр. и за это в течение известного числа лет получаю от 8–10 тысяч ежегодно, которые все идут на уплату долгов. Когда эта комбинация состоится, я поеду в Гельсингфорс вести переговоры с акционерами «Слова» о частичной ежегодной уплате долга. <...> Контора осталась на прежнем месте. На днях мы выпускаем 320-й (напечатанный еще в мае) с объяснением о причинах задержки и с обещанием возобновить журнал в сентябре.

С истинным почтением И. Потапенко.

столь необходимый (хотя бы сам старик этого не сознавал) для старого человека. Скажите мне несколько слов о себе. Я помню о Вас только то, что дедушка говорил о маленькой Парасе, но хотелось бы узнать Вас поближе. Надо все сделать, чтобы дорогому Николаю Николаевичу помочь его тяжкое горе перенести.

Шлю Вам искренний привет и жду Вашего ответа.

А. Аристова

Ф. 3/473. П.Н. Ге – С.В. Короленко¹

<...> 1) Год моего рождения 1878 19-го октября 2) Моя мать Агафья Игнатьевна (урожд. Слюсарева) казачка Черниговск. Губ. умерла в сентябре 1903 года 47 лет в Черниговск. Губ. в Конотопе 3) Братья: Иван Николаевич Ге родился 31-го января 1890 г. и убит на войне в июле м/ц 1916 г. на французском фронте 4) Второй брат Николай Николаевич Ге родился 4-го дек. 1892, умер в России. Оба брата, Иван и Николай Ге, воспитывались за границей в Женеве (по приезду в Женеву, первые года два жили у Павла Ивановича Бирюкова²) 5) Самая младшая из членов семьи – сестра моя Анна Николаевна (названа в честь бабушки моей Анны Петровны Ге) родилась 1896 г. в феврале – умерла в сентябре 1903 г. в Конотопе Черниг. Губ.

Какая разница в понятиях и представлениях о талантах великих людей и об оценке их произведений. В Москве, в центре – ценят, изучают их произведения, а у нас в Крыму – уничтожают их таланты. По выражениям крымских ораторов Л.Н. ничтожество, а мой дедушка – Богомаз и меня за это преследовали: в прошлом году не давали мне работы как внучке богомаза (снимали с учета) и еще за то, что я переписываюсь с отцом (якобы эмигрантом) и поэтому я находилась в крайне тяжелом положении и морально и физически.

Фз/401 Н.Н. Ге-младший – П.Н. Ге (дочери). 7 января 1931

Дорогая Парася, рад был получить от тебя весточку. Живу я по-старому, работаю сколько могу, но не этому, а добрым людям я обязан тем, что еще бодр и не унываю. Не помню имени и отчества доктора Маргулиса. Жаль, что ты не поехала повидать Саши³ –, она уехала и ты ее не застанешь. У нас тут зима холодная, а судя по газетам, у вас еще холоднее и метели, говорить страшные. Жду весны, когда пчелы в пасеке станут вылетать. Колечка умер в 1915 году.

Прощай, целую тебя, пиши.

Мысли невеселые и не хочу и тебя в тоску вгонять.

Не поминай смертей.

Что умерло – не вернешь.

¹ Софья Владимировна Короленко (1886–1957), дочь писателя В.Г. Короленко.

² Павел Иванович Бирюков (1860–1931), биограф и друг Л.Н. Толстого.

³ Саша – возможно, Александра Львовна Толстая (1884–1979), дочь Л.Н. Толстого. А.Л. Толстая уехала из России в 1929 году.

Фз/421. Н.Н. Ге-младший – П.Н. Ге. (дочери). 20 января 1938

Дорогая Парася, пишу тебе накануне моего отъезда. Я буду вероятно месяц в отлучке и когда вернусь, то пошлю тебе пакет с съестными припасами. Я получил новый прейскурант, но это потребует нескольких дней, пока они пришлют смету. Я пришлю деньги после получения сметы. Это задержит месяц. <...> Пиши мне, как твое здоровье. Мне минуло 80 лет с 13 октября, но я еще бодр, могу работать, но устаю скоро. Не знаю, как справлюсь с пасекой в эту весну. Вот уже два года она ничего не дала, во всей местности ни у кого не было меда. Прощай, дорогая Парася.

Крепко тебя целую, твой отец Н. Ге

Ф. 3/436. Надежда [Н.Г. Рубан ?] – П.Н. Ге. 10 октября 1956 [Москва]

<...> Парасенька, это письмо пролежало неделю, и теперь я его продолжаю. Пролежало потому, что Андрей с Юлей¹ еще были на даче и я не могла их расспросить по вопросу о твоём отце и моем дяде Коле. Андрей с Юлей приехали на несколько лет позже меня из-за границы и все, что о нем можно было узнать – так это от них. Я уже подробности забыла, и потому ждала их приезда, чтобы снова спросить. Но к сожалению, ничего определенного я узнать не смогла, т.к. Андрей говорит, что при них еще был жив, и жил в «Grand Lancy» близ Женевы. Жил у почтальона, дочь которого была невестой Вани Ге, его сына, твоего брата, который был убит на войне в 14-м году. Перед отъездом из Женевы Андрей с Юлей отошли от дяди Коли после крупного спора о России, о которой дядя Коля плохо отзывался, и был большим патриотом Франции. Андрей с Юлей обиделись за Россию и между ними на этой почве стала холодная стена. Поэтому между ними связь прервалась. <...>

¹ Андрей Григорьевич Рубан (1885–1966), сын З.Г. Ге, уехал из Швейцарии в 1918 году вместе с женой Юлия Анатольевна Дивильковской (1896–1969).

И.Б. Труш

ПИСЬМА Н.Н. ГЕ В АРХИВЕ
ДНЕПРОПЕТРОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

В архиве Днепропетровского художественного музея, в фонде Ольги Васильевны Ингберг, числится 54 единицы хранения. В основном это письма и записки Надежды Беллинсгаузен (в замужестве Магденко) к тете (Александре Николаевне Забелло) и матери (Марии Николаевне Беллинсгаузен). Среди них находятся ранее не опубликованные четыре письма Николая Николаевича Ге семейству Магденко.

Слова, прочитанные предположительно, напечатаны в квадратных скобках. Все даты даны по старому стилю. Знаки пунктуации и орфография сохранены в авторском варианте. Каждый приведенный документ имеет свой порядковый номер, состоящий из двух цифр: первая обозначает порядковый номер в данной публикации, вторая (после точки) – музейный архивный номер.



1.1. Ответная записка Н.Н. Ге Н.П. Беллинсгаузен по поводу приглашения на ее свадьбу с В.П. Магденко, состоявшейся 19.05.1882 в с. Ждановке, Новомосковского уезда Милая Надинька¹,

Благодарю [за честь мне оказанную]. Сожалею, что лично не могу [быть], посылаю свои искренние пожелания счастья и благополучия, [прилагаю] образ, которым [нас] благословила Тётенька².

Пусть этот образок³ хранит Ваше счастье.

Искренно любящий Никол[ай] Ге 1882 25 апреля Хутор.

2.2. Приписка Н.Н. Ге в письме А.Н. Забело к Н.П. Магденко. 18 марта 1884

Милая Надинька и уважаемый Василий Петрович⁴. Душевно радуюсь Вашему счастью. От души желаю Вашему младенцу⁵ здоровья и долгой жизни.

¹ Надежда Петровна Магденко (1857–1893), в замужестве Беллинсгаузен, двоюродная племянница А.П. Ге, жены художника. Владелица имения Магдалиновка Екатеринославской губернии (ныне Днепропетровская область). В 1880 организовала у себя в имении трехклассную школу, в которой преподавала.

² «Тетенька», «тетя Александрина» – Александра Николаевна Забелло, двоюродная сестра А.П. Ге. Жила во Флоренции (с семьей Ге, 1860-е); в Ялте (1873–1874) на даче семейства Магденко (ныне профсоюзный санаторий); часто навещала хутор Ивановский, где жил Н.Н. Ге.

³ Судьба иконки-образка автору данной публикации неизвестна.

⁴ Василий Петрович Магденко (об.о.4.1854–?), муж Н.П. Магденко.

⁵ Ольга Васильевна Магденко (1884–1947), в замужестве Ингберг, дочь Н.П. и В.П. Магденко, владелица данного архива; жила и умерла в Днепропетровске. Произведения Н.Н. Ге, перешедшие к ней по наследству, приобрел Днепропетровский художественный музей.

Н.Н. Ге. Портрет

Н.П. Магденко

1880–1883

Холст, масло. 77 × 60

Днепропетровский художественный музей. Инв. Ж- 394

Н.Н. Ге. Портрет

А.Н. Забело

Около 1864

Холст, масло

55,5 × 44,5

Днепропетровский художественный музей. Инв. Ж-392



Н.Н. Ге. Смерть
Виргинии. 1857–1858
Эскиз-вариант
Бумага, графитный
карандаш
17 × 25,4
Днепропетровский
художественный
музей. Инв. Г-751

Вас, Надинька, я всегда любил и уважал за то, что вы одна из миллионов рожденных и воспитанных в дамы – не были ей – а были человеком, девушкой и теперь будете женщиной, матерью, женой, но никогда не будете дамой. Молю Бога, чтобы Разум Ваш не померк и чтобы Вы были и в детях Ваших тем милым достойным уважения человеком.

Целую ножки вашего младенца и желаю Вам всем трем доброй честной человеческой жизни и всеобщей любви – единственного разумного богатства в человеческой жизни

Ваш Николай Ге. 18 марта 1884.

Хутор.

Н.Н. Ге. Любовь
весталки. 1857–1858
Эскиз
Бумага, наклеенная
на холст, масло. 26,5 × 18
Днепропетровский
художественный
музей. Инв. Ж-396





Н.Н. Ге. Уличная сцена. 1860-е
Лист из альбома
Бумага, тушь, перо
17,5 × 27
Днепропетровский художественный музей. Инв. Г-749

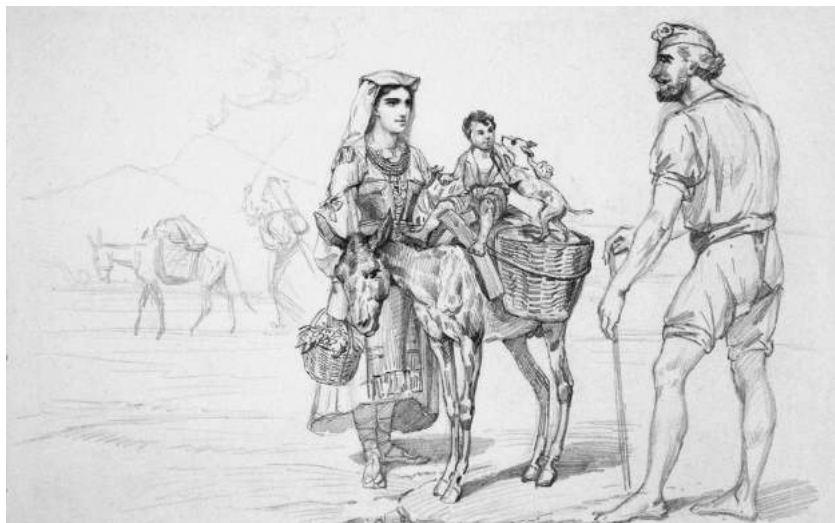


Н.Н. Ге. Итальянка
1860-е
Бумага, тушь, перо,
кисть. 18,8 × 13,2
Днепропетровский художественный музей. Инв. Г-222

3.2. Письмо Н.Н. Ге к Н.П. Магденко. 18 марта 1884

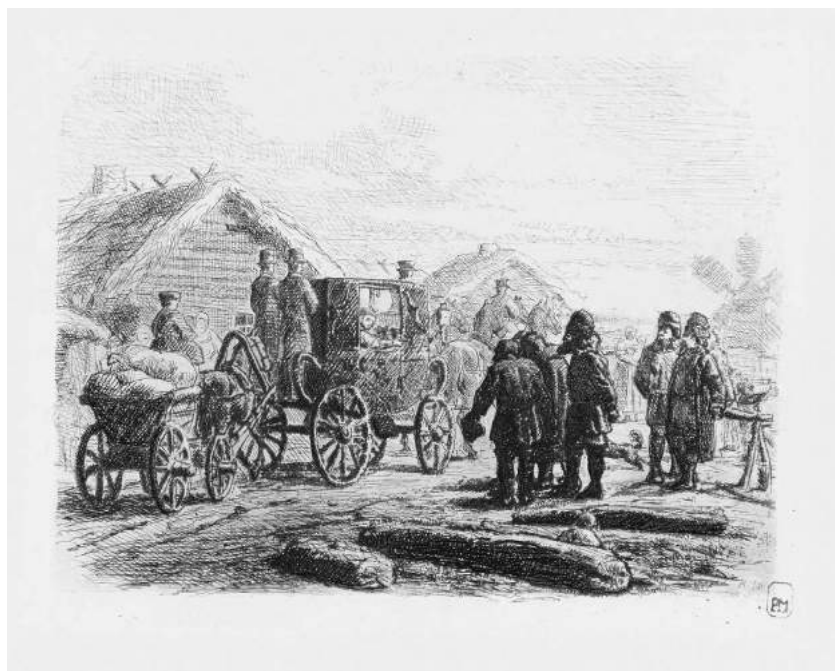
Позвольте и мне милая, дорогая Надинька, хоть мысленно [и] от всей души обнять Вас и поздравить со счастливым окончанием Вашего нездоровья и с милой дочкой. Помню эту [ни с чем] не сравнимую радость. Если только возможно, кормите сами свою дочку, это очень утомительно, потому что нельзя спокойно спать по ночам, но зато такое наслаждение чувствовать что и после рождения ребенок, едя [живительную] снедь, составляет с Вами как бы одно существо. Да и [жаль] и неприятно чужую женщину поставить вместо себя так близко к нему.

Тётя Александрина собирается к Вам это лето, и хоть мне будет очень грустно и одиноко без нея, но я рад, что она навсегда достигнет давно желанного счастья, увидеть Вашего ребенка.



Н.Н. Ге. Встреча
1860-е
Лист из альбома.
Бумага, графитный
карандаш
17,5 × 27
Днепропетровский
художественный
музей. Инв. Г-750

Н.Н. Ге. Отъезд
из деревни. 1873
Офорт. 13,4 × 17,7
Днепропетровский
художественный
музей. Инв. Г-2531



Прощайте, милая Надинька, верно, не скоро мы увидимся, я при всем моем давнем желании не могу к Вам приехать, а Вы, [отдавшись] новым обязанностям, тоже верно не скоро соберетесь [в] наши места. Прошу Вас передать мужу Вашему мой самый искренний привет. Желаю Вам всем всего лучшего. Вас душевно любящ[ий]

Нико[лай] Ге.



4.3. Письмо Н.Н. Ге Н.П. и В.П. Магденко. После 1884

Милая Надинька и Василий Петрович!

Рад я, что попал на ту минуту, когда Тетенька пишет Вам, чтоб Вам сказать, что я Вас люблю и помню и желаю от всей души Вам хорошей разумной человеческой жизни.

Детку Вашу я целую и думаю, что Вы ей скажете много хорошего во-время, когда дети нуждаются в этом. Все, что я знаю о Вас и Вашей жизни, меня не особенно радует и вот почему – я знаю, что Вы хорошие люди, а эти поиски денег ...¹ [затирают] хороших людей. Собственно, деньги это же [гадость], [которая] уничтожает разницу между хорошими и дурными людьми – хорошие люди призваны на добро и любовь – это главное, а остальное, как говорит Спаситель и мой милый друг Л.Н.², приложится – люди обыкновенно хватаются за то, что приложится, а не за то, что главное – вот я и считаю себя обязанным, любя Вас, вам это напомнить. Берегите свои сердца, берегите свое время, потраченное на вздор, и отдайте его на труд действительный и на любовь. Будьте же Разумны, будьте хороши, как я Вас знаю, и не забывайте, искренно Вас любящий Николай Ге. Родным Вашим, кого я знаю, прошу передать мое [дружество] и поклон.

Я только что вернулся домой и рад, что вижу милую Тетеньку, котор[ая] не жалеет на меня изливаться ее доброе Сердце, не иссекаемое добром.

Н.Н. Ге. Нищие

1870-1880-е

Бумага, тушь, перо

14 × 9,5

Днепропетровский

художественный

музей. Инв. Г-388

¹ Далее неразборчиво написано одно слово.

² Лев Николаевич Толстой.

Д.А. Хилков и Н.Н. Ге. Из дневника И.М. ТРЕГУБОВА

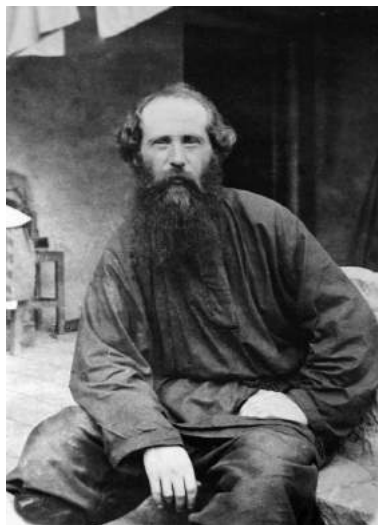
Публикация О.Н. Недогарко

В материалах личного архива Дмитрия Александровича Хилкова¹ находится дневник Ивана Михайловича Трегубова², близкого знакомого Льва Толстого. В дневнике Трегубова содержатся записи о посещении имения Хилкова в селе Павловка Сумского уезда Харьковской губернии, где бывали писатели В.Г. Короленко и И.А. Бунин, близкие друзья и знакомые Льва Толстого. Многие и поныне считают, что здесь был Лев Толстой. Это легенда. Но есть свидетельства о посещении имения Хилкова Николаем Николаевичем Ге.

¹ Князь Дмитрий Александрович Хилков (1857–1914) прошел сложный жизненный путь от яркого приверженца толстовства, врага церковности, покровителя религиозных сект, революционера до апологета православной веры, казака и героя Первой мировой войны.

² В основу публикации легли материалы, собранные по различным архивам России и Украины. См.: *Трегубов И.М.* Дневниковые записи о жизни на хуторе у Д.А. и Ц.В. Хилковых. 23 сент. 1890 – 1 марта 1891 // ОР ИРЛИ (Пушкинский дом) РАН. Ф. 330. Оп. 1. Ед. хр. 13; Рукописный отдел архива ГМТ. АДХ-5600, Ед. хр. 183, 1870-е–1910-е; ГМИР (Государственный музей истории религии). Ф. 25, Ед. хр. 55, 1633–1922; ГАХО (Государственный архив Харьковской области). Ф. 3. Ед. хр. 287, 850.

Иван Михайлович Трегубов (1858–1931) – последователь Л.Н. Толстого, пацифист, автор ряда статей по сектантству. До революции 1917 г. был в ссылке, эмиграции, после – работал в Наркомземе, умер в ссылке на Кавказе.



В письме от 4 ноября 1886 к Н.Н. Ге Толстой впервые упоминает имя Хилкова: «Людей братьев по вере все прибывает... Хилков... блестящий, богатый князь 22 лет, полковник, который бросил все и живет на крестьянском наделе, работая с мужиком. Человек большого ума и образования и большой силы добра»¹.

11 декабря 1887 года Толстой писал Ге-сыну: «Хилков живет от Вас в двух рублях расстояния по железной дороге, станция Новоселки, село Павловка. Я лично все еще не знаю его, но писал ему, и писал про Вас, что Вам бы надо свидеться, чтобы помочь друг другу»². Вскоре Толстой написал свое первое письмо Хилкову, где говорил о необходимости свидеться с Ге-отцом и сыном, живших на хуторе вблизи станции Плиски, называя их «золотые сердца»³.

В письме Толстого к Н.Н. Ге и Н.Н. Ге-сыну (осень 1888 г.) в приписке П.И. Бирюкова читаем: «Дорогой дедушка и Колечка... Получил письмо от Хилкова хорошее, пишет, что вы были у него; пишет главное о том, что надо согласиться, во что веруем, и сосчитаться, а то много путаницы. "Кто мы и сколько нас?"»⁴.

В январе 1891 года Ге-младший сообщал отцу, что по дороге в Ясную Поляну он заезжал к Хилкову⁵.

В 1890-е годы рапорты и доносы на князя Хилкова составляли целые тома. Вот один из таких документов: «...весьма возможно, что к нему могут приходиться приезжающие по железной дороге, не замеченные

Дмитрий
Александрович
Хилков. 1895
Фотография. ГМТ,
Москва. Инв. 3680

Д.А. Хилков с детьми,
Борисом и Ольгой
Фотография. ГМТ,
Москва. Инв. 19165

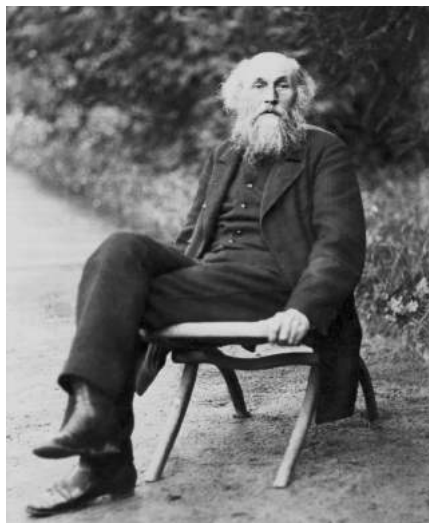
¹ Л.Н. Толстой и Н.Н. Ге. Переписка. С. 82–83.

² Л.Н. Толстой. ПСС. Т. 64. М., 1958. С. 133.

³ Там же. С. 134.

⁴ Л.Н. Толстой и Н.Н. Ге. Переписка. С. 113.

⁵ Там же. С. 139.



Н.Н. Ге. Село
Никольское
Фотография
ГМТ, Москва
Инв. Ф 1634с

Ц.В. Винер (Хилкова)
с младшей дочерью
Елизаветой
Около 1898
Фотография
ГМТ, Москва
Инв. 19166

ником, так как путь лежит полем. Застать же у него кого-либо врасплох невозможно...»¹

В 1896 году в журнале «Вера и разум»² писалось, что князя Хилкова нередко посещал и художник Ге. В дневнике И.М. Трегубова также говорится об одном из приездов живописца на хутор князя 20–21 сентября 1890 года.

Неизвестно, с какого времени художник Николай Николаевич Ге был знаком с Хилковым. Вместе с тем его мать – Юлию Петровну³ – живописец знал по Петербургу, где он жил в 1870–1875 годах.

Конец 1880-х годов – время тесного общения Толстого и Ге. Так же как и Хилков, они тяготились своей собственностью. Хилков первым избавился от нее⁴.

В книге Э. Арбитмана есть упоминание о том, что в 1886 году Н.Н. Ге ездил к князю, т.к. его волновал вопрос собственности⁵. Ге отказался от нее в пользу жены, Анны Петровны, оставляя за собой право жить на хуторе, занимая две комнаты и студию, о чем он писал скульптору Ф.Ф. Каменскому: «...все, что я заработал и что бог послал, я отдал им и всем, кто меня попросит, потому что я не делаю различия между своими

¹ ГАХО. Ф. 3. Ед. хр. 287, 850. Л. 16–17.

² Вера и разум // 1896. № 22. С. 598.

«Вера и разум» – богословский журнал, издававшийся в 1884–1917 в Харькове.

Состоял из 3 отделов: церковного, философского и епархиального.

³ Княгиня Юлия Петровна Хилкова (урожд. Джунковская; 1837–1916). См.: ОР ИРЛИ. Ф. 330.

Оп. 1. Ед. хр. 13.

⁴ Из воспоминаний Теплова, друга Н.Н. Ге, жившего на хуторе: «Он мечтал по примеру князя Хилкова отдать всю землю крестьянам и уехать за Волгу, начать новую жизнь, образовав общину». Цит. по: РГАЛИ. Ф. 731. Оп. 1. Ед. хр. 30. Л. 33.

⁵ Арбитман Э. Жизнь и творчество Н.Н. Ге. Волгоград, 2007. С. 151.



и чужими. У меня нет чужих. Куда я ни обращусь с любовью, везде меня любят, кормят, заботятся – против моего желания; у меня никаких забот материальных нет, и я счастлив»¹.

Во время краткого пребывания Н.Н. Ге в доме Хилкова помимо автора дневника – И.М. Трегубова – там находились Борис Николаевич Леонтьев, выпускник Пажеского корпуса, давний знакомый князя; Семен Павлович Прокопенко, крестьяне. По свидетельству Леонтьева, в то время обычно (за исключением самого Хилкова) в двух небольших избах проживали 8–10 человек. Л.Ф. Анненкова² так описала свое пребывание у Хилкова в июле 1891 года: «Тут пришли еще крестьяне, все пили чай, разговаривали, я удивлялась и радовалась всему тому, что я слышала от крестьян, настолько их духовное развитие, их умственный кругозор были выше сравнительно со всеми вообще крестьянами. Тогда еще они уже читали многое из написанного Л[ьвом] Николаевичем, понимали и соглашались с ним»³.

В день приезда Николая Николаевича, по всей вероятности, Д.А. Хилкова не было дома. В дневнике говорится, что он вернулся домой 28 сентября после поездки в Харьковскую общину, забрав жену и сына, гостивших у родственников в Полтавской губернии. Может быть, поэтому Н.Н. Ге пробыл здесь всего один день – 21 сентября 1890 г. В 8 часов утра он поехал на станцию Новоселки (в настоящее время станция Волфино), что в шести верстах от дома Хилкова, держа путь к Л.Н. Толстому, чтобы работать над созданием бюста писателя. 22 сентября Толстой записал в дневнике о приезде к нему художника.

Л.Н. Толстой в кругу
родных и друзей,
среди которых
Н.Н. Ге
Ясная Поляна. 1888
Фотография
С.С. Абамелек-
Лазарева
ГМТ, Москва.
Инв. Ф 8129

¹ Стасов В.В. Н.Н. Ге. Его жизнь, произведения и переписка. С. 327.

² Леонила Фоминична Анненкова (1844–1914) – курская помещица, знакомая Толстого.

³ ОР ИРЛИ. Ф. 330. Оп. 1. Ед. хр. 13.



Л.Н. Толстой
на хуторе
А.С. Буткевича
15 июня 1891
Фотография
Отдел рукописей
Института русской
литературы
(Пушкинский дом),
Санкт-Петербург
Слева направо:
А.В. Алехин,
П.Г. Хохлов,
Л.Н. Толстой,
М.В. Алехин,
А.В. Алехин,
Е.Ф. Буткевич,
А.С. Буткевич,
Е.В. Буткевич

Запрещение картины «“Что есть истина?” Христос и Пилат» не остановило, а напротив, вдохновило художника. Многие поняли его замысел, высоко оценили работу. Д.А. Хилкову очень хотелось увидеть ее, в своих двух письмах к Н.Н. Ге-сыну он просил прислать фотографию картины. Рассуждения об этой картине имеются в записях Трегубова.

В дневнике шла речь и о планах художника. Для всемирной выставки в Америке¹ он хотел написать картину «Шутовская процессия», где бы изображалось шествие Иисуса Христа от Ирода: «Ирод, его жена и другие, все хохочут. Христос одет в длинную мантию, на голове на сторону наклонившись, венец»². Ге хотел нарисовать еще сцену обращения эллинов к апостолам с просьбой увидеть Христа³.

С особой теплотой относился художник к жене Д.А. Хилкова – Цецилии Владимировне⁴. Он, как и Лев Толстой, разделял горе Хилковых, когда по велению Государя у них были отняты старшие дети для крещения,

¹ Вероятно, речь идет о Всемирной Колумбовой выставке 1893 года в Чикаго.

² Описываемая композиция не идентифицирована.

³ Известен в двух вариантах: рисунок «Христос и эллины» (1888, ГТГ); «Эллины в храме» (опубликован в издании: «Альбом художественных произведений Николая Николаевича Ге». № 81. 3). Ге иллюстрирует пятую заповедь по «Краткому изложению Евангелия» Л.Н. Толстого: «Не делайте различия между разными народами и любите чужих также как своих».

⁴ Цецилия Владимировна Винер (1860–1922) – дочь полковника В.И. Винера, знакомого Д.А. Хилкова по Кавказу, последовательница Толстого. Дети Хилковых не были крещены, что по российским законам лишало их состояния и титула. Это вызвало крайнее недовольство матери Д.А. Хилкова Юлии Петровны, убежденной монархистки. В 1893 Ю.П. Хилковой были отняты и окрещены дети Хилковых Борис и Ольга. Сделано было это по «повелению» Александра III и «с благословения» священника Иоанна Сергиева (Кронштадтского).



получения княжеского титула и переданы на воспитание бабушке, княгине Юлии Петровне. В нескольких письмах Ге выражены забота и сочувствие. Находясь в Ясной Поляне, Ге писал Татьяне Львовне Толстой: «Эти дни здесь была и есть дорогая, милая Цецилия Хилкова. Она сегодня уезжает, и мы все ее будем провожать. Я ее знал счастливой, кроткой, послушной, изящной, потом я ее видел восторженной; когда увели ее дорогого мужа Хилкова, она стала на его место и была тем, чем был он для окружающих. Теперь я ее вижу, эту удивительную страдальицу, которая здесь с нами – ни упрека, тихая,

Н.Н. Ге. Читающий Евангелие (За книгой). 1893
Бумага, сепия
Местонахождение неизвестно
Воспроизводится по изданию: Альбом художественных произведений Николая Николаевича Ге. № 93 (1)

кроткая, до того истинная, что многие сочтут не страдающею. Но наше искусство – не ложь, оно в лучших, т. е. правдивых представителях, отражает ту нашу жизнь, которая много совершеннее прежней холодной, символической. Я все время, смотря на это лицо, вижу настоящую мать-страдальицу, которую силились увидеть, но, не имея глаз, не видели наши художники. Я попробую записать то, что так сильно отразилось в моей душе»¹. Спустя 3 месяца Николая Николаевича Ге не стало. До последних дней его волновали судьбы друзей. В письме, адресованном М.В. Алехину², говорится: «Да, многое прожито в этот год. Я слышал раньше о многом, а Цецилию Влад[имировну] видел в Москве. Твою, ее историю знаю... Да, тяжелые времена, но они нужны для укрепления истины среди людей. Любящий Н[иколай] Ге. Из дому буду писать»³.

Тяжкой утратой для всех была смерть великого живописца. В ночь с 1 на 2 июня 1894 года (по старому стилю) его не стало. Лев Толстой сразу же написал Д.А. Хилкову: «Не могу привыкнуть к смерти Ге старшего <...> Уж очень он был жив, и очень был хорош, так что доброта его не замечалась, а принималась, как что-то самое естественное. А потом мне казалось, что он так много еще может и должен сделать. <...> Вы верно также очень любили и любите его. Он очень любил и любит вас»⁴.

Страницы дневника И.М. Трегубова. 19–21 сентября 1890 года.

19 сентября приходил урядник и требовал документы. Спрашивал: Какого вероисповедания? Откуда приехали? Зачем? Сколько лет? Я сказал: о вероисповедании говорит документ, и я больше ничего не скажу. Приехал из П[олтавы] погостить. Л[еонтьев] сказал, что он христианского вероисповедания...

¹ Л.Н. Толстой и Н.Н. Ге. Переписка. С. 180–181.

² Митрофан Васильевич Алехин (1857–1935) – художник, толстовец.

³ ОР ГМТ. Ф. 71. Алехин М.В. Ед. хр. 7. Л. 1.

⁴ Л.Н. Толстой. ПСС. Т. 67. М., 1958. С. 143.

Брошюра
«Проклятый
штундист»
Харьковский
областной архив

20 сентября приехал Н[иколай] Н[иколаевич] Г[е]. Он заехал сюда по дороге к Л[ьву] Н[иколаевичу] Т[олстому]. Его картина в настоящее время в Гамбурге. Оттуда поедет во Францию, а потом в Америку¹. Ильин², повезший его картину, прислал ему две немецкие корреспонденции – обе расхваливают картину. Одна корреспонденция в Гамбургск[их] Извест[иях] озаглавлена «Христос бедных». Ильину, после того как он изъявил согласие везти картину Г[е] за границу, объявили, что он лишается права быть присяжным поверенным, каковым он был до того времени. Н[иколай] Н[иколаевич] показывал нам фотографические снимки с его картины. Л[ев] Н[иколаевич] одобрил его картину и написал о ней большое письмо одному американцу³, тому, который корреспондировал о русских политических ссыльных. Л[ев] Н[иколаевич], увидев эту картину, сказал: «Как хорошо. Так и видно, что Пилат спешит куда-то, не желая долго разговаривать с презренным Христом – нищим и, видно, что при этом он захохотал: “ха-ха-ха” в ответ на слова Христа и убежал, оставив Христа недоумевать и сожалеть о нем». «Христос, – гов[орил] Г[е], – нарисован так, чтобы больше вырезывались его большие глаза, на которых дрожит слеза». Фотографии, однако, этого не передают.

Н[иколай] Н[иколаевич] говорит, что красота истинная заключается не в чертах лица, а в выражении глаз, в выражении надежды, радости, горя и т.д. и это-то он пожелал изобразить в лице своего Христа.

...Пилат нарисован с прической, какую носил Тиберий⁴ (а вовсе это не парик, как утверждает немецкая газета). Картина куплена Третьяковым за 10,000 руб. Доход от путешествия назначен для благотворительных целей.

Н[иколай] Н[иколаевич] рассказывал кое-что о происхождении его картины «Тайная вечеря» и др. После университета он отправился за границу и тут в первый раз (это было в 1857 г.) увидел, что есть критика св. Писания и стал читать и читать. Прежде всего, он набросился на историю Нибура



¹ По инициативе Л.Н. Толстого картина «“Что есть истина?”. Христос и Пилат» (1890, ГТГ), сопровождаемая присяжным поверенным Н.Д. Ильиным, экспонировалась в Германии (с апреля 1890, Гамбург, Берлин, Ганновер) и в США (январь-август 1891, Балтимор, Бостон).

² См.: Ильин Н.Д. Дневник толстовца.

³ Речь идет о письме Л.Н. Толстого от 8 августа 1890 года американскому путешественнику, писателю и публицисту Джорджу Кеннану (1845–1924), совершившему поездку по Сибири.

⁴ Тиберий Клавдий Нерон (42 г. до н.э. – 37 г.н.э.) – римский император, пасынок императора Августа. Во время его правления был казнен Иисус Христос.

(14-й т.)¹, потом он набросился на Штрауса². Воображение о Штраусе тем более разыгрывалось, что художник Иванов, он знал, сделал какую-то пометку на книге «Жизнь И. Христа». Ге был в то время в Риме. В Риме в то время нельзя было достать этой книги. Тогда он попросил кондуктора дилижанса... купить ему во Флоренции эту книгу. Кондуктор сказал, что книга будет стоить 40 франков. Н[иколай] Н[иколаевич], конечно, согласился, и книга была им жадно поглощена. Результатом такого чтения была картина «Тайная вечеря»³.

Это просто застольная беседа без чаши и преломления хлеба. Написана эта картина в 1863 г. В 1867 г. была написана картина «Вестники воскресения»⁴. Герцен, с которым был знаком Н[иколай] Н[иколаевич], сказал по поводу этой картины: «Вот так художник – нарисовал воскресение Христа без Христа». Начальство запретило выставлять эту картину, чтобы не возбуждать толков.

С Л[ьвом] Н[иколаевичем] Т[олстым] Г[е] познакомился тогда, когда Т[олстой] обрат[ился] к вере.

Ге говорит, что, по мнению Ренана, из трех предположений об исчезновении тупа И[исуса] Христа 1) ученики украли. Это неестественно, это оскорбило бы чувство уважения к своему любимому учителю; 2) хозяин сада выбросил труп и 3) начальники упрятали труп для того, чтобы предупредить демонстрации. Более всего вероятно третье. Труп Христа был на время положен в яму. А погребение его было отложено. Так как начальники боялись, чтобы это погребение не вызвало народной мести против них, то они решились спрятать его и воинов уговорили, чтобы они сказали, что ночью приходили ученики Христа и украли его тело.

Три национальности, гов[орит] Г[е], оставили нам свое наследство: греческая, латинская и еврейская. Греки дали нам все формы жизни: худож[ественную], науч[ную], филос[офскую] и т.д. Латиняне дали формы общественной жизни, а евреи, отвергнув и то, и другое дали то, что было пренебрежено и теми и другими – симпатию к бедняку, униженному.

Во время своей поездки в П[етер]б[ург] Н[иколай] Н[иколаевич] слышал, что Петербургское духовенство разделилось на две партии. Одна, протестанствующ[ая], хочет, чтобы в местах, зараженных штундой⁵, были

¹ Нибул Бартольд Георг (1776–1831) – немецкий историк, основоположник научно-критического метода в изучении истории. С 1810 читал курс лекций по римской истории в Берлинском университете. В 1816–1823 годах – посол Пруссии в Ватикане, затем профессор Боннского университета. Главный труд Нибура – «Римская история» (1811–1832).

² Давид Фридрих Штраус (1808–1874) – германский философ, историк, теолог и публицист, автор знаменитой книги «Жизнь Иисуса» (1835).

³ Н.Н. Ге «Тайная вечеря» (1863, ГРМ).

⁴ Н.Н. Ге «Вестники Воскресения» (1867, ГТТ).

⁵ Штундисты (от нем. Stunde – час; в контексте штундизма – час для чтения и толкования Библии) – представители движения протестантской направленности. В 1860–1870 гг.

сделаны некоторые преобразования – так снять первые два яруса с иконостаса, снять золото, вывести из употребления свечи.

Н[иколай] Н[иколаевич] признает молитву Христу и другим лицам. Раз Кузминская (сестра Соф[ьи] Андр[еевны]) играла на рояле «Молитву Христу» – и Маша разрыдалась.

По вопросу о браке он держится отрицательного взгляда. Когда я сказал ему, что это приводит к скопчеству, он сказал мне: «Так что ж? Что ж, если только таким путем я могу прийти к цели своей?»

21 сентября утром в 8 ч. Н[иколай] Н[иколаевич] поехал на вокзал. Он поехал недели на две к Л[ьву] Н[иколаевичу] Т[олстому] лепить его бюст. «Раз, – гов[орит] он, – София Андр[еевна] сказала мне: “Почему бы скульптору не сделать бюст Л[ьва] Н[иколаевича]?”. Я предложил свои услуги». От Л[ьва] Н[иколаевича] Г[е] поедет отливать бюст в Москву или Петербург.

...У Н.Н. Г[е]-сына трое детей: Параскева – 12 лет, Василий¹ – 7 лет и Ваня в люльке – 8 месяцев. Наукам он не намерен их обучать, а грамоту Парася знает. Далее учение будет идти по мере желаний детей: захочет – будет учиться, не захочет – не нужно...

русско-украинский штундизм вылился в самостоятельное религиозное течение. Собрания штундистов состояли из совместного чтения и толкования Библии синодального перевода, молитв и пения духовных песен. Штундисты уделяли большое внимание следованию принципам христианской морали в жизни, проповедовали поклонение богу в душе, поклонение иконам и кресту расценивали как идолопоклонство. В начале 1870-х годов начались правительственные репрессии против штундистов. В 1880-е гг. часть штундистов приняли многие вероучительные и культовые элементы у духоборов и толстовцев.

¹ О Прасковье Николаевне Ге (1878–1959) и Иване Николаевиче Ге (1890–1916) см.: Николай Николаевич Ге. К 180-летию со дня рождения. С. 419.

Внук художника, Василий Николаевич Ге (1883–1959) жил в Конотопе, Сумской области.

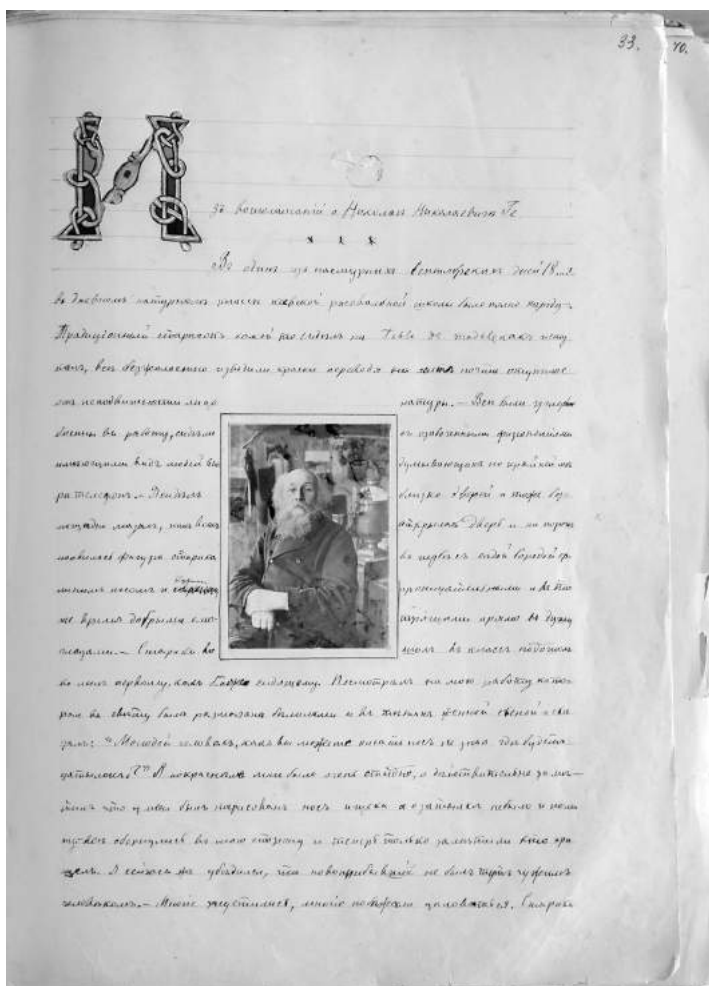
Работал машинистом-инструктором локомотивного депо.

Л.М. КОВАЛЬСКИЙ. ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ
О НИКОЛАЕ НИКОЛАЕВИЧЕ ГЕ

Публикация Л.А. Амелиной

Рукопись воспоминаний Льва Мариановича Ковальского¹ о Николае Николаевиче Ге является частью альбома «Сборник работ учеников КРШ. 1899». Альбом хранится в документально-архивном фонде Национального художественного музея Украины, в архиве Николая Ивановича Мурашко

¹ Подписана: Х.Х. Лев Марианович Ковальский (Kowalski Leon. 1870–1937). Живописец, график. Учился в Киевской рисовальной школе Н.И. Мурашко у М.А. Врубеля и Н.Н. Ге (1880-е). В годы учебы подружился с С.П. Яремичем. Продолжил образование в Академии изящных искусств в Кракове (1891–1893), затем в Мюнхене у К. Раупа. На момент написания своих воспоминаний о Н.Н. Ге преподавал в Киевской рисовальной школе. В 1903–1905 гг. жил в Париже, посещал кружок русских художников, организованный Е.С. Кругликовой. В 1905–1912 жил в Кракове, был одним из инициаторов художественных объединений «Зеро» и «Штука», выставки которых были показаны в Киеве (1908 и 1910). С 1912 жил в Киеве, преподавал в Художественно-ремесленной мастерской печатного дела (до 1915). Участвовал в выставках Киевского товарищества художественных выставок и Киевского товарищества художников (до 1918). Писал пейзажи, жанровые картины и портреты в импрессионистской манере. В 1900-е годы по заказу Общины Св. Евгении выполнил серию открыток на темы русско-японской войны. Исполнил графические портреты Ф.И. Шаляпина, Л.В. Собинова и др. Занимался акварелью. В 1918 уехал в Польшу, жил в Кракове. После 1920 возглавлял Ассоциацию краковских художников, был учредителем и президентом Общества художников-графиков. Выставки работ состоялись в Кракове (1921, 1929, 1930, 1932, 1933, 1939), Варшаве (1933), Люблине (1939).



Первый лист
рукописи
воспоминаний
Л.М. Ковальского
о Н.Н. Ге
Документально-
архивный фонд
Национального
художественного
музея Украины, Киев

(1844–1909)¹, бессменного руководителя Киевской рисовальной школы с 1875 по 1901 годы.

Рукопись Л.М. Ковальского была написана, по всей вероятности, в 1899 году. В текст вклеены любительские фотографии, сделанные Л.М. Ковальским на хуторе Ивановском². Только по его фотографии мы сейчас можем представить, как выглядело «Распятие» 1892 года, уничтоженное Н.Н. Ге.

Страницы рукописи чередуются с листами рисунков учеников школы³.

¹ Ф. № 17. Ед. хр. 54. Л. 33–63; 46 x 32,5 x 2,2 см. Архивные материалы Н.И. Мурашко поступили в музей от Н.И. Малярова в 1955–1958 годах.

² Об этом он пишет в рукописи. Имеются следующие фотографии: Н.Н. Ге в доме на хуторе Ивановский (анфас и в профиль), дом Н.Н. Ге на хуторе, вид из студии Н.Н. Ге на хуторе, Н.Н. Ге на пасеке; картин «Что есть истина?» Христос и Пилат, уничтоженного художником вариантом «Распятия» (1892), «Совесть. Иуда»; автопортрета Н.Н. Ге, рисунков пасеки.

³ В альбоме есть и работы Льва Ковальского.

обернулись в мою сторону и теперь только заметили, кто пришел. Я сейчас же убедился, что новоприбывший не был чужим человеком. Многие засуетились, многие побежали целоваться. Старик здоровался со всеми как с близкими. Я не знал, кто это. Но портрет, висевший на стене, копия с Репина одного ученика того времени, объяснило мне сейчас. Это был, несомненно, Н.Н. Ге. Я был еще в школе очень из недавних, необжившийся и всегда сторонился от старших товарищей, но это обращение ко мне профессора, как-то сразу меня подняло в собственных глазах, хотя в его словах не было ничего лестного для меня, тем не менее, я чувствовал, что хоть и написал только «нос без затылка», однако же он обратил на меня внимание. Я ему был очень благодарен. А потом, в последующую всю мою жизнь не рисовал носов, не намета прежде общего. Урок мне этот пригодился. Не помню, сколько пробыл тогда Н.Н. в школе и что и с кем говорил, кажется, что со всеми. Помню только, что когда ушел этот удивительный старик, мне сделалось как-то неопределенно, пусто. Обаяние личности этого дивного человека осталось на мне – целый этот день я не мог избавиться от мысли о нем.

Вечером была «суббота» (давно эти субботы были, правду недавно говорил один из моих друзей того времени, что мы должны благодарить судьбу, что тогда учились в школе – и товарищи у нас были очень способные люди, субботы походили, понятно в миниатюре, на академии во времена Ренессанса во Флоренции). Я пришел на вечер раньше других, за мной появилась ученица М-И.М., которая спросила меня: «Правда ли, что будет сегодня в школе Н.Н. Ге?» Я вместо ответа в свою очередь спросил ее, будет ли Н.Н., и когда узнал что да, обрадовался, сам не знаю чему. Действительно часов в 8 пришел Н.Н. в сопровождении нескольких из наших товарищей. Вышел Николай Иванович¹, подали чай, гостя усадили в центре сдвинутых столов, налили ему в какую-то специальную, чуть ли не севрскую, чашечку чаю, и вечер, так сказать, официально начался. Н.Н. беседовал со всеми и, кажется, обо всем, что только касалось искусства. Некоторые, да что говорю некоторые, почти большинство показывали свои эскизы. Дух творчества тогда жил в школе. Н.Н. одни из них хвалил, другие порицал, третьи просто вышучивал, но все это делал с такой простотой, остроумием и добродушием, что никому и в голову не приходило обижаться. Он очень любил эскизы углем, тогда как раз только что вышли его «Чем люди живы»², и он сам находился еще под

¹ Н.И. Мурашко.

² Рассказ Л.Н. Толстого «Чем люди живы» написан в 1881 и опубликован в журнале «Детский отдых» (1881. № 12). В 1885 он напечатан издательством «Посредник», в 1886 – переиздан с иллюстрациями Н.Н. Ге, исполненными посредством фототипии. Иллюстрации были созданы Н.Н. Ге в начале 1886, когда он гостил у Толстых в Москве со 2 (?) января до конца февраля. В основу повествования положена легенда «Архангел», записанная Толстым со слов олонецкого сказителя былин В.П. Щеголенка. Первоначально рассказ назывался «Ангел на земле». Оригиналы рисунков, с которых были выполнены фототипии, находятся в ГТГ, ранее в собрании К. Больмана, Женева.



впечатлением творчества этих рисунков. Меня тянуло к этому милому дедушке (хотя он себя стариком не считал никогда и не любил стариков), так что я искал возможность к нему приблизиться. Случай, обстоятельство и, быть может, сильное мое желание действительно привели меня к нему. И вот весной, год спустя после моего с ним первого знакомства, я был приглашен в хутор, где он жил и работал, очень милым письмом. Это первая моя поездка в хутор, беседы с Н.Н. и знакомство с женой его, добрейшей старушкой Анной Петровной, какую когда-либо я знал, все это на фоне чудной ранней весны оставило у меня в душе самые светлые воспоминания. Н.Н. тогда только что получил из Питера свою картину «Что есть истина?», наделавшую столько шуму. Я иногда любил сидеть в громадной студии Н.Н. перед этой картиной и любоваться переходами солнечных пятен, написанных на картине, в лунные. Помню, долго мне объяснял Н.Н. законы, по которым желтые цвета в сумерках меняются почти в голубые. Я нарисовал «Что есть истина?» углем и показывал после с гордостью этот рисунок товарищам, который был нарисован в хуторе и под руководством самого мастера.

Спустя некоторое время мы сжились как-то с добрым Николаем Николаевичем. Это был мой советник и моя опора нравственная в трудные

Л.М. Ковальский.
Н.Н. Ге в своей
мастерской
Офорт,
предваряющий
рукопись
воспоминаний
Л.М. Ковальского
Документально-
архивный фонд
Национального
художественного
музея Украины,
Киев



Л.М. Ковальский
Женский портрет
1896
Бумага, цветные
карандаши
Из рукописи
воспоминаний
Л.М. Ковальского
Документально-
архивный фонд
Национального
художественного
музея Украины, Киев

минуты жизни, и мой товарищ (несмотря на свои 60 лет, он был молодым с молодыми), и ему только одному я мог все сказать и доверить все то, чего никому не сказал бы никогда. Прошел год еще. Мне предстояла трудная и тяжелая дорога за границу. Помню, я ужасно мучился, самые близкие люди не могли понять всей трудности моего положения. Это было тоже как-то к весне. Н.Н. был в Киеве и, помню, в день своего отъезда он был приглашен к М.¹ обедать. Как сейчас вижу этот холодный вечер, я провожу Н.Н. и еще досказываю свои планы на будущее и, вместе с тем, прощаюсь с Н.Н., так как на другой день судьба меня гнала далеко, далеко. Я расчувствовался и стал говорить, что, может быть, последний раз его вижу. Н.Н. так меня ободрял, что я, простясь с ним, ушел готовый на все и веселый. Потом, когда я был в одном западном городе в академии, где мне жилось довольно плохо, и вследствие этого я писал грустные письма Николаю Николаевичу, он и тут меня поддерживал, давая и советы, и принимая участие, и поддавая бодрости. Считаю не лишним привести одно из его писем, которое укажет, как он умел относиться мило и хорошо. «Жаль мне (писал он) что вы в таком грустном настроении – этого не нужно к себе пускать, нужно жить так, как человек плывет. Не знаю, умеете ли вы плавать. Плыть нужно непрерывно и всякую минуту брать с бою усилием в этом плаванье, в этом и жизнь. Хандра глупость, ее нужно гнать, ведь вы здесь временно, вы здесь посланы, чтобы сделать дело. Мямлить некогда, нужно спешить, чтобы побольше сделать на Того, кто нас послал на работу. Ну! милый человек поднимите голову... Бодро, смело, с достоинством идите вперед, а что будет, это не наше дело. Это разберут без нас, как говорит Сеня в “Чем люди живы”. Целую вас, любящий Николай Ге...»

¹ Н.И. Мурашко.



Удивительнее всего то, что преследуя известные идеи, он всем, в том числе и мне, советовал бросить живопись как занятие бесполезное, но... сам не бросал и когда узнал, что я поступил в К... [Краковскую. – Л.А.] академию, он мне написал почти восторженное письмо по этому поводу. Каждый год, когда я приезжал на каникулы, я бывал в промежуток этого времени в хуторе раза два, то сам уезжал, а бывало, что Н.Н. увозил просто-напросто меня; я снимал в хуторе фотографии с его картин, то с него самого в пасеке, то так вообще, писал этюды, для которых имел ценные советы от Н.Н. Все его поправки или вообще высказанные мысли по поводу живописи – я потом, блуждая по широкому свету, встречал как старых знакомых. Он мне сказал однажды, видя, что я не могу добиться света на освещенной стене хаты на фоне деревьев и неба: «Если хотите добиться света, то от него же начинайте, никогда нельзя получить света, начиная от темных мест, потому что света написать нельзя, а только отношениями можно его вызвать, но в наличности для света у вас только имеется белая краска, которая в сравнении со светом, хотя бы освещенной стены, грязна, а черноту и грязь чем угодно можно написать – силу черноты взять можно. Подбирайте к вашему светлому пятну верные отношения, и вы увидите, что если гамма цветов будет верно взята, – свет

С.П. Яремич в позе
распятого Христа
в мастерской Н.Н. Ге
Хутор Ивановский
1892
Фотография
Л.М. Ковальского
Собрание
И.И. Выдрина
Санкт-Петербург

будет гореть». И это большая истина, я много времени спустя узнал цену этим словам.

Другой раз помню, давно было в троицын день, мы ушли в пасеку с Н.Н., так как было роение (я снимал тогда рой), в ожидании роя я сел в тени и начал рисовать пасеку. Н.Н. посмотрел и прочел мне целую лекцию по эстетике, как надо располагать красиво рисунок на бумаге. Рассказал мне, какой угол зрения имеет отношение к рисуемому предмету, затем взял мою тетрадку и нарисовал мне собственноручно рисунок. Показал в чем дело – но тут рой вышел, и я пошел карабкаться на какую-то осину или липу. Будучи еще в К. [Кракове. – Л.А.], я получил от Н.Н. письмо, полное грусти, я думаю, он редко эту сторону своей души открывал. Всегда скептически относящийся ко всему, всегда веселый он вдруг по поводу смерти милой Анны Петровны писал следующее: «Вы не знали, когда снимали в саду портрет Анны Петровны, что вы делаете нам большой подарок. Анна Петровна умерла, и ваш портрет – единственный, оставшийся на нее похож. Вот уже два месяца прошло с тех пор. Ноябрь я не мог работать, а с декабря стал продолжать начатую в сентябре еще картину “После приговора повинен смерти”¹. Зал синедриона, освещенный огнями, у стены напротив амфитеатра стоит приговоренный Христос. На него бросились попы и слуги, чтобы плевать, ругать и бить, а Каиафа в процессии с музыкой, пением и кадилами удаляется, а за ним устроитель суда Анна – вот в чем картина. Она уже почти окончена в феврале. Бог даст, повезу на выставку в Питер.

Был один раз в Киеве, видел друзей К. Я. Ш. К. и З., все они живут, понемногу работают, устроили натурный класс. Может быть, я еще раз их увижу. Поеду в Киеве; а затем они хотели приехать посмотреть картину. Вы не пишете, что же долго вы там пробудете, когда вернетесь в Киев? Или, может, думаете устроиться там. Где ваши родители – с вами или в Киеве? Жить и учиться, и работать везде можно, были бы охота, дар и добросовестность. Помогай вам Бог, спасибо, что вспомнили старика. Мне теперь очень и очень одиноко – мы с женой прожили 35 лет, в старости терять такого друга тяжело, но это нужно – без этого не было бы смысла в жизни, в наших пониманиях, в искусстве и во всем. Будьте же здоровы, умны и добры...»

В то же лето я вернулся на родину довольно поздно: как-то в августе – Н.Н. был в Киеве, и вот кто-то меня видел, идущим с вокзала, и сейчас же сообщил Н.Н., который, несмотря на проливной дождь, в тот же день приехал с несчастным К.² Я обрадовался Н.Н. как родному. Они пробыли у меня до вечера. Н.Н. рассматривал мои только что распакованные этюды, делал замечания, говорил, что писаны они сухо, в духе старонемецкой школы, но такое сухое штудирование приводит к изучению формы...

¹ Картина «Суд синедриона. “Повинен смерти”» (1892, ГТГ).

² Сергей Петрович Костенко (1868–1900) – ученик Киевской рисовальной школы, живописец, принимал участие в росписи Владимирского собора в Киеве.



На другой день мы проводили Н.Н. на вокзал, а спустя неделю я уже был в хуторе. Приехал я в хутор ранним утром часов в 6. Окно в студии было открыто, все еще спали. Я, чтобы не будить никого, поставил осторожно свои вещи через окошко, потом сам влез, и моим глазам предстала картина, одна из многочисленных, которые Н.Н. собирался окончить. Христос умирающий, и разбойник кричащий, видя убиенного без вины. На меня произвела эта картина страшное впечатление. Впоследствии эта, как и др. была брошена, потому что в ней была идея «католическая» как выражался Н.Н. – «сожаление над Христом» «это фальшиво!» Н.Н. проснулся, он спал в смежной столовой, побежал мне навстречу. Тогда гостил у Н.Н. С.П.Я.¹, он же позировал на кресте для распятия². Мы попили чаю и потом пошли опять в студию. Я увидел впервые «Иуду»³, только что присланного и распакованного. Мы втроем на него смотрели, Н.Н. сказал: «Вот ругаются, а не понимают, что простое неподдельное чувство человеческое дороже всего. Простота приближает к Богу. Я когда писал этого “Иуду”, думал только о том, чтобы сделать это как можно проще, чтобы “маленькие” могли понять, в чем дело, и я счастлив, потому что могу смело сказать – достиг этого в совершенстве. Вы знаете, когда я привез в Питер этого “Иуду”, рабочий, который открывал ящик, долго смотрел на картину, а потом, указывая на группу уходящих людей, спросил меня: “Барин! А барин! Это там Христа увели? – я ответил: да. – А это, значит, будет Иуда? Бедный!”. И он отошел от картины – он пожалел Иуду, как я его пожалел – он понял его отверженное одиночество. Тогда как “господа” ничего

Н.Н. Ге. Совесть

Иуда. 1891

Холст, масло. 149 × 210

ГТГ. Инв. 2640

¹ Степан Петрович Яремич (1869–1939) – ученик Н.Н. Ге в Киевской рисовальной школе Николая Мурашко. Под руководством М. Врубеля расписывал Владимирский собор в Киеве. Живописец, график, историк искусства и художественный критик, коллекционер, хранитель фонда европейского рисунка в Государственном Эрмитаже.

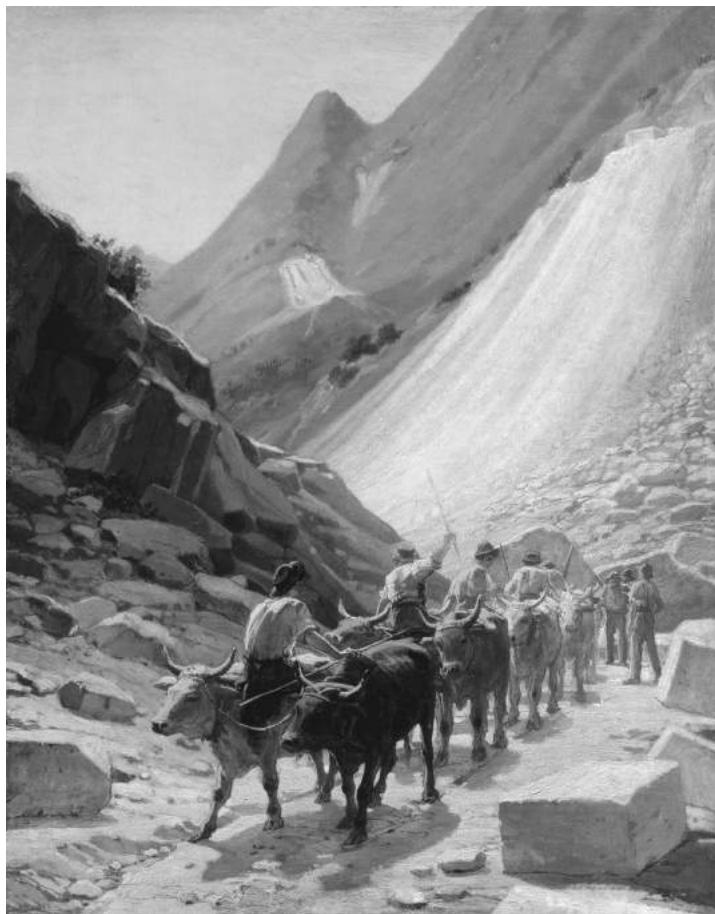
² Фотографии С.П. Яремича в позе распятого Христа и распятого разбойника, Н.Н. Ге в позе распятого Христа, сделанные Ковальским на хуторе Ивановский в 1892 году, находятся в собрании И.И. Выдрина, Санкт-Петербург.

³ Картина «Совесть. Иуда» (1891, ГТГ).



Н.Н. Ге. Христос,
целующий
разбойника. 1893
Бумага, соус,
растушка. 46,5 × 58,4
ГТГ. Инв. Р-13798

не поняли в моей картине, простое сердце рабочего сразу откликнулось на то чувство, которое я старался вызвать. Что бы там кто ни говорил, я остался доволен этим бесхитростным одним зрителем, который стоял всех кип бумаги, записанных ругательствами. Они привыкли видеть в Иуде предателя, шпиона. Я же хотел в нем видеть человека». Не помню я или мой товарищ что-то сказал, как- будто сомневаясь, и Н.Н. высказал свой взгляд на Иуду. Вот он: «Иуда, как мы знаем, был любимым учеником Христа, это чрезвычайно интересный характер. Умный, в высшей степени тщеславный, встречает человека, который привлекает народные массы. Правители дрожат перед Ним, а Он тем временем проповедует “царствие Божие дам вам – оно в вас”, “унаследуют землю идущие за мной” и т.д. Видя успехи Христа, Иуда примкнул к нему. Глаза всех были обращены на учителя, и понятно, и на учеников как близко к нему стоящих – это и надо было Иуде. Иуду сделал даже Христос казначеем, видя его любовь к деньгам и вообще к желанию исполнять какой-бы то ни было чин. И вот Иуда ожидает обещанных царств на земле, и почестей, но, в конце концов, начинает сокровенный смысл этого учения понимать, так, как оно и есть на самом деле. И, когда слышит потом “отдай рубашку неимущему”, люби ближних, а царствие Божие только и достигнешь тогда, когда отбросишь гордость и станешь нищим, Иудой овладевает тоска обманутых надежд. Он начинает столь любимого учителя ненавидеть, и когда, слыша, что фарисеи и саддукеи возмущаются тоже этим каким-то самоуничтожением, вытекающим из философии этого человека, Иуда является к ним и говорит: “Да, это очень все вредно, что проповедует Христос – я был долгое время Его учеником и вот, если хотите, я вам Его предаю за известную сумму, и тогда вы с ним сделайте, что хотите”. Потом ночью в Гефсиманском саду предает столь любимого долго учителя. Христа уводят с криком и с побоями. Слышатся голоса: “Смерть сему возмутителю!”. Иуда в эту лунную ночь остается один около пустынной городской стены, глядя в след увидимому, с которым ушло все то, что он любил и чему поклонялся. Предавая Христа, Иуда даже, я думаю, не предполагал, что учителю готовится смерть, но, когда услышал собственными ушами крик: “Смерть сему,



который возмущает народ”, ему сделалось страшно. Учитель погибнет, и погибнет преданный его рукой. Куда он вернется теперь: к прежней жизни нельзя – он познал уже другую – да и незачем, там ждет гадость и мелочная подлость ежедневной жизни. Пустота вокруг! Впоследствии и фарисеи, к которым он старался примкнуть, возвращая их 30 среб., от него отказались и денег не взяли, и вот стоит бедный Иуда, брошенный всеми и оттолкнутый, продавший то, что было дороже всего в мире, что давало духовную жизнь. Совесть мучит, идти некуда, и только и остается лишиться себя жизни, что он и делает потом. Это не шпион, предатель – это заблудившийся человек, не злой, но глубоко несчастный, как несчастны миллионы минутно заблудившихся и делающих массу зла, а потом или целую жизнь мучающихся своими поступками, или же лишаящих себя жизни, как это сделал Иуда. Даже деньги (добавил Н.Н.) 30 среб. явились для Иуды не целью, а каким-то полусредством, я думаю – зацепкой...»

Я смотрел на картину, и мне тоже было жаль брошенного падшего Иуду, я сказал, что ночь на картине изображена чудесно. «А знаете, господа, что? Я нахожу ужасно много общего между красками и музыкой. Впрочем, уже Вундт¹ обратил на это внимание. Я когда смотрю на синий цвет, я чувствую какую-то тихую меланхолическую музыку, тогда как желтые

Н.Н. Ге. Перевозка
мрамора в Карраре
1868

Холст, масло. 58 × 45
ГРМ. Инв. Ж-4150

¹ Вильгельм Вундт (Wundt.1832-1920) – немецкий психолог, физиолог, философ.

и красные цвета настраивают меня совсем иначе. Один композитор в Питере хочет написать музыкальное сочинение к моему Иуде. Он мне говорил, что когда смотрит на мою картину, он слышит лязг оружия, крик воинов и стон души потерянной совести...»

После обеда в этот день Н.Н. принялся за голову разбойника, над созданием которой просидел не одну ночь (помню, сколько раз просыпался я ночью – видел склоненную голову Н.Н. над альбомом и рисующего). Мы с товарищем ушли в сад в пасаду, мне чего-то понадобилось в ателье, я пошел по направлению к дому и увидел целую кавалькаду каких-то господ, и поспешил предупредить Н.Н., который, стоя на подмостках, писал голову того же разбойника. Узнав, что идут гости, Н.Н. с досадой взял тряпку, и целая голова была вмиг замазана. Гости вошли, какая-то дородная, как потом оказалось, драматическая артистка, была центром всего общества, студент недоучка, еще какой-то недоросль и несколько девиц подростков. Все они вошли шумно в студию. Н.Н. очень любезно показал им свои произведения и извинялся, что не может показать по их желанию своего «Распятия», которое было завершено. Показал им зато «Каиафу»¹, и вот дама, смотря на фигуру Христа, патетически и как-то особенно кривляясь заметила: «Н.Н., почему это Христос... (вот это же Христос, не правда ли, вон там, у стены?) почему он такой некрасивый?» У Н.Н. раздулись ноздри, что доказывало, что он находится в некотором легком раздражении. Он заговорил с увлечением: «Сударыня, да Христос – это не лошадь и не корова, чтобы быть ему красивым, я до сих пор не знаю ничего лучше человеческого лица, если оно не урод, разумеется. Да и притом, человек, которого били целую ночь, не мог походить на розу». Барыне это, вероятно, не понравилось. Она, чтобы переменить разговор, заговорила протекционально о студенте тут присутствующем, что он тоже рисует и пишет, но не смел показать своих работ Г-ну профессору и вот только решился при ее помощи это сделать. Серж! Да покажите же, чего же Вы? Г-н профессор будет снисходительным – он нигде не учился!» Н.Н. их увел из студии на другую половину дома. Я не хотел следовать за ними, на меня нагнали тоску эти господа.

Я вскоре уехал из Киева. Потом, поздно осенью, чуть ли не в октябре, я собирался по обыкновению за границу. И вот мне страстно захотелось побывать в хуторе, тем более, что я знал из писем, что картина вновь переделана совсем и что готов портрет Н.Н.² писанный им самим – он хотел его подарить П.М. Третьякову. Я поехал – 5 верст от ст. Плиски протащился по страшной грязи и застал Н.Н. с С.П.Я. о чем-то горячо спорящих. Сидели они в маленькой кухоньке и там пили чай, хотя было еще очень рано. Когда мы после чаю вошли в студию – моим глазам представилась картина по красоте композиции и по замыслу удивительная. К сожалению, эту, как и все предыдущие, встретила та же участь – ее бросил Н.Н., потому что она, как сам он говорил, – «легендарно понята» и вследствие этого

¹ Речь идет о картине «Суд синедриона. "Повинен смерти!"» (1892, ГТГ).

² Автопортрет Н.Н. Ге (1892, КНМРИ).



нехороша. На картине было представлено, как и на последней¹, два креста, третьего только часть видно было. Тело умершего Христа обвисло всей тяжестью; разбойник в экстазе смотрит в пространство и видит дух Христа, который обнимает его за голову и целует². Такая масса настроения было в этом, того загадочного настроения грусти, которое только лишь было у некоторых старых мастеров и из нашего времени разве только Vern-Jones³ мог что-либо подобное создать. Жаль, что картина погибла – это высоко поэтическое произведение, где вылилась бы вся душа этого поэта световых эффектов. Но... реализм и идеи уничтожили чудное произведение искусства. Я думаю, что Н.Н. потому и бросил эту картину, что она была слишком поэтична. Ему непременно хотелось проповеди, и проповеди реальной. Великий поэт был Н.Н., хотя Илья Ефимович Репин и называет его невпадом «неудачником»⁴²¹, ну да мало ли промахов люди делают, вспомним Иуду.

Я спешил за границу и спустя два дня оставил хутор, не зная, что вижу Н.Н. в последний раз. Еще одно письмо я получил от Н.Н. с известием, что картина совсем переделана и иначе понята и что это то [что] и надо

Н.Н. Ге. Голова Иуды
1862
Этюд
Местонахождение
неизвестно
Воспроизводится
по изданию: Альбом
художественных
произведений
Николая Николаевича
Ге. № 23 (1)

¹ Вероятно, имеется в виду последний вариант картины «Распятие» (1894, местонахождение неизвестно).

² Представление об этой работе дают два графических листа «Христос, целующий разбойника (Распятие с видением)» (1893; 1892–1893, оба – ГТГ).

³ Берн-Джонс Эдвард Коли (Burne Jones; 1833–1898), английский художник.

⁴ «На нем лежит какая-то странная тень неудачника». Цит. по: Репин И.Е. Николай Николаевич Ге и наши претензии к искусству. С. 267.

написать, «а тогда хоть и умереть». Удивительно, что Н.Н. как будто предсказал свою кончину. В феврале он выставил «Распятие», а спустя четыре месяца я получил короткое известие от С.П.Я., который все время был в хуторе, что «наш дорогой и незабвенный учитель Н.Н. Ге отошел в мир лучший». Я тогда был на 5-м курсе К. академии. Прочтя это известие, я разрыдался. Товарищи не знали, что случилось, когда же узнали, что было причиной моих слез, минутным молчанием почтили память известного Н.Н. им только из моих рассказов. Память о нем не умрет скоро у тех, кто знал его лично, как мы, его прямые ученики.

Как дорогие памятки подарил Н.Н. в разное время мне след. [ующие] из своих произведений. Дал мне чудный эскиз для картины «Перевозка мрамора из Каррары»¹. Затем однажды я хотел писать этюд с моего товарища под руководством Н.Н. и попросил у него кусок холста. Он мне дал какой-то замазанный холст. Это был кусок от одного из брошенных «Распятий». Я там нашел женскую голову с чудной экспрессией. Я ее сейчас же и вырезал, чему Н.Н. смеялся, говоря: «Бросьте собирать эти щепки. Я вам дам нечто получше». И дал мне голову Иуды, написанную во Флоренции для своей «Тайной вечери»². Дал много еще пейзажный этюд из Феррары³. Затем когда-то, кажется в первый мой приезд в хутор, подарил мне «Чем люди живы»⁴. Все эти вещи, как реликвии храню, вспоминая об учителе и наставнике, храню еще и как доказательство прожитых лучших дней в жизни; честь и слава великому поэту, художнику и человеку.

Х.Х.⁵

¹ Эскиз к картине «Перевозка мрамора в Карраре» (1868, ГРМ).

² Возможно, это был этюд «Голова Иуды» (1862, местонахождение неизвестно). Воспроизведен в издании: Альбом художественных произведений Николая Николаевича Ге. № 23.

³ Возможно, Ковальский ошибается, и речь идет о пейзажах Ге, написанных в Карраре.

⁴ В собрании Ковальского были также такие работы Ге, как «Голова Богоматери» (Конец 1850-х – 1860-е), офорт «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1872); обе – в ГТГ.

⁵ Так в рукописи.

БЕСЕДЫ И ВСТРЕЧИ С Н.Н. ГЕ. ФРАГМЕНТЫ ИЗ ДНЕВНИКА Н.И. МУРАШКО

Публикация Л.В. Толстовой

Публикуемые выдержки из дневника основателя и заведующего Киевской рисовальной школой Николая Ивановича Мурашко¹ (1844–1909) относятся к последнему периоду жизни Н.Н. Ге.

Поселившись на хуторе неподалеку от станции Плиски (Черниговская губерния) и часто бывая в Киеве, Н.Н. Ге охотно посещал рисовальную школу, участвовал в работе Совета школы и беседовал с учениками. Известны записи подобных бесед, сделанные по памяти слушателями. В январе 1894 года одна из бесед была записана корреспондентом киевской газеты, специально приглашенным Н.И. Мурашко. В дневниках Николая Ивановича есть также упоминание о том, что в 1893 году Н.Н. Ге слушал лекцию о П.А. Федотове, прочитанную в стенах школы профессором Киевского университета Г.Г. Павлуцким².

¹ Николай Иванович Мурашко (1844–1909), украинский художник и педагог, руководитель Киевской рисовальной школы (1875–1901), автор книги «Воспоминания старого учителя». Дневник Мурашко находится в архиве Национального художественного музея Украины, Киев: документально-архивный фонд 17, ед. хр. 1. 239 стр. Написан в 1874–1898 годах (с перерывами). Размер тетради: 17 x 10,5 x 1,5 см.

Из дневника выбраны фрагменты, имеющие отношение к Н.Н. Ге.

² ОР ГТГ. Записная книжка с зарисовками. 1892–1895 гг. Ф. 55. Ед. хр. 9. С. 106–107.

Н.И. Мурашко
 Портрет Н.Н. Ге
 Картон, масло
 35,5 × 28,5
 Национальный
 художественный
 музей Украины, Киев
 Инв. Ж55

В незавершенных «Воспоминаниях старого учителя»¹ Н.И. Мурашко пишет о большом нравственном влиянии Н.Н. Ге на учеников школы: некоторые из юношей бросали курить и становились вегетарианцами. При написании «Воспоминаний» Н.И. Мурашко широко использовал собственные дневники и письма; отрывки из публикуемого ниже текста вошли в книгу почти дословно.

Первый из публикуемых фрагментов относится к 1881 году. Н.И. Мурашко как преподавателя занимали технические приемы и подходы к изображению натуры, которых придерживались известные мастера его времени. В дневнике он записывает, иногда в виде диалогов или полемики между художниками, высказывания Н.Н. Ге, Г.Г. Мясоедова, Е.К. Вжеша, В.Д. Орловского, А.Т. Маркова, П.П. Чистякова, А.И. Фесслера, И.К. Айвазовского, И.И. Шишкина, А.В. Прахова.

В 1891 году Н.И. Мурашко записывает в дневнике фразу Н.Н. Ге о том, что в России существует только 16 настоящих художников; высказывание, видимо, поразило Н.И. Мурашко, так как он повторяет его несколько раз в своих записках.

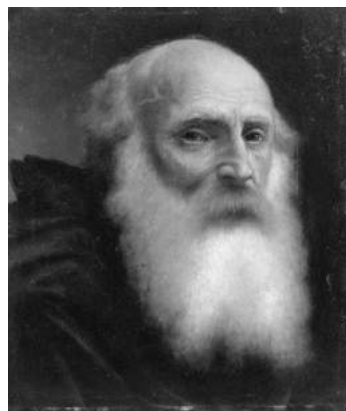
Последний публикуемый фрагмент дневника относится к июню 1894 года. Потрясенный неожиданной кончиной художника, Н.И. Мурашко несколько сбивчиво записывает впечатления о последних встречах с Н.Н. Ге в Киеве, в конце мая 1894 года, перемежая их воспоминаниями о визитах художника в рисовальную школу, относящихся к более раннему времени.

Первый фрагмент дневника (относящийся к 1881 году) был опубликован ранее²; остальные публикуются впервые.

Фрагмент 1. Н.И. Мурашко вспоминает и записывает лично слышанные им творческие советы разных художников³.

1881

С какой массой художников мне приходилось в жизни встречаться, то и не перечить, пожалуй, а уж чего послушаться приходилось, то уж наверное всего не припомнишь. Но уж я постараюсь и спишу все суждения их относительно искусства.



¹ «Воспоминания старого учителя» опубликованы в 1907–1909 годах в Киеве, тремя выпусками. Третий выпуск был напечатан после кончины автора. Переиздание на украинском языке с небольшими сокращениями осуществлено в 1964 году.

² Амеліна Л. Думки про мистецтво (зі щоденника Миколи Мурашка) // Студії мистецтвознавчі. 2008. Ч. 1 (21).

³ Дневник Н.И. Мурашко // Архив Национального государственного художественного музея Украины. Ф. 17. Ед. хр. 1. С. 43–46.



Ге. Возьмите вот такой кусочек¹ холста не больше и напишите то место, которое Вас интересует, удержав верно главный тон. И пишите большую картину, уже не смотря на Вашу заметку, если над чем запнулись, остановились, обращайтесь [далее зачеркнуто: опять. – Л.Т.] прямо к природе. Вам ясно будет видно чего Вам не достает и чего Вы не заметили и на что Вам нужно обратить внимание и изучить; но никогда не пишите картины с этюда.

Когда я писал своего Петра с Царевичем Алексеем², мне достаточно был[о] вот этих заметок (небольшой серенький альбом, переполненный контурными очерками мебели, карнизов, внутренности комнаты³) и ничего больше. Голову Петра он написал с мертвого (копия с оригинала сделанного современником⁴) голову же царевича Алексея я не видел.

В живописи старайтесь не смешивать более двух красок – только тогда у Вас выйдут чистые тоны. Когда к двум примешиваете третью получается грязь. – Признаться я этого и по сей день хорошенько не понял. – Я спросил у Ге как же сделать, смешав например лазурь с кадмиумом получим яркий зеленый тон, и когда он совсем не подходит к природе, его непременно придется зачастую успокоить чем-нибудь теплым. – Не нужно, не следует. Это доказывает, что Вы взяли не те краски. Возьмите вместо кадмиума – охру – вместо лазури ультрамарин и так далее комбинируйте. Я не видел, чтобы так писал сам Николай Николаевич Ге.

Е.К. Вжещ (Вржещ)

Речной пейзаж

с двумя лодками

1886

Картон, масло. 16 × 22

Национальный
художественный

музей Украины, Киев

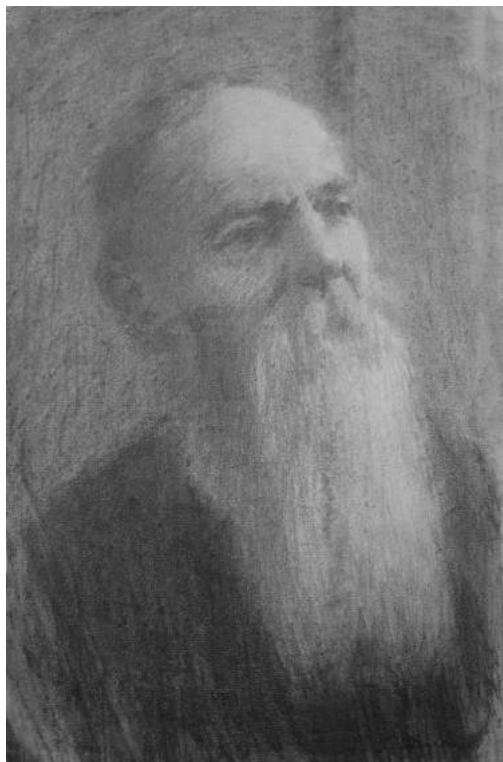
Инв. Ж857

¹ В оригинале – рисунок кистей рук, отмеряющих расстояние около 20 см.

² Н.Н. Ге. «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1871, ГТГ).

³ В оригинале – наброски контуров соответствующих вещей.

⁴ Вероятно, речь идет о портрете Петра I на смертном одре работы И.Г. Танауэра (1725, ГЭ).



Г.К. Дядченко
 Портрет Н.И. Мурашко
 1908 (?)
 Бумага, графитный
 карандаш, акварель
 35,7 × 22,3
 Национальный
 художественный
 музей Украины, Киев
 Инв. Гр. 2390

18 ноября 1906

То, что не понимал тогда, отлично понимаю сейчас. Ге прав много¹.

Фрагмент 2².

1891

Ге сказал, что на Руси у нас художников мало – всего на всего 16 человек. Не удалось выпытать, кого именно он считает в числе этих 16 человек.

Фрагмент 3. Н.И. Мурашко записывает по памяти последние встречи с Н.Н. Ге в мае 1894 года³.

1894

С 1 на 2е июня умер Н.Н. Ге в своем именице возле Плисок. Самый интересный человек, какого я встречал в своей жизни. Его последние картины волновали сильно всех видевших их. Волновали крайне различно, возбуждая то ругань то поклонение. Последняя, распятие⁴, я, к сожалению, знаю только по фотографии. Оно совершенно своеобразно и оригинально. На меня произвело впечатление технически грубой вещи. Христос, производя впечатление мертвого замученного человека, растрепанные сухие волосы, уста, прикрытые слипшимися волосами усов. Все это производит сильное впечатление. Но, грубо и не красиво, полное отсутствие величавого. Большинство зрителей отклоняет от себя, а некоторых и просто отталкивает. Хотя юноши навинченные речами

¹ Вставка более темными чернилами.

² Дневник Н.И. Мурашко. С. 83.

³ Там же. С. 155–187.

⁴ Н.Н. Ге. «Распятие» (1894, местонахождение неизвестно).



словолюбивого мастера на слово Ге подкуплены и ничего не видели в этом произведении кроме могучей силы, и оно их как видно искренне трогало. Я буду держаться строго золотой середины, совершенно искренно.

Этот заостренный и приподнятый кверху нос, узкий в ракурсе лоб. Для меня этот несомненный мертвец не Христос, которого я чту, и собираюсь начать читать Евангелие, чтоб полюбить его полнее. Я показывал его хорошим людям, которым верю. Он не нравится. Ге истинный художник, но мудрит и своим произведением не говорит с той желательной ясностью. Не знаешь, что он хотел сказать. Я показал его интеллигентному еврею художнику и тот потряс головою.

Ну о всей другой лицемерной сволочи говорить не стоит, они прикинулись, что приходят в ужас и негодования. Хотя все они вместе взятые, ничтожнее грязного срезанного ногтя покойного художника. Ге не сумел сделать Христа, но он чист и добродетелен, а они лицемерны, лживы и фальшивы. И прикидываются, каналы, будто они понимают Христа лучше...

Я недоумевал в этом гаме о Христе и ждал Ге, чтоб он мне уяснил.

Х.П. Платонов
Деревья и камни
 Холст на картоне,
 масло. 41,5 × 28,42 × 29
 Национальный
 художественный
 музей Украины, Киев
 Инв. Киев. Ж903

В конце мая явился Ге в школу. Скромно пробрался в комнату юношей репетиторов¹ школы. Там кроме трех живущих собирались и другие. Юношам отдавал он всю свою душу и свою теплую сердечность он с ними был не узнаваем. К людям как я и моего возраста и людям, которых, может, даже бессознательно считал безнадежными, и смотрел на нас как говорит Вжещ², или через головы, или сквозь нас, но, во всяком случае, не на нас. Он не охотно нам отдавался. И потому всегда охотно нас обходил. А для юношей был весь всегда готов служить объяснять и разливать в своих умных и содержательных речах. Но Н.Н. как человек деликатный считал долгом заходить на минутку и ко мне. Я его чтил очень, любил и уважал. Хотя грешный человек, любил немножко ловить его, на чем либо забавном, и капельку подшутить и еще более грешный способен за глаза хоть и невинно позлословить. Вероятно зависть, а потом то, что он и меня не щадил... и подшучивал надо мною; прямо даже в виду школы и школярей. Но это было без малейшего зла, хотя все-таки капельку задевало; но я его любил, если он долго не бывал в школе, я в душе очень огорчался. И в последнее время он бывал у нас часто. Как только в Киеве то и у нас – в моей семье, в юношей, в классах, в зале собравшихся учеников.

Вот в один из последних разов в мае заходит он ко мне в приемную, Я, Косиченко³, богатый житейским разумом, но убогий смыслом Платонов⁴ и вот Ге – поздоровались. Он сел. Я не притворно высказываю радость видеть Ге, он тоже говорит, что был на съезде⁵ и что это очень интересно, и он рад мне сообщить все.

– Я прямо говорю, что меня не это интересует. Меня интересует Ваше «Распятие». Буду Вам говорить прямо искренно, лично от себя, ломаться мне нечего. Распятие мне не нравится.

– Чем?

– Оно мне неприятно, мне тяжело на него смотреть.

– Вот, вот этого я и хотел, так и следует. Это совесть в вас заговорила.

– Нет, он у Вас просто груб и некрасив.

– Да это Вы все говорите, распяли Христа, да хотите, чтоб я его Вам красивого нарисовал. Этак с головой Лаокоона непременно.

– Нет, другие к этому не так относятся. (Благодушный, но не умный Платонов начал прощаться. Я на него в душе просто озлился. Он ведь

¹ Для занятий с младшими учениками Н.И. Мурашко назначал помощников-репетиторов из числа старших учеников. В описываемое время должность репетитора исполнял, вероятно, Г.Г. Бурданов (Богданов).

² Евгений Ксаверьевич Вжещ (Вржещ) (1853–1917), киевский живописец.

³ Иван Васильевич Косиченко (Косяченко), ученик, впоследствии преподаватель школы Н.И. Мурашко.

⁴ Харитон Платонович Платонов (1842–1907), художник, академик ИАХ, преподавал в школе Н.И. Мурашко (1880–1900) и Киевском художественном училище (с 1901).

⁵ 30 апреля 1894 года Н.Н. Ге выступал с речью «Об искусстве и любителях» на Первом съезде русских художников и любителей художеств, созванном в Москве по поводу передачи в дар городу Москве коллекций П.М. и С.М. Третьяковых.



распятием тоже был смущен. А какие-то пять цалковых ему показались дороже того, чтоб выяснить Христа).

Полторы тысячи народа у меня перебывало. Я вот такую кипу писем получил (показал руками кипу в 6 вершков высоты)

Я пошел быстро в мастерскую и принес фотографию Христа. И говорю – Вот я это показывал интеллигентному еврею. Он говорит – нет, не согласен. Ге не обратил внимания на родословную Христа. Христос был хорошего рода, а это какой то простой, а вы знаете как человек смотрит, т.е. какой имеет вид человек хорошего рода.

– Ну что ж, это видно только, что Ваш еврей не читал Тита Ливия.

– Для меня это тоже не Христос.

– Да Вы все так говорите. Государь тоже увидел – что это за бойня говорит...

– У нас разве можно это выставлять. Хотя Государь так отнесся что нам дескать все равно... Но вот народ, его нужно охранять, спасать. Они спасают народ, нужно очень. А от голода они тоже спасали? Юношей хватать десятками – это они знают; так об этом они не думают.

– Не знаю! в Петербурге это понравилось. Лев Николаевич пришел смотреть. Ну, ты, говорит, уходи, я как восприемник. Когда дитя принимают, то родители не присутствуют. Я вышел, хожу внизу по тротуару. Прошло немного времени. Девочка бежит – иди, Дедушка, скорее, там Папа рыдает, плачет. Едва его успокоили.

– Я не знаю, ни Лев Николаевич, ни кипа писем мне ничего не говорят. Я говорю только за себя, говорю искренно. Мне это [изображение Христа]¹ ничего не дает.

Г.К. Дядченко

Несение креста

Академическая композиция. 1890

Бумага, акварель
51 × 68

Национальный художественный музей Украины, Киев
Инв. Гр. 1481

¹ Дописано карандашом.



С.П. Костенко
За уроком. 1891
Холст, масло. 35 × 86
Национальный
художественный
музей Украины, Киев
Инв. Ж53

– Тогда Николай Никол[аевич], положив руку на грудь, сказал с глубоким чувством. Неужели Вы мне не верите, мне ведь 60 лет. Что Вы смотрите на эту фотографию, что она Вам может сказать: на ней там темно, где у меня светло. Приезжайте ко мне в хутор, там Вы увидите, там мы будем говорить.

– С дорогой душой дорогой Николай Николаевич, полечу к Вам, потому, что этим живу теперь.

– Тут вошел один из его почитателей приглашать на вечер, заявляя, что там соберутся слушатели.

– Ну а как же здешние юноши? – Я уже уладил, они тоже приглашены – Ну прекрасно. Я конечно приду к Вам.

Тут я попросил, Никол. Ник[олаевича] в залу, где собрались ученики, ученицы разных возрастов. У меня на это всегда свой взгляд. Его слушали большие и малые, развитые и неразвитые. Большие и развитые не многие его понимали и кое-что выносили с бесед; малые и неразвитые конечно ничего не понимали. Особенно Ник[олай] Никол[аевич] не опускался и не умел опуститься до моей аудитории. Он говорил напр[имер] так: «Вы знаете, господа, что в средние века то-то и то». Или что «Вы знаете, господа, в век Возрождения было то-то и то-то». Ничего этого большая половина моей аудитории не знала. Но, тем не менее, кое-что у красиво говорившего старика она схватывала.

Тем более что этот красивый живописный старик относился ко всем необычайно благодушно, говорил просто ясно убежденно и искренно. Его любили очень, и слушать его стремились. И я уверен, что дети его не понимали, но благость и доброту его чувствовали, и кто его хоть раз видел, тот не забудет его всю жизнь.

– О чем же будем беседовать? – спросил Ге, входя в залу.

В зале на доске были выставлены новости парижского Салона и снимки старых мастеров. Я прочел письмо Володи¹, в котором он говорит

¹ Речь идет о Владимире Антоновиче Андрееве (1872–?), ученике школы (1883–1889), который жил и воспитывался в семье Н.И. Мурашко. Учился в ИАХ, сначала на живописном отделении (1889–1893), потом у В.В. Мате (1894–1897). В ноябре 1893 – июне 1894 находился в Париже.



о Салоне, импрессионистах, символистах, и по поводу Тиссо¹ он говорит, что жаль, что здесь нет Ге, он бы был доволен. Тем кончалось письмо.

С этого и начал Ге. Ну, это он напрасно говорит, что я бы остался доволен. Тиссо как видно мастер, которому предоставили мешок, в котором есть рядом с зерном и шелуха, рядом с драгоценными камнями мусор. Он и давай тягать оттуда не разбирая, что вытянет – все равно. Тут и Бегство в Египет, и Благовещение и притчи. Бегство в Египет – это же чепуха, стоит раскрыть первую географическую карту, чтоб увидеть, что это абсурд никакого бегства не было и быть не могло. Но для меня раз уже Тиссо американец 50 процентов долой, а потом он похож на Васнецова – еще 50 процентов долой.

Я рассмеялся: – Вот те и на! что ж тогда от него останется? – Рассмеялся и Ге: – Да так как видите, что ж делать!

Тут стояла Мадонна Рафаэля (Сикстинская). Он взглянул на нее, и сказал, указывая на нее, что это теперь уже не удовлетворяет. Она в смысле рисунка, красок, драпировки уже не на высоте нашего времени, но что она сделала свое дело, она была нужна, и для своего времени это ценно. Что касается символистов, то они не удовлетворенные реализмом ищут в искусстве духовного, но духовное помимо реального, телесного для нас не существует. Духовное заключается только в нравственном, стало быть,

А.А. Куренной
Гимназист. 1889
Холст на картоне,
масло. 44 × 31,5
Национальный
художественный
музей Украины, Киев
Инв. Ж68

Х.П. Платонов
У печки
Бумага, наклеенная
на картон, масло
39,5 × 30
Национальный
художественный
музей Украины, Киев
Инв. Ж904

¹ Джеймс (Жак-Жозеф) Тиссо (1836–1902), французский художник, длительный период жил и работал в Англии; в 1886–1887 и 1889 годах посетил Палестину, создал серию акварелей и картин на библейские сюжеты.

оно [вероятно: искусство. – Л.Т.] не на верном пути. И какой оно путь изберет дальше Бог весть.

Мы тут немного говорили, и Н.Н. ушел, приветливо раскланявшись с ребятками.

Я не понимал Распятия, они с Толстым его очеловечивают. Но Н.Н. его как будто в своих картинах приниж[а]л, тогда как на деле они Христа чтут глубоко, и беззаветно; готовы следовать ему, очистить его учение, прекрасное простое.

Я никак не мог связать изображение грубоватое с их учением, трогательным, глубоким полным любви к ближнему. Любви, которой они служили и которую они проводили, насколько могли. Часто задевали этим лицемеров и эгоистов. И эти последние со злорадством ставили им все это, т.е. малейшие промахи и недоразумения, в строку. Малейший недочет с их стороны. Сами не двигая пальцем для идеала, от них требуя совершенства.

Теперь для меня ясно, что Н.Н. хотел сделать, и, будучи человеком уже в возрасте за 60 лет, отлично понимая и чувствуя, все-таки не мог это выразить.

В те дни, когда я должен был поехать и толковать с уважаемым мастером, толковать и выяснить себе все до последнего, я вместо Ге, личности живописнейшего и живого старика, из которого огнем была жизнь, застал и увидел только свежий земляной холмик.

30 мая, он так тепло приветливо жизненно толковал с нами, говорил, что ему семь картонов только хоть бы нарисовать, тогда все будет ясно.

31 был еще в Киеве. Я посылал к нему Косиченко приглашать сказать последнее слово в этом учебном году перед закрытием школы. Но он, милый человек, сказал, что с дорогой душой бы пришел, что он так любит говорить в школе, но что ему не здоровится и что думает сегодня же уехать.

14 июня. Он уехал, 1 июня был у сына Петра Никол[аевича]¹, ночью добрался до своего хутора и ночью с 1го на 2е скончался в первом часу ночи, после кратковременного но сильного страдания. На руках сына своего Ник[олая] Николаевича².

Посланная телеграмма мне получена, но безграмотным слугою не была мне передана своевременно на дачу. И только утром 8 июня рано я был на хуторе Ге возле Плисок.

С чувством встреченный сыном Н.Н.Ге. Тут же я застал Яремича³ ученика школы, любимого юношу покойным. Он мне показал альбомы, развернул все подмалевки и многие задуманные, но не доведенные до своего окончания вещи.

¹ Петр Николаевич Ге (1859–1939), младший сын художника.

² Николай Николаевич Ге (1857–1938), старший сын художника.

³ Степан Петрович Яремич (1869–1939), ученик Н.Н. Ге, художник, историк искусства и художественный критик, коллекционер, хранитель фонда европейского рисунка в ГЭ. Учился в мастерской Киево-Печерской лавры (1882–1887), в Киевской рисовальной школе (1887–1894).



И вот тут-то рассматривая 3 толстых альбома, я увидел, как много работал Ге над головою Христа; в некоторых рисунках он полон красоты и величия. Выражено это без деталей, без обработки. Но видно Ге ловил и это [красоту и величие. – *Т.Л.*]. Но рядом с этим ему хотелось выразить и прямо человеческое страдание, страдание ужасное, реальное, страдание всеми нервами, мускулами и кровью. Говорят на миру и смерть красна! Нет, не красна, а все равно мучительна и ужасна (попробуйте себе отрубить один палец, или заколотить гвоздь в ладонь). И выражением муки, страдания поразить зрителя, его совесть. Он хотел этим пробудить, встрепетнуть зрителя, остановить, заставить одуматься. Переродить. И до некоторой степени достигал этого – все лицемеры на стену лезли. И сколько я замечал, чем хуже человек, тем он бешеней относился к этому изображению.

Идеал не достигнут, но каждый... как бы чувствовал, что этим хотели сказать. Ге говорил, что Государю не понравилось, а он трижды возвращался к картине – зацепило, значит, со смехом говорил Ге. Если не нравится, то и смотреть нечего, казалось бы. Но чувствуется, что Государь отнесся к картине спокойно. Но его агенты, те, которые хотят быть католиками больше, чем сам Папа, выходили из себя и пену извергали. Но у Ге были искренние глубокие поклонники. Чтили его, слушали и сколько я знаю, он имел прекрасное влияние. Он возвышал юношей; знаю факт, что бросали курить. Это у меня на глазах.

О французях, Осбере¹ и Кропильоне², их случайно две картинки были в школе, выразился не одобрительно.

– Что это за лилово-синее? Разве натура такова? – Поставил юношу рядом. – Смотрите! – говорит. – Да ведь это на воздухе, – говорят ему. – Ну, посмотрите вон в окно. Где там синее. Там есть и белое и черное.

Г.К. Дядченко

Встреча Иосифом

отца. Академическая

композиция. 1892

Бумага, тушь, перо,

акварель, белила

32,6 × 56,7

Национальный

художественный

музей Украины, Киев

Инв. Гр1147

¹ Альфонс Осбер (1857–1939), французский художник-символист.

² Не определен.



А.А. Куренной
Женский портрет
Холст, масло. 79 × 55,5
Национальный
художественный
музей Украины, Киев
Инв. Ж1647

Уде¹. Пишет Христа между немцами, очень чувствительные сцены разводит, а ведь это все глупости. Это ничего не говорит.

На Прахова² Ге смотрел как на Гешефтмахера, очень не любил и Васнецова, он его признавал как мастера. Его картиночку к книжонке «Куропатка» ставил выше всего собора³.

Но Васнецова, раз вечером в беседе разносил. Находил его не искренним. Что он там расписывает, для кого он это делает, он верит в то, что он пишет? Не верит, а делает.

- Он делает это для народа, – сказал тут подвернувшийся офицерик.
- Для какого народа?
- Так для народа вообще, – сказал смутившийся офицер.

¹ Фриц фон Уде (1848–1911), немецкий художник-жанрист, автор цикла картин на евангельские сюжеты. Уде вводил евангельских героев в современное бытовое окружение, в среду бедных людей.

² Адриан Викторович Прахов (1846–1916), историк искусства, художественный критик, археолог. Руководил работами по реставрации фресок Кирилловской церкви и росписям Владимирского собора в Киеве (1885–1896). Н.Н. Ге, как и Л.Н. Толстой, неодобрительно относился к стилю религиозных росписей Владимирского собора.

³ Владимирский собор в Киеве, в росписях которого участвовал В.М. Васнецов (1848–1926).



– Да вы кто такой, правительственная особа что ли? Вы сами народ, ну Вам нужен образ?

– Нет, пожалуй, мне не нужен.

– Ну, так почему Вы знаете, что он народу нужен?

Офицер молчал.

– Народу прежде всего правда нужна. Искреннейшая не лицемернейша[я] правда...

Но тут скоро, к сожалению, свернули к толкам о бессмертии.

Офицер начал приставать какая разница после смерти между ним и тут сидевшим учеником Щербаковым.

– Да какая разница. Вы одна труба, а он другая, сквозь которую дух вошел и выйдет.

С.П. Яремич
Украинка. Этюд. 1902
Холст, масло. 69×50
Национальный
художественный
музей Украины, Киев
Инв. Ж392

В этот же вечер он второй раз повторил свою мысль брошенной нам давно. Что нечего толковать, нечего ссорится. В России художников так мало, всего лишь 14 человек.

Я два раза приставал к нему перечислить их, но он с добродушным смехом уклонился.

Но, упоминая Перова, он показал, что нужно считать, в том числе, и некоторых покойников.

Заговорив, как-то [о] Передвижниках он удивился, чего это они полезли в Академию, и так все полезли.

Кусочек вонючего сала им показали и они все так туды – бух, бух, бух. И Мясоедов¹ и Брюллов² и все бух туды! Не понимаю!

Репину он собирался писать, отговорить его, молить, чтоб не лез туда, ибо ему еще нужно работать.

А какая работа, когда возле него будет целая орава. Я знаю по себе, когда я пишу, то я иногда никого не выношу возле себя. На что Яремич, я его люблю, как сына можно сказать, а и то, как найдет на меня, я прошу его сейчас, уходите голубчик. А он то и мешать, казалось бы, не мог, копается себе там с книгами. Но нельзя.

Покойная жена³ говорила о муже, что как задумает писать и начнет, то его уже нельзя трогать,

¹ Григорий Григорьевич Мясоедов (1834–1911).

² Павел Александрович Брюллов (1840–1914).

³ Анна Петровна Ге (Забела; 1831–1891).

Г.К. Дядченко
Портрет Лиды
Мурашко, дочери
Н.И. Мурашко
Начало 1890-х
Бумага, карандаш
33,5 × 24,2
Национальный
художественный
музей Украины, Киев
Инв. Гр2214





И.Ф. Селезнёв
 Портрет
 Е.К. Мурашко,
 жены Н.И. Мурашко
 Конец 1880-х
 Холст, масло. 94,5×76
 Национальный
 художественный
 музей Украины, Киев
 Инв. Ж1715

и невозможно отвлечь. Он как в лихорадке – пока она его не бросит с ним ничего нельзя сделать...

Ге говорил: не пишите ничего, пока Вам не захочется. Да захочется так, как ссать. Тогда пишите, тогда выйдет, а иначе не стоит (это, конечно, говорилось не в дамском обществе).

Об окончании картины он говорил: я пишу картину, пока ее у меня не заберут, все мне хочется ее трогать то там, то там и дело как будто всегда находится.

О последней Передвижной выставке он говорил, что если бы не автор «Возвращение солдатики со службы», то выставки бы не было, там нечего было бы показывать. Кажется, Орлов¹ дал картину, и выставка была. Что это за чудная вещь.

– У Вас есть каталог? – Мы показали. – Посмотрите, как это хорошо. Эта провинившаяся женщина. И эти лапти, и это хорошо.

– А он как просто несет свое всепрощение. Какое движение рукой у него. Это движение, как у Микельанджеловского Христа. Эта старуха, она трещит, трещит как баба – я тебе говорила, я тебе говорила.

– Старик великолепно ее отводит.

– Брось, не время шуметь то.

– Нет! Это великолепнейшая вещь. Такой вещи давно уже не было.

¹ Картина Н.В. Орлова (1863–1924) «Возвращение со службы» экспонировалась на 22-й выставке ТПХВ в 1893 году. Л.Н. Толстой выделял Орлова среди современных ему русских художников, воспроизведения картин Орлова висели в кабинете писателя в Ясной Поляне.



Вместе с Осбером и Кропильоном он разнес Шервашидзе¹ и моего Володьк[у] за его эскизы, что в них только намек на что-то, а в сущности нечего нет. Все это, правда, воздушно и легко, но пусть доведет до конца, чтоб это был не эскиз овцы, а настоящая овца с своей шерстью, с формой определенной, тогда посмотрим.

Шервашидзе мажет, как будто он уже старый мастер, как будто ему уже все это надоело. Мажет так, не глядя, и у мастера это выходит, а у него это гадость. Нет, я надеюсь на Костенко². Тот интересней, он не поддастся. Мне нравится, что он со своей собственной мыслью туда [во Францию. – Л.Т.] поехал и там ее выполнил³...

Интересен и дорог мне был Ник. Никол. всегда, но вначале школы, он может быть гораздо больше значит для школы, для ее роста, чем мы сообразить можем. Его ловкому, красивому, влиятельному слову мы много обязаны. Он первый обратил внимание, на забавную бедную, скудную школку, какой она была в начале, занимая помещение одного среднего

С.П. Яремич
Из минувшего

Холст, масло
46,5 × 63

Национальный
художественный
музей Украины, Киев
Инв. Ж596

¹ Александр Константинович Шервашидзе (1867–1968), живописец, график, сценограф. Основатель художественной студии в Сухуми. Посещал Киевскую рисовальную школу. Участвовал в выставках киевских художников.

² Сергей Петрович Костенко (1868–1900), живописец. Учился в Киевской рисовальной школе (1884–1889), преподавал там же (начало 1890-х). Во Владимирском соборе исполнял росписи по картонам В. Васнецова. В 1893 году уехал во Францию. Жил в Париже, посещал Академию Р. Жюльена. Высказывания Н.Н. Ге о С.П. Костенко приводит в своих воспоминаниях А.А. Куренной (ОР ГТГ).

³ Очевидно, речь идет о картине «Возле зверинца», показанной С.П. Костенко в Салоне на Марсовом поле в 1894 году.

С.П.Костенко
 За книгой. 1890-е
 Холст, масло. 18 × 37
 Национальный
 художественный
 музей Украины, Киев
 Инв. Ж1318



по величине магазина в Думе (теперь в нем торговля молочная¹ и прочее).

Он первый начал нас рекламировать в Липках, (аристократическом квартале). Там в семье Марк[е]вич² его обступили барышни, девицы разные, допытывая, кто такой Мурашко и что он такое.

– Да Вам что собственно нужно знать. Кто его папенька и маменька были – так я сам не знаю... А Мурашко, открыл школу, и если Вы интересуетесь, можете пойти посмотреть...

– Что там делал на съезде Селезнев³, – спрос[или] Ге.

– Я не видел, не знаю. Я всех художников видел, а его не видел. Может он закусывал где-нибудь. Прекрасное и верное определение данного художника⁴...

– Что такое искусство, я Вам скажу. Я на днях был в Театре Соловцова⁵; в антракте хожу по фойе. Вдруг сверху по лестничке прямо сюда в это маленькое зало спускается фигура молодой девушки. Всё к ней потянулось – и застыло на месте, и она приостановилась. Я взглянул – вся в белом, прекрасная, величественная.

– Вот Юдифь, да и только.

¹ Зачеркнуто: белым хлебом.

² Возможно, имеется в виду Борис Андреевич Маркович (1831–1893), помещик Черниговской губернии, товарищ Н.Н. Ге по 1-й мужской гимназии Киева, и члены его семьи.

³ Иван Федорович Селезнев (1856–1936), исторический и религиозный живописец, портретист, педагог. Учился у Н.И. Мурашко (1868–1872), в ИАХ (1872–1882) у П.П. Чистякова (оставил воспоминания об учителе). Жил в Киеве. Преподавал в Киевской рисовальной школе, Киевском художественном училище, политехническом институте.

⁴ Последняя фраза дописана, очевидно, позднее, более мелким почерком. В 1891 году И.Ф. Селезнев поссорился с Н.И. Мурашко; отзывы последнего о Селезеве носят субъективный характер.

⁵ «Соловцов» – первый стационарный театр русской драмы в Киеве (1891–1919), основан Н.Н. Соловцовым (1857–1902), П. Чужбиновым и др. как Товарищество драматических артистов, с 1893 – антреприза Соловцова. В 1891–1898 находился в Театре Бергонье (теперь – помещение Русского драматического театра им. Леси Украинки).



– И чего это всех так потянуло – Красота. Это искусство. Вот это настоящее и есть!

Объяснений не было никаких больше сказано, как будто не ясно. Но предоставлялось тут судить и рядить каждому как угодно.

Превосходно говорил Н.Н. по поводу Плодов Просвещения¹, проводил параллель, между простым и ясно глядящим на жизнь [народом] и той барыней, которая полвека прожила и только теперь уверовала в загробную жизнь. И то ей спиритизм это показал. Что ж

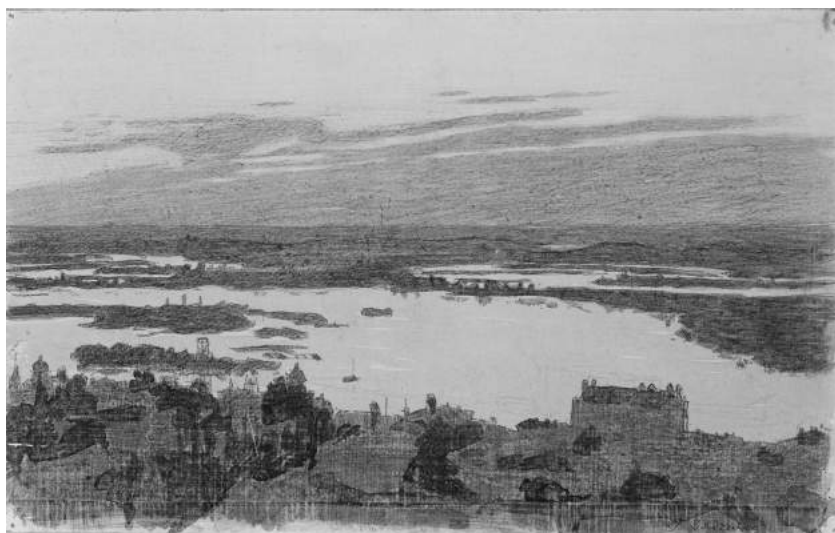
она раньше думала, она не знала, значит, ни Иисуса Христа, ни Евангелия, ничего.

Никол[ай] Николаев[ич] за 20 лет как я его знаю, видоизменялся. Раньше очень давно он верил в Католицизм, в нем одном видел красоту и цивилизацию, и возможность движени[я] народа вперед.

Потом я знаю, как преследовался им в искусстве пейзаж, изображение животных, натюрморт и все безыдейное как глупость. Шпалеры, да и то глупые. Как, например, расписанная тарелка. На нее нужно бросить кусок мяса, чтоб есть, а на ней картина.

¹ Пьеса Л.Н. Толстого «Плоды просвещения» (1890).

И.Ф. Селезнев
Портрет художника
Х.П. Платонова
1900-е
Дерево, масло. 56 × 62
Национальный
художественный
музей Украины, Киев
Инв. Ж586



Г.К. Дядченко. Вечер над Днепром. 1912
Бумага, наклеенная на картон, графитный карандаш, акварель
22,1 × 35,5; 23 × 35,8
Национальный художественный музей Украины, Киев
Инв. Гр-69

Г.К. Дядченко
 Портрет девочки
 1892
 Холст на картоне,
 масло. 40 × 28
 Национальный
 художественный
 музей Украины, Киев
 Инв. Ж58

Но в последнее время он ко всему этому относился спокойно.

Но как он ни видоизменялся, он всегда был искренен, правдив, и в последнее время особенно был необычайно прост, и прям, насколько только хватало сил и умения.

Благожелателен и добродушен необычайно. Не мог раздать все нищим, но этот идеал все-таки преследовал до того, что мужик с Плисок, что вез меня в хутор, сказал: – Добрый был пан. Если бы таких было больше, то легко жилось бы на свете.

Это был истинный настоящий художник в полном смысле этого слова. Человек правды и идеи. Но в последнее время ремесленная часть искусства не была вполне в его руках. И как человек мысли, был выше того, что кистью мог высказать. По влиянию на юношей я равного ему не видал. Техника Христа и его последней живописи мне не нравилась, но сердце мое принадлежало и принадлежит ему.



16 ИЮНЯ

- Вы знаете Максимова?¹
- Как же, знаю замухриху.
- Нет, что Вы, это Вы его не знаете.
- Знаю, автор «Колдуна»² и проч. и проч.
- Ну вот, вот, это отличный художник, я его люблю. Он у нас на [нынешнем] собрани[и], хорошее слово сказал... Вот, говорит, все у нас хорошо, да французятини у нас много завелось. Это великолепно сказано, понимаете: французятини много завелось.

Мне очень кажется, что Ге в последний раз количество художников определил в 14 чел[овек]. Раньше он их считал 16. Может, я ошибаюсь.

Потом мне кажется, Перов умер, он его кем-то заменял из молодых.

Стало быть, нужно считать только живых.

В последний раз он вспомнил с большим уважением до-Рафаэлитов – Джиотто, Беато Анжелико. Я показал ему мюнхенское издание, он его очень одобрил и говорит: возьмите да и выставьте кругом вдоль стен. Это прелесть как уясняет искусство. Хорошо, что оно не в переплете. Снять внизу, что лишнее, да и развесить все.

Это идея, ее нужно будет выполнить, это чудный пояс будет.

¹ Василий Максимович Максимов (1844–1911).

² Картина В.М. Максимова «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу» (1875, ГТГ).



10 июня, в 3 часа пополудни, в 9-й день кончины Н.Н. Ге, будет отслужена панихида. Желающие почтить память покойного могут пожаловать в церковь Реального училища¹.

В Девятый день кончины Н.Н. Ге, сегодня, в 3 ч. дня, в церкви реального училища будет отслужена панихида по покойном.

Панихида по Н.Н. Ге. Вчера, 10 июня, в девятый день кончины Н.Н. Ге, в церкви Киевского реального училища совершена по покойном панихида. На панихиде присутствовали некоторые из киевских художников, преподаватели и ученики Киевской рисовальной школы и почитатели покойного художника. Законоучитель реального училища, совершивший панихиду, обратился к присутствовавшим с словом, посвященным памяти Н.Н. Ге.

Толстой говорят вреден! Не знаю кому? Говорят, он христианство не так понимает.

Но где же христианство? и кто его понимает? Вот здесь наклеены листики христианского календаря, листики полные пошлости и суеверия. Что это такое?!! Буду спрашивать наших квартальных и священников.

Говорят, Ге дурно нарисовал Христа. А в наших колокольнях и в иконных лавочках за полтинник лучшие продаются?!!

В.Д. Замирайло
Ангел с кадиллом
Желтая бумага,
наклеенная на картон,
гуашь. 34,7 × 20,9;
34,8 × 21,7
Национальный
художественный
музей Украины, Киев
Инв. Гр1439

С.П. Костенко
Интерьер. 1890-е
Холст на картоне,
масло. 62,5 × 31,2
Национальный
художественный
музей Украины, Киев
Инв. Ж784

¹ Тут и далее в рамочки заключен текст вырезок из газет.



А.А. Куренной
 Портрет девочки
 Холст, масло. 69 × 53
 Национальный
 художественный
 музей Украины, Киев
 Инв. Ж1648

22 сентября 1894

[Наклеены листы календаря за 29 августа, 15 сентября. На обороте листов – народные приметы]

На Иерофея – лешие пропадают в землю. В лес не ходи, лешие в этот день бесятся...

30 ноября 1894

Прочел сего дня воспоминания Репина о Ге (в книж[ке] «Нивы»). Умный человек Репин и 50 лет недаром прожито, умудрен опытом.

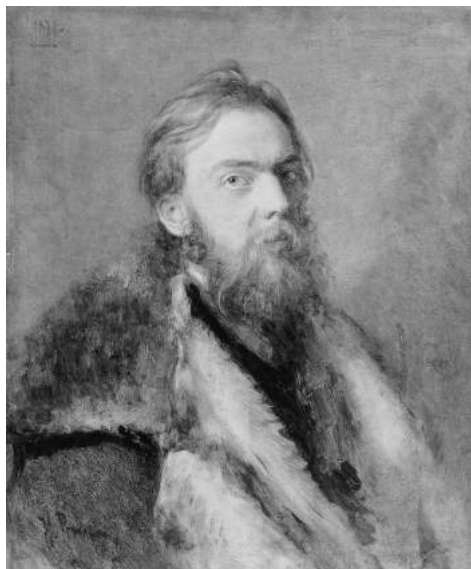
Вспомнил и я как 30 мая в воскресенье я шел в училище сбывать с рук детские работы и покончить с экзаменами. Навстречу мне Н.Н. Ге, окруженный Косиченком и еще двумя тремя молодыми людьми, как пророк или философ учениками.

Поздоровались. Он удивленно спросил меня: – Вы не уехали? – Нет, – говорю, не менее удивившись, потому куда мне в эти дни уезжать, я об этом еще и не думал. – А я вот хлопочу, передаю все сыну своему.

– Я внимательно его слушаю, он повторяет. Передаю все свое состояние сыну своему!

Сказал, как бы чуть-чуть подчеркнул это. Так мне, по крайней мере, показалось.

– Я тоже передал все сыну своему, – сказал я твердо и внушительно. (Потому, что я действительно это сделал. Мне это очень легко было сделать, так как кроме долгов у меня ничего нет, то пусть его милый человек меня распутывает. Этого, конечно, никто не знает. Но, что я все дела передал сыну, это знали).



– Смотрите, не рано ли, ведь моему Петруше 40 лет. Он получил место в Петербурге, так ему ценз нужен.

Я обратился к Косяченку¹, что как Вы думаете, мой сын прокутит состояние?

– О нет, Женя не прокутит.

А впрочем, я говорю с пафосом, обращаясь к Ге, если мне суждена судьба и участь Короля Лира, я снесу ее без ропота и без жалоб.

– Ге рассмеялся, я тоже улыбнулся и мы расстались. Я был доволен собою. Но Ге моя бравада не понравилась. Как мне потом передавали, его как бы чуточку что-то задело!

Да и у меня довольство собою скоро прошло и осталось что-то в душе не совсем приятное.

9 января 1895

Как же я был счастлив увидеть Николая Ник[олаевича] у себя на другой день в понедельник 30 мая.

Я его сейчас же радушнейше ввел в свою маленькую приемную; тут был и Иван Васильев[ич] Косиченко.

Я подвинул Николаю Ник[олаевичу] кресло, обнял его и хотел усадить – Ник[олай] Ник[олаевич] сопротивлялся...

– Садитесь сами [далее зачеркнуто: а я сяду тут. – Л. Т.], – и хотел меня усадить на кресло. Но я сел рядом на стул. Тогда и он подвинул себе стул и сел, и кресло осталось между нами.

Ну, вот так, говорит, пусть между нами Бог сидит.

Так мы довольно побеседовали, что я отчасти и записал раньше.

И.Е. Репин. Портрет
Н.И. Мурашко. 1877
Холст, масло. 68 × 55
Национальный
художественный
музей Украины, Киев
Инв. Ж1331

¹ Косиченко или Косяченко – в документах встречаются оба варианта.

В заключении уже в коридоре говоря о передвижниках, об академии он сказал, что мне все это ничего; мне жаль Репина, чего это он полез туда. Я его ужасно люблю, и он ко мне хорошо относится, даже его девочки были у меня, мне это все очень приятно.

Я буду молить его, чтоб он не лез туда. Я, как только доберусь до хутора, я ему большое письмо напишу.

– Да чего Вы так. Пусть поработает... вместе с другими.

– Его дело в мастерской. А что касается других, другие могут идти, потому что они ни на что другое не нужны. Куинджи уже много лет ничего не делает, Мясоедов тоже ничего не сделает уже больше.

А Репин другое дело, он-то может сделать еще много. А смешно же думать, что он что-либо сделает, если у него на шее будет сидеть кто-то; и какие это такие мастерские повыдумали.

Н.Н. заявлял, говор[ил] его племянник¹, что у него искусство не для искусства, что ему нет дела ни до каких рамок, что он служит правде, во имя нравственных интересов общества. Главным же образом он напирал на то, что довольно уже умиляться, созерцая распятие. «Я сотрясу все их мозги страданием Христа – гремел он, впадая в экстаз, – Я заставлю их рыдать, а не умиляться! Возвратясь с выставки, они надолго забудут о своих глупых интересах».

Художественные замечания!

Это в ту полови[ну] нужно отнести²:

В рисунке, в композиции очень важен силуэт. Плохой силуэт как вы тушовкой не (украшайте) не обрабатывайте, как вы лепку ни громоздите – плохого силуэта не исправите, ибо силуэт сильнее действует на наше зрение, нежели заключающиеся в силуэте углубления и выпуклости.

Как жаль, что я путаю свои заметки. Ну да когда-нибудь распутаю.

Фрагмент 4. Н.И. Мурашко вспоминает начало своей школы³.

Как основалась школа, а основалась она очень скромно, пришлось играть в советы. Ведь в школах советы есть, надо и нам также. Но какие у нас советы. Заведующий, он же и надзиратель, кассир, письмоводитель и чуть не ламповщик и сторож. У нас последних двух не было. Лампы зажигал лучший из учеников: бедняк какой-нибудь, который ел и пил и жил у заведующего. Он зажигал лампы, подметал школу и помогал заведующему при занятии с группой маленьких учеников...

Старик Ге еще в полной силе попадал к нам как апостол. Начнет говорить, а все вокруг его, полицейский в окно магазина (а мы помещались в магазине) заглянет, войдет потихоньку и тоже слушает.

¹ Вероятно, Григорий Григорьевич Ге (1868–1942), актер, драматург.

² Приписка карандашом со стрелкой.

³ Дневник Н.И. Мурашко. С. 152–153.

Старая благодушная¹ и чуть-чуть кривобокенькая или горбатенькая, трудно сказать, так была увлечена заведующим, что чуть не с Христом его сравнивала. Нужда в школе во всем была большая, и она вдруг однажды принесла прямо в фартухе целых 600 рубл. бумажками и упросила взять, что ей решительно они не нужны, а что я когда-нибудь могу их отдать при лучших делах школы.

Она умерла, и я выдал ее сестре вексель и уплачиваю проценты по сей день, а долг никак отдать не могу... Да-с, так вот, при таких обстоятельствах какая там может быть игра в советы да в экзамены.

Но мы робко делали советы с Ге и рассматривали работы и ставили отметки. И мы однажды это сделали прямо в виду учеников. Ценили их работы, обсуждали, а они слушали. Ге находил, что секрета в этом быть не должно. Пусть слушают, на каких основаниях мы решать будем – так или иначе.

¹ Речь идет об ученице Киевской рисовальной школы, немолодой девушке, которая предоставила школе ссуду из личных средств; о ней Н.И. Мурашко пишет и в «Воспоминаниях старого учителя».

НА ХУТОРЕ ПЛИСКИ И В КИЕВЕ.
Из дневников С.П. Яремича. 1891–1896 годы

Публикация С.Л. Капыриной

Степан Петрович Яремич (1869–1939) – художник, историк искусства, художественный критик и музейный деятель – был близким другом и единомышленником Н.Н. Ге. Они познакомились в Киевской рисовальной школе. С 1892 года и до самой смерти художника он часто навещал его на хуторе Ивановском, подолгу жил там. Яремич стал свидетелем творческих поисков Ге, он позировал ему для «Распятия». После скорострительной смерти Ге он принимал участие по упорядочению оставшегося на хуторе художественного наследия, в том числе и личного архива. Яремич также работал над изданием «Л.Н. Толстой и Н.Н. Ге. Переписка»¹: написал вступительную статью и примечания, обработал и систематизировал материал по хронологии. В архиве Государственного Эрмитажа, сотрудником которого Яремич был в советские годы, хранится черновой текст рукописи сборника с авторскими вставками самого Яремича. Здесь же находится и личный архив Яремича, содержащий в том числе и сведения о близком окружении Ге², а также альбом фотографий художника, членов его семьи, друзей.

¹ Л.Н. Толстой и Н.Н. Ге. Переписка // Вступ. ст. и примеч. С.П. Яремича. М.; Л., 1930.

² Например, обнаруженная мной переписка Яремича с сыновьями Н.Н. Ге, жившими в эмиграции в 1920–1930-е годы. Впервые цитаты из писем опубликованы в каталоге: Николай Ге: К 180-летию со дня рождения. Гос. Третьяковская галерея.



Вместе с тем мне не удалось обнаружить в архиве дневник Яремича, о существовании которого я узнала из публикации И.И. Выдрина «Н.Н. Ге в воспоминаниях его учеников»¹. В статье были приведены короткие фрагменты из этого дневника с описанием хуторской жизни Ге. В преддверии юбилейной выставки художника никогда ранее не публиковавшийся целиком дневник близкого его друга мог стать любопытным открытием. Со времени последнего издания с купюрами прошло много лет, и надежда обнаружить дневник была крайне невелика². Мои поиски в различных архивах не дали результата. Оставалось найти Ивана

Иосифовича Выдрина, который мог быть последним человеком, державшим дневник в руках. Мне удалось это осуществить в июне 2010 года. Неожиданно выяснилось, что он бережно сохранил его вместе с другими ценными документами, полученными от вдовы Яремича – В.Д. Головчинер.

В 2005 году И.И. Выдрину удалось издать «пилотный» вариант сборника, куда помимо дневника Яремича вошли его статьи, письма, воспоминания современников. К сожалению, это издание существует в единственном экземпляре у автора-составителя. Узнав, что Третьяковская галерея собирает материалы к выставке Ге, Иван Иосифович предоставил копии дневниковых записей и рисунков Яремича с правом публикации³.

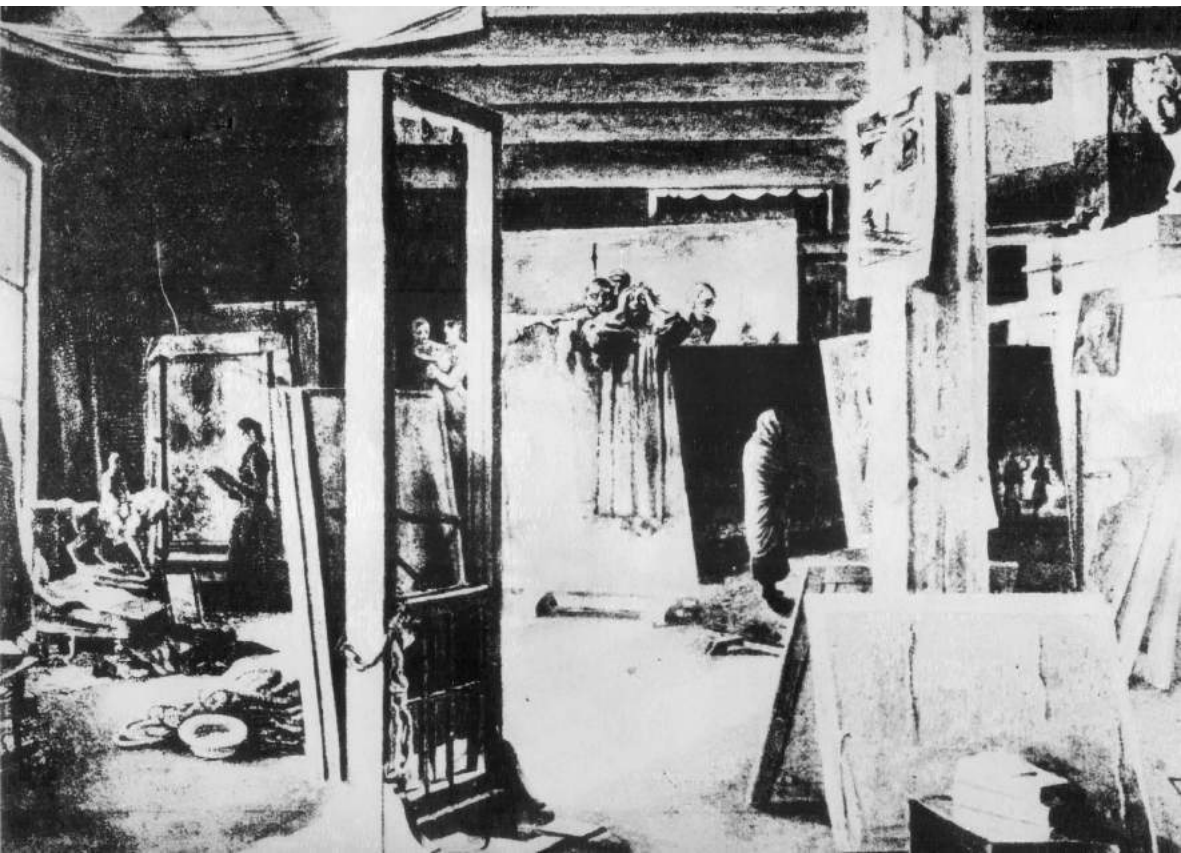
Дневник представляет собой толстую тетрадь в картонном переплете, изготовленном в типографии Товарищества «И.Н. Кушнерев и Ко» в Киеве 1892 года. Размер тетради 22 x 18 см. Рукописные записи охватывают период с 1891 по 1896 годы. Действия происходят на хуторе Ивановском Черни-

С.П. Яремич
Фотография
Начало 1900-х
Отдел рукописей
Национального
художественного
музея Украины, Киев

¹ Выдрин И.И. Н.Н. Ге в воспоминаниях его учеников // Искусство. 1971. №9. С. 61–63.

² В литературе приводились цитаты и выдержки из вышеназванной публикации. Например: Николай Николаевич Ге. Письма, статьи, критика, воспоминания современников. С. 175.

³ Во время нашей работы над сборником материалов о творчестве Н.Н. Ге вышла публикация И.И. Выдрина, посвященная дневнику Яремича (Собрание. 2012. №1. С. 8–21). Журнальная публикация отличается от настоящей тем, что в ней больше купюр, отсутствуют комментарии и ссылки на источники, мало иллюстративного материала непосредственно из самого дневника.



Мастерская Н.Н. Ге
на хуторе Ивановский
Воспроизводится
по изданию: Артист.
1894. № 43

говской губернии, называемом Яремичем Плиски, и в Киеве. Дневник начинается с эпиграфа: «Человек дороже холста. Ге». В центре повествования – художник Николай Николаевич Ге, работающий в эти годы над страстным циклом. Текст дневника приводится с небольшими сокращениями: опущены некоторые описания тяжелого депрессивного состояния Яремича. Сохранена авторская орфография и пунктуация. В данном издании мы помещаем первую часть дневника, касающуюся личности Ге.

Во второй части дневника (непубликуемой в этом сборнике) имеются отрывки из статей русского философа Николая Яковлевича Грота (1852–1899), корреспондирующие с взглядами художника. Далее Яремич цитирует различные мнения прессы о картинах Ге, помещает выдержки из писем Н.Н. Ге к М.П. Сырейщикову из Флоренции 1867 года. Заканчивается дневник выписками на французском языке из Вольтера и Ренана, а также стихотворениями Лермонтова и Тютчева.

Дневник сопровождает тетрадь с карандашными рисунками С.П. Яремича. Некоторые рисунки исполнены в 1893 году во время пешего путешествия Яремича по Украине. Особую ценность представляют собой портретные наброски Л.Н. Толстого, исполненные в июне 1897 года в Ясной Поляне.

1892 год. Хутор Плиски Черниговской губернии
24 сентября

Николай Николаевич (Ге) окончил свой портрет. Сначала на портрет он дал себе в руку кисть, потом спросил, как мы думаем: нужна ли рука или

нет? Н.Н. (Ге), Н.И. и Рубан¹ сказали, что с рукой лучше. Я ответил, что рука разбивает впечатление целого. Под конец Николай Николаевич руку уничтожил.

27 сентября

Какое ужасное состояние! Жить невыносимо. Говорят о свободе театров, искусства. Какая же свобода, когда убивают тысячи простых, добрых людей, которые осмеливаются высказать свое мнение о каких-нибудь решительных предметах. Какое может быть искусство, когда все сведено на грош? Нет, нельзя об этом говорить, наводишь тоску. Мучаешься, а чем помочь, не знаешь.

14 октября

Николай Николаевич начал новое «Распятие». Оно на меня производит такое впечатление, как будто бы я смотрел Беато Анжелико. Я ему сказал то, что думал. Николай Николаевич говорит, что другого он ничего не хочет, как быть похожим на Беато Анжелико. «Беато Анжелико, – говорит он, – важен как выразитель непосредственного чувства и верования. И если я смогу приблизиться к Беато Анжелико в отношении понимания искусства, то достигну своей цели, то есть я сделаю то, чего не делает теперь никто и этим внесу новое понимание в движение христианского искусства».

13 ноября

«Во Франции теперь начинается настоящее движение – это поклонение великим людям, – сказал Николай Николаевич, – сперва с благоговением и обожанием люди относятся к физической грубой силе, потом к месту рождения и к родовому происхождению. Затем переходят к поклонению людям изобретений и открытий и, наконец, приходит время истинного поклонения – “духу и истине”. Люди увидели, наконец, что более всего достойно почитания – величие человеческого духа в самом высшем его проявлении – нравственном гении».

14 ноября

Вчера Николай Николаевич прибежал ко мне в страшном экстазе и говорит: «Знаете, я затеял новую картину!» Мы пошли в студию. Он мне показал небольшой эскиз, на котором изображен умерший Христос (центральная фигура), слева стоят два солдата боком к зрителю: один с палкой в руке, что свидетельствует о том, что он перебил ноги одному из распятых. Другой, к которому сейчас подойдет, чтобы сделать ту же операцию, в страшном смятении и ищет для себя нравственную опору, глядя на Христа. Мне очень этот набросок понравился по простоте

¹ Н.Н. Ге (1857–1938) – старший сын художника, Николай Николаевич Ге; Н.И. – предположительно, Наталья Ивановна Петрунkevич, над портретом которой он работал в это время; Григорий Семенович Рубан (1857–1920) – муж племянницы художника, позировал для картины «Распятие».



Н.Н. Ге. Распятие
1894
Холст, масло. 196 × 245
Местонахождение
неизвестно
Воспроизводится по
изданию:
Альбом
художественных
произведений
Николая Николаевича
Ге. № 105

и захватывающему положению. Я смотрел на то, что у него было написано на большом холсте и увидел, что его с теперешним нельзя сравнить. На прежнем изображении – холодный разговор, теперь же – момент. Если это написать, то может хорошо выйти.

18 ноября

Приходит вчера к Николаю Николаевичу барышня (его племянница)¹. Он ей показал свое «Ночное заседание Синедриона»². Барышня сначала не догадалась, в чем суть, но потом говорит, что Христос очень некрасив и что он должен быть красивым. Николай Николаевич сказал: «Красивого здесь не нужно, да и неважно, красив ли он или нет. Даже лучше, что он некрасивый. Довольно уже и так злоупотребляли этим и это, наконец, сделалось невозможным. Красивый! Да знаешь ли ты, что красивого человека нет, есть только красивая лошадь, собака, свинья! Человек должен быть разумен, добр, но никогда отвлеченно красивым быть не может. Нельзя писать “красивого” Христа после того, как сожжены и убиты десятки тысяч христов, гусов, Бруно. Мне не важно знать, какая физиономия была у Гуса или Бруно. Важно то, что их сожгли и убили, как разбойников. А в этом положении, будь даже самый безобразный человек по внешности,

¹ Зоя Григорьевна Ге (в замужестве Рубан-Щуровская; 1861–1942). Жила на хуторе Ивановском у Н.Н. Ге с 1887–1894 годы.

² Картина «Суд синедриона. “Повинен смерти!”» (1892, ГТГ). Холст, масло. 201,3 × 297,5. Инв. 2641.



он все-таки безгранично прекрасен. Неужели же ты, увидав гонимого, страждущего, мучимого человека, прежде всего, обратишь внимание, какой у него нос и какие глаза? Неужели тебе дороже нос, чем его ужасное положение?»

Н.Н. Ге. Суд
синедриона
«Повинен смерти!»
1892
Фрагмент
ГТГ. Инв. 2641

20 ноября

Христос – лицо коллективное, мифологическое – так считает Николай Николаевич. Поэтому всякий прикладывает к нему то, что он сам есть. Большинство людей довольны кисло-сладкими делами. По их понятию Христос – это вялый, сентиментальный господин. И если найдется такой человек, который имеет мужество показать настоящего Христа, то иных начинает коробить. Им неприятно видеть Христа энергичным, жизнелюбивым. Он мешает их дремоте.

Их апатия по сравнению с его энергией выступает сильнее, становится слишком заметной, а от этого беспокойство за свое положение. И от этого теперь гонения и мучительство, которые применяют к человеку, который решил следовать Христу.

2 декабря

Николай Николаевич по поводу разбойника в «Распятии»: «Он убивал, грабил, но он не видел такого равнодушно-кощунственного отношения. Он в первый раз затронул беспробудную заскорузлость тех людей, которые индифферентно делают самые отвратительные дела. Он убивал не беззащитных бедных людей. Нет, он убивал потому, что ему хотелось жить, и он не видел другого выхода, кроме убийства. А теперь он знает. И лицо его полно ужасного презрения к палачам. Он грабил и себя, и свою жизнь, и весь мир. Перед нами ужасающее злодеяние».

29 декабря

Николай Николаевич начал опять новую картину и, кажется, последнюю. Если бы он не мог оторваться от прежних, он уничтожил бы их.

1893 год. Киев

29 октября

(Мысли Николая Николаевича): «То, что человек выражается в известной форме, может быть названо картиной. Форма эта в большинстве случаев – слово. Пластическая картина должна быть, как одухотворенное слово. Слово, которое перестало уже быть таковым, а сделалось самой жизнью, действительностью. Картина должна иметь особенности не только



Н.Н. Ге. Мост
в Вико. 1858
Бумага, наклеенная на
холст, масло. 45,5 × 30
ГТГ. Инв. 2605

внешние, но, главным образом, внутренние, чтобы мысль принадлежала именно мне и никому другому. Только такое произведение можно назвать истинно художественным. Понимание души человеческой – вот истинное искусство!»

**1893 год. Плиски
10 декабря**

Прочел Мопассана. Как будто огромная струя свежего воздуха ворвалась в нездоровое помещение. Целая волна новых ощущений и вероятность новых впечатлений. Николай Николаевич говорит, что Мопассан – христианин, а, по-моему, нет. Человек, который так глубоко страдал и так ужасно терзался, не может принадлежать ни христианству, ни буддизму, ни вообще чему бы то ни было. Мопассан рассматривает человека, как всякое животное, но он его любит и изображает таким, каким он есть и каким он останется. Великий человек! Он мучился, он умер от ужасного

«одиночества», которое он так глубоко чувствовал. «И как земля не знает, – что творится на многих звездах, так и человек не знает, что происходит в другом человеке. Мы дальше друг от друга, чем эти светила, а главное – тоже разделены, потому что мысль бедна»¹. Это его мысль. До него никто с такой силой не высказывал этого. Это одна из тех мыслей, которые не умирают.

Николай Николаевич переделал картину – переменял освещение². А она была бесподобно написана и производила сильное впечатление. Теперь не знаю, что сказать? Мне кажется, что картина и в этом году не будет на выставке. Мне очень бы хотелось ошибиться в этом случае, но я не знаю. Николай Николаевич говорит, что с известным событием должна быть связана и природа, но допустить это – значит допустить провидение и чудо. Природа бесстрашна: для нее не существует ни радостей, ни страданий, и в этом ее огромное величие.

16 декабря

Мы прогуливались в саду. Обнесенные снегом деревья, девственный, никем не тронутый лес – все это делало вид довольно необыкновенный. Мы долго говорили о разных предметах, о растениях. Николай Николаевич сказал: «Искусство должно быть христианским в том смысле, как понимает это Лев Николаевич, то есть оно должно быть в уровень с современным движением человечества – его прогрессом. Без этого, по крайней мере для меня, нет никакого искусства. Геркулесы добродетели в образе женщин – это уже старо, не стоит тратить усилий. Довольно того, что их изобразили в бесчисленном количестве греки, римляне, средние века. Теперь этим нельзя удовлетвориться. Нужно взять мысль глубокую и выразить ее в художественных образах».

Любовались мягкими тонами снега, деревьями, на ветвях которых висят огромные хлопья, любовались аллеями старого сада. Я спросил Николая Николаевича, почему никто не пишет таких пейзажей? Он ответил: «А Куинджи, вы забываете?» «Но ведь Куинджи один, а акварелистов – легион». «Да, но это происходит от того, что никто не видит природы, никто не замечает, а налетит, как ураган, с зонтиками, да с ящиками, нарисует несколько деревьев и дерет дальше – тут некогда думать о природе. Я ведь это знаю, это внешнее отношение. Я и сам совершенно также писал пейзажи в Италии. И только после многолетнего общения с природой, я ее понял. Чтобы понимать и чувствовать природу, надо забыть себя».

¹ Яремич вольно цитирует новеллу Ги де Мопассана «Одиночество» (1884) из сборника «Господин Паран»: «Разве знает земля, что творится вон там, на звёздах, огненным зерном размещенных по вселенной, таких далёких, что до нас доходит сияние только немногих из них, меж тем как несметные полчища остальных затеряны в беспредельности, и таких близких между собой, что, быть может, они лишь части одного целого, молекулы одного тела?

И вот, человек столько же знает о том, что творится в другом человеке. Мы дальше друг от друга, чем от небесных светил, а главное, больше разобщены, потому что мысль непостижима».

² Речь идет о варианте картины «Распятие» (1894, местонахождение неизвестно).

Н.Н. Ге. Фотография
Начало 1890-х.
ОР ГТГ

19 декабря

Вчера читал наставления Вольтера. Николаю Николаевичу очень понравилось. Спустя некоторое время он сказал, что, вероятно, Вольтер это взял у английских диссентеров¹. Сегодня я топил маленькую железную печку. Николай Николаевич писал «Распятие». Я сказал: «Вчера мне очень долго не спалось, и я думал о том, какую найти форму, чтобы выразить мопассановское “Одиночество”?» Николай Николаевич ответил: «Форму найти нельзя, нужно, чтобы она родилась, именно родилась. Какое впечатление ни было, будет ли оно получено непосредственно из самой жизни или из рассказа, но оно должно переработаться так, чтобы войти в плоть и кровь. Результатом этого явятся известные пластические образы, но вам даже в голову не придет, откуда это? Только спустя некоторое время вы это увидите».



1894 год

28 января

Если я люблю всю природу, то как же я могу не любить часть природы, которая ползает, двигается. Но если бы меня кто спросил, для чего и почему я живу, я этого не смог объяснить. Не могу сказать: сорная ли трава или нет?

«Я вот сносно живу, а как будто еще и не жил», – сказал мне Ганька. Я просто был поражен верностью и глубиной его замечания. В самом деле, я живу, но собственно не живу, а как будто дожидаясь какой-то жизни. А вся моя жизнь пройдет, и я «как будто еще и не жил». Неужели и моя природа – иллюзия?

31 января

Можно учиться искусству и нельзя учить что-то, что составляет суть искусства, как творчество, так и поэзия не укладываются в тесные рамки сухих определений. В школе ученик должен пройти начальную подготовку, научиться владеть карандашом и красками, рисовать нос, уши, рот, но искусство он должен искать в самом себе. Искусство везде и нигде, как сама жизнь, трудноуловимая, неподдающаяся никаким правилам. Нельзя спрашивать серьезно, «есть ли у меня способности, как нельзя

¹ Диссентеры (англ. *dissenters* – от лат. *dissentio* – не соглашаюсь) – в Англии одно из наименований лиц, отклоняющихся от официально принятого вероисповедания (англиканской церкви). Термин появился в связи с распространением Реформации и применялся с XVI века для обозначения тех, кто подвергался преследованиям со стороны государственной церкви.



спрашивать: могу ли я любить. Где рождаются такие теории, там нет и искусства. Каждый человек обладает своеобразным сочетанием умственных и нравственных сил. Трудиться, чтобы осознать содержимое своего “я” и сказать свое, хоть маленькое слово – вот задача человека».

Не думайте, что искусство – радость и благополучие, не ищите в нем материальной выгоды – это недостойно художника.

Искусство – страдание и труд. Отыскание новых дорог продолжается, но этому мешают сомнение и усталость – вот характерная черта наших дней. Сомнение полезно, поскольку оно является элементом природы, но усталость – плохой симптом. Художник должен иметь нравственное равновесие. Надо чтобы одна сторона двигалась вперед, а другая оставалась сзади. Стоять на одном месте нельзя. Возможно стремление только вперед. Это мысли Николая Николаевича.

1 февраля. Плиски

Николай Николаевич заканчивает кое-что в «Распятии», а я читаю вслух «Простую душу» Флобера¹. Мы были увлечены безыскусственностью рассказа и вместе с тем глубиной его содержания.

¹ Повесть Г. Флобера «Простое сердце» 1877 года (“Un cœur simple”) впервые была переведена на русский язык и опубликована в 1892 году.

Н.Н. Ге. Портрет
Н.И. Петрункевич
1892–1893
Холст, масло
161,8 × 114,6
ГТГ. Инв. 2645

Вечером на прогулке я сказал: «Когда я читаю какого-нибудь хорошего автора, то именно в эту минуту мне кажется, что я вдруг хуже всех остальных». И я спросил Николая Николаевича, как он смотрит на это. Он ответил: «Когда мне приходится что-нибудь читать искреннее, сердечное, на меня это производит впечатление, как будто я читаю свои собственные мысли. Я чувствую себя совершенно слившимся с мыслями и настроениями писателя...»

После чаю Николай Николаевич громко читал «Light of Asia» и небольшое предисловие к нему¹. Какой сильный и уверенный язык, кажется, как будто это пишет не 70-летний старик, а полный сил и жизненной энергии молодой, сильный человек. «А главное – сильный», – добавил Н.Н-ич.

2 февраля

Ходили гулять. Удивительная тишина. Природа как будто заснула. Мы подошли к ставку²: на нем прыгали с криком и гомоном дети. Девчата пели незнакомую мне песню. За ставком хутор весь в дыму, и это создавало странное впечатление, как будто это не дым, а призрачные предметы. Николай Николаевич сказал: «Вот как это грубо, а в этом есть какая-то поэзия». Да, есть дикая, необузданная, полная неясных желаний. Что это значит? Мне кажется, что в человеке проявляется то же самое, что и в прыгающем задравши хвост теленке, то есть ощущается возрождение жизни, пробуждение природы и оттого странные грезы и непонятная надежда, которая при первом малейшем столкновении с жизнью рассеивается, как дым. Несчастен тот человек, который устраивает свою жизнь на этих неясных и обманчивых, но радостных мечтаниях сердца, которых утолить невозможно. Ему ничего больше не остается, как следовать позыву своих желаний, которые будут бесконечно увеличиваться.

В этот вечер Николай Николаевич читал свои воспоминания об Аксакове, Григоровиче и Герцене. Мне очень нравятся, много искреннего. Мы решили назвать эти воспоминания «Встречи». Николай Николаевич предполагает, что они будут напечатаны в мартовской книжке «Северного вестника»³.

3 февраля

Николай Николаевич говорит: «У меня было два учителя: Брюлов – это один, а другой – те удары обстоятельств жизни, которые хлестали что есть силы по всему, по чему только попадало и без всякого сожаления».

¹ Sir Edwin Arnold. "Light of Asia". Поэма «Свет Азии» английского поэта Арнольда Эдвина (1832–1904) впервые была опубликована на русском языке в Санкт-Петербурге в 1890 году.

² Ставок – пруд, запруда.

³ Северный вестник. 1894. №3. Март. Отд. 1. С. 233–240.

5 марта. Киев

Только что вернулся с выставки. Очень долго сидел возле «Портрета Петрункевич»¹. Он произвел на меня какое-то особое впечатление. Сейчас же припоминаю то время, когда Николай Николаевич его писал. Петрункевич приезжала вечером, перед чаем. Николай Николаевич и я вместе приносили из студии холст, мольберт и палитру. Петрункевич становилась у окна и читала Герцена, я садился в углу и набрасывал в тетрадь. За окном аллея из громадных тополей, освещенная кое-где вечерним солнцем, крик на все лады огромного количества грачей. Николай Николаевич, волнуясь, принимается за работу. Волнение его под конец сеанса увеличивается все сильнее и сильнее. Наконец, он внезапно бросает работу с лоснящимся от пота черепом и лбом.

Подавали самовар и начиналось мирное чаепитие с еще более мирной беседой. Теперь уже нет и следа этой аллеи – деревья вырублены. Но зато все еще живет Николай Николаевич, бодрый и здоровый. Он по-прежнему волнуется и приходит в отчаяние и готов уничтожить свою работу при малейшем чем-либо неумелом замечании. Еще недавно он мне говорил: «Я слышал где-то, как Кольцов говорил о своем «Хуторе»²: «Иногда мне кажется, что это очень хорошо, а иногда, что это отвратительно». И Николай Николаевич говорит, что это выражение удивительно верно, что именно каждый настоящий художник должен это чувствовать относительно своих произведений.

29 мая

Мы, несколько человек, обедали вместе с Николаем Николаевичем. За обедом он говорил о Репине и о тех, которые перешли в Академию, рассказал о художественном съезде³ и высказал свои взгляды на будущие съезды – новое устройство передвижных выставок.

30 мая

Вечером Николай Николаевич был в школе, говорил, что думает на общем собрании передвижников прочитать некролог Товариществу передвижных выставок и уйти от них совсем. Еще утром он говорил мне: «Приезжайте поскорее, пожалуйста. Мне без вас скучно, будем вместе работать, если придется умереть, так и умрем, что за важность!»

В эту последнюю поездку в Киев его особенно тяготило большое общество и в особенности споры. Его возмущало безучастное отношение людей к тому, что было его жизнью, что выходило у него прямо из сердца. Он волновался и в конце концов жаловался на боль в груди и трудное дыхание. Когда мы оставались только вдвоем, он становился чрезвычайно спокоен и высказывал свои душевные мысли. Он мне говорил, что

¹ Н.Н. Ге. «Портрет Н.И. Петрункевич» (1892–1893, ГТГ). Холст, масло. 161,6 x 114,5. Инв. 2645.

² Речь идет о стихотворении А.В. Кольцова «Хуторок» (1839).

³ Н.Н. Ге выступает с речью «Об искусстве и любителях» на Первом съезде русских художников и любителей художеств в Петербурге 30 апреля 1894 года.



XXII выставка ТПХВ
Фотография
участников
Февраль 1894
Н.Н. Ге – третий
справа
ОР ГТГ

думает писать трактат, в котором хочет показать целым рядом примеров из истории искусства, что учить искусству нельзя, но что можно только учиться. Это одна из любимых его мыслей.

В день отъезда из Киева – 31 мая – я пришел к нему и застал его одного. Немного погодя пришел Беляшевский¹ провожать его и между прочим спросил, чтобы Николай Николаевич написал что-нибудь о Шевченко для «Киевской старины»². Николай Николаевич ответил, что о Шевченко он ничего не может написать, так как лично его не знает, а что он может написать о современниках.

Попивши чаю, поехали на вокзал, но приехали слишком рано и еще успели пообедать. Николай Николаевич тоже немного поел с нами. Второй звонок, Николай Николаевич вошел в вагон. Мы поцеловались, и он говорит: «Как жаль, что вы не едете со мной, заехали бы в Нежин». Это были его последние слова ко мне. Поезд тронулся. Мы с Беляшевским ушли.

3 июня

Вечером прихожу домой, мой коллега сумрачный. Помолчавши немного, он сказал: «А знаешь, Николай Николаевич умер». «Ты шутишь?» Он молча подал мне визитную карточку одного из моих знакомых. На карточке написано: «Н.Н. Ге 1 июня умер». Я лег в постель, потому что не мог ни ходить,

¹ Николай Федорович Беляшевский (1864–1926) – археолог. Член редколлегии журнала «Киевская старина» (1889–1902).

² «Киевская Старина» – ежемесячный историко-этнографический и литературный журнал. Издавался в Киеве на русском языке в 1882–1907 годах (последний год – на украинском языке под названием «Україна»).

ни сидеть. У меня кружилась голова, как будто я был пьян. Я долго не мог уснуть. Образы недавно происходившего вставали один за другим с ужасной рельефностью. Рано утром, еще я был в постели, как получил телеграмму: «Приезжайте хутор немедленно. Ге». Я поехал. Мне все еще почему-то не верилось. Подъезжаю к Плискам. Сумерки, освежающее небо. Эти давящие, загадочные сумерки, грандиозность которых еще более увеличивается от душевных мук. Со всех сторон – густые тяжелые облака. Только с запада сквозит узкая бледнеющая полоска – поздний отблеск заката.

На станции я никого не спрашивал. Я боялся потерять ту маленькую надежду, которая у меня оставалась. Но по дороге возница мне все рассказал.

Приехал я в хутор уже за полночь. Казалось, что все то же, то и было прежде: те же постройки, тот же пруд, те же деревья, но между тем, как все изменилось и приняло совершенно новую окраску. Одного, только одного небольшого существа не стало, существа, меньшего, чем любое из этих деревьев, и получилась такая пустота, как будто в целом мире произошел громадный переворот. И это только для меня. Когда я ехал в вагоне, возле меня сидели мои и его знакомые, которые также знали, что его уже нет, но им это нисколько не мешало шутить, смеяться и наслаждаться жизнью.

Я пошел по аллеям пустого сада. Ночь лунная, и поэтому в саду еще темнее, чем обыкновенно. Кое-где на полянки прорывается свет, и это еще больше увеличивает темноту теней под деревьями. Я направился к тому месту, где похоронена Анна Петровна, его жена. Вот холмик, к которому мы так часто ходили гулять и смотреть на «могилку» (его выражение) Анны Петровны. Я увидел черное пятно в тени. Это была свежая могильная пасть. На одном конце насыпи что-то белело. Я подошел ближе – это букет из полевых цветов. Меня вдруг всего сдавило. «Так вот все то, что я любил».

Луна бросала свой таинственный свет на осиротелый сад. Я чуть не сошел с ума.

Утром мне рассказали все, как было. Он приехал 1-го ночью. По дороге он был весел. В доме собрались было спать, как он постучал в окно. Ему открыли дверь. Сын хотел зажечь большую лампу, но Николай Николаевич попросил, чтобы он провел его к кровати, потому что ему сделалось дурно. На постели он начал стонать. Сбежались женщины и начали тереть ему грудь и руки. Но от груди он отстранил их. Он был в полном сознании и все хотел что-то сказать, но не мог. Я воображаю, как должны были смотреть эти огромные, полные муки глаза. Потом он утих, как будто стало легче. Сын поднялся, чтобы послать за доктором. Вдруг он начал кричать ужасно. Он так кричал, что собака, услышавши крики, прибежала к нему и стала выть. Наконец, он потерял сознание и затем, пробыв так минуты две, отошел туда, откуда пришел.

6 июня

Как это случилось, что я до сих пор не могу опомниться. Вот уже два дня я в хуторе, а никак не могу свыкнуться с той мыслью, что его, моего дорогого друга, никогда не увижу. Вокруг меня разбросана масса всевозможных вещей и вещиц, на стенах висят этюды и эскизы. И это



Н.Н. Ге. Лунная ночь
Хутор Ивановский
Конец 1880-х –
начало 1890-х
Холст на картоне,
масло. 30,5 × 36
ГТГ. Инв. Ж-327

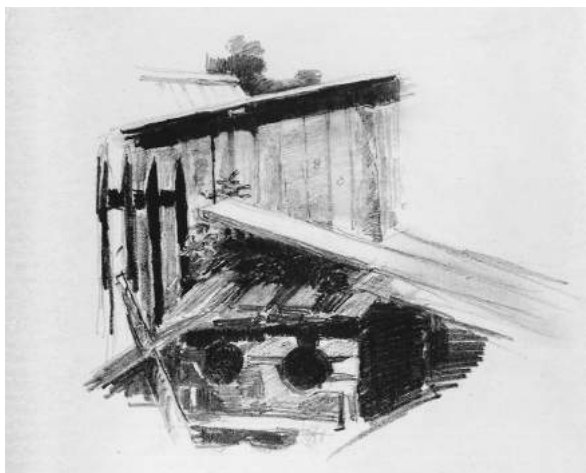
все напоминает мне ежечасно, ежеминутно Николая Николаевича. Невероятная, безотрадная тоска.

Мысли Николая Николаевича Ге:

Всякая реформа требует в начале чисто внешних изменений. Недаром Петр Великий с такой яростью нападал и уничтожал бороды, длиннополые кафтаны и вообще всякую старину. Теперь особенно заметно, как быстро проникал в народ общеевропейский костюм. Это служило как бы признаком того, что скоро должно начаться внутреннее возрождение нашего народа. И добавил: «Счастливы вы человек, вы многое увидите, а мне уже не придется видеть».

О Рафаэле он однажды сказал: «В первый раз после долгого влияния безжизненных византийских историков является женщина, вполне живая женщина – мать. Конечно, это должно было произвести громадное впечатление. Но это только для своего времени. И усматривать в этом какую-то божественность могут только разные борзописцы. У нашего времени совершенно иные задачи. Время католического искусства минуло. Теперь начинается новый период искусства. Все то, что пишут о “Сикстинской мадонне”, неверно, пожалуй, забывают главное – возрождение человека, живое непосредственное отношение его к действительной жизни, оставляют в стороне настоящее, живое, вносят разлагающие элементы».

В другой раз он говорил: «Прекрасное должно быть синонимом добра, так это и понимали древние. Понимание жизни вообще – истинное искусство. Форма без содержания немыслима, так же как и содержание без формы. Разделять эти вещи и ставить отдельно друг от друга могут только невежественные люди, чуждые жизни. Дух и тело связаны вместе и нельзя найти черту, которая бы их разделяла. Точно так же и в истинном художественном произведении невозможно отыскать грань, отделяющую форму от содержания. Форма должна соответствовать содержанию».



С.П. Яремич
Собачья конура
Бумага, графитный
карандаш
Собрание
И.И. Выдрина,
Санкт-Петербург

1 августа

Почему смерть любимого человека производит потрясающее впечатление несмотря на то, что самую смерть человек всегда считал и считает естественной? Почему я, несмотря на внешние усовершенствования и даже внутренние, когда остаюсь наедине с самим собой, чувствую ужасную отчужденность от всего остального мира и при этом невыносимые терзания?

Почему нет ни единого верования, на которое можно было твердо раз и навсегда опереться, как на нечто незыблемое, и убеждения, которые никто и никогда не мог бы разрушить?

Н.Н. Ге говорил: «Я видел умирающую собаку – это ужасно. И если есть в моем Христе что-нибудь, то это взгляд оттуда. Глупые, сентиментальные люди делают из него растрепанную девку, которая с ханжески поднятыми глазами смотрит в небо. Я не выношу этого кошмара. Да не может быть, он умирал непризнанным, но разве от этого стал ниже? Забывают этот страшный нечеловеческий крик: “Отче! Зачем ты меня оставил!”»

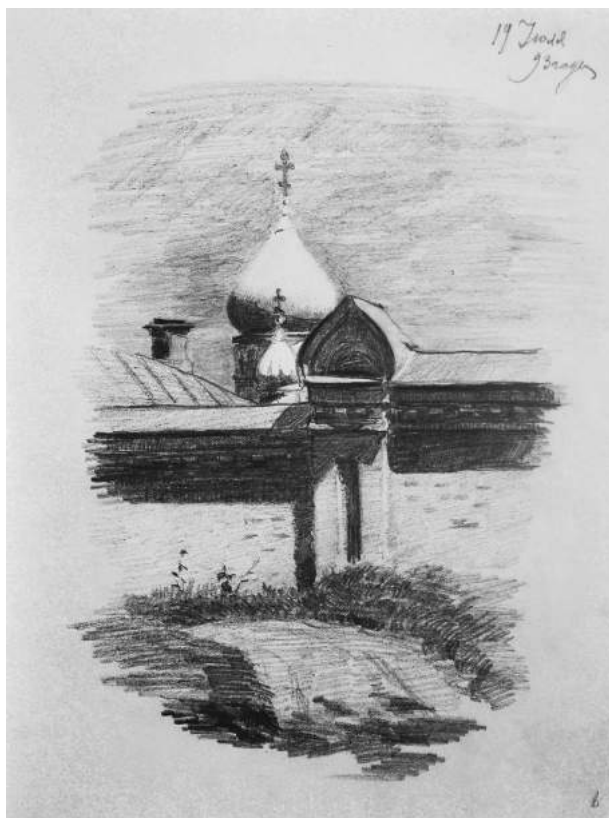
Однажды спрашивал я у Николая Николаевича, зачем этот крик у разбойника? «Почем я знаю, что будет со мною, когда наступит решительный момент, может быть, заорешь еще хуже, чем этот».

О разбойнике. Он впервые увидел умирающего человека. Прежде он не обращал ни малейшего внимания на это. Теперь он проснулся от глубокого сна. В нем загорелась жизнь. И ему сделалось страшно, и он хочет оторваться от виселицы, чтобы освободить себя и этого человека. Ему нужна деятельность. Он горит желанием разрушить все, уничтожить все, лишь бы только быть ближе к этому человеку, его учителю.

В январе 1894 г. Николай Николаевич был в Киеве. Смотрел «Плоды просвещения»¹. Мне долго пришлось ожидать его. Наконец, он приехал

¹ Пьеса Л.Н. Толстого «Плоды просвещения» (1890). 17 января 1894 года Н.Н. Ге видел комедию Толстого в Киеве в постановке «Театра Соловцева». См.: Николай Ге. Указ. соч. С. 189; «Дневник Мурашко» в настоящем издании.

С.П. Яремич
 Пейзаж
 с монастырской
 стеной и собором
 1893
 Бумага, графитный
 карандаш
 Собрание
 И.И. Выдрина,
 Санкт-Петербург



на хутор и по своему обыкновению начал рассказывать обо всем, что видел и слышал. Между прочим он рассказал, как видел в театре какую-то красавицу. Он живо и детально описывал ее фигуру, ее лицо, ее костюм, ее позу. Затем он замолчал. И вдруг опять заговорил: «Если бы я был молод, если бы мне было лет 30!» Я спросил, что бы тогда. Он сказал: «Я бы бросил все и пошел бы за этой женщиной». И я смотрел в его глаза, полные жизни, и верил, что он все это сделал бы.

И мне становится невыразимо жаль эту великую, могучую душу в этом слабом истосковавшемся теле. Он молчал и я молчал. Мы молчали оба и чувствовали, вероятно, одинаково. В нем проглядывало чувство затаенной грусти. И особенно это заметно было, когда мы оставались одни. Оттенки отчаяния, безутешного разочарования иногда преследовали его. Мы часто ходили к могиле его жены Анны Петровны. Ходили по саду. Это были лучшие минуты. На прогулках мало спорили, мирно разговаривали о вечности, об искусстве. Он меня нередко спрашивал: «Как вы думаете, где теперь Анна Петровна?» Я обыкновенно отвечал: «Нигде». А иногда он говорит, что думает точно так же, но в большинстве его огорчало, что не думаю так. «Это вы по своей черствости так говорите».

25 октября

Какой удивительный человек Лев Николаевич. Он говорит: «Я люблю несчастных людей. Они лучше, чем те, которые считают себя высшими по сознанию».

Однажды Николай Николаевич сказал: «Как только человек начинает считать себя мастером, развитие его окончено. Он умер и представляет из себя труп, который носит в себе признаки ужасного разложения».

По поводу скульптур Петра Порфирьевича Забело¹. Мы спросили, в чем заключается основная их мысль? Вместо простого ответа Н.Н. Ге сказал: «Один флорентийский художник пригласил однажды Гарибальди² посмотреть на свою скульптуру. Там была изображена часть дома, разрушенного войной, убитая женщина и умирающий ребенок. Гарибальди спросил, как называется это произведение, ему ответили: “Совесть правительства”. Гарибальди возразил: “Совести у правительства и быть не может. Вернее было бы назвать это ‘Глупость народов’”. Художник – чрезвычайно чувствительный и восприимчивый инструмент. Когда Гарибальди вступил в Неаполь, его забросали массой дорогих букетов. И вот чуть подалее стояла никем не замеченная старушка. У нее был скромный букет цветов. Гарибальди ее заметил и протянул руку. Она подала букет, который он прижал к груди».

27 декабря

Как это ужасно чувствовать близость человека, которого любишь, о котором думаешь постоянно и в то же время знаешь, что не увидишь его никогда, ни за что. Можно разрушить целые империи и воссоздать их, соорудить гигантские пирамиды, повернуть по личному произволу реки – все это вероятно, несмотря на большую трудность. Но вернуть человека, откуда и не знаю сам, невозможно. Эти мучения невыносимы. Отдал бы всю свою жизнь за один день, лишь бы только его видеть, с ним говорить, осязать его... Я его любил безгранично, до самозабвения, до невозможности. И теперь это чувствую в сильнейшей степени...

1895. Киев

17 января

Прочел в «Северном вестнике» статью Л.Н. Толстого «Религия и нравственность», переименованную почему-то из «Противоречий элементарной нравственности»³. И вдруг ясно представил номер гостиницы. На столе шумит самовар. Николай Николаевич вынимает из «бездонника» текст этой статьи и начинает читать. Мне показалось, что я слышу его голос, важный, спокойный и немножко напевный. И это последнее

¹ Яремич ошибочно воспроизводит имя и отчество. Пармен Петрович Забело (1830–1917) – скульптор, родной брат Анны Петровны Ге, жены художника.

² Джузеппе Гарибальди (Giuseppe Garibaldi; 1807–1882) – народный герой Италии.

³ Статья Л.Н. Толстого «Религия и нравственность» впервые была опубликована в России в журнале «Северный вестник» (1894, январь) с цензурными пропусками и редактурой под заглавием «Противоречия эмпирической нравственности».

придавало ему удивительную прелесть. Когда я начал перечитывать те места, где говорится о солнце, я чуть не расплакался. Так живо напомнил мне этот отрывок все то, что было еще так недавно и чего уже нет. «Какой великий художник Лев Николаевич! Какое могучее воображение!» – говорит Николай Николаевич, закрывая книгу. Я даже как будто слышу, как он хлопает ладонью по книге и смотрит сверх очков на нас своими чистыми, серыми, удивительными глазами с загадочными искрами.

23 июня

А теперь я пойду к Вам, дорогой Николай Николаевич, вы должны лечить меня, мое сердце, мою измученную душу. Ведь вы живете. Не даром же я плачу, вспоминая вас. Дорога великая тень. Разве нет? Живой, живой. Разве эти удивительные лучистые глаза могут быть у призрака? Никогда. Как я их люблю. Они никогда не лгали. Я их вижу совсем близко, что кажется мог бы достать руками.

26 июня

Какая невыносимая жизнь! Зачем такая тоска? Зачем эти жгучие воспоминания? Как я счастлив и вместе с тем несчастлив, что я жил в кругу этих людей. Какая нравственная простота жизни. Какая удивительная широта мысли! И не веришь, что все это держалось на одном человеке. Чудный ум! И как в нем все совмещалось. Страстное негодование, неистощимый юмор, удивительная задушевность. Это было все связано чем-то таким, чему не найти названия. И все это клокотало, шумело, жизнь была ключом. А теперь? Зачем эти разрывающие сердце воспоминания? <...>

28 июня

У Николая Николаевича одно время были немые – кухарка и истопник. Приехал один из молодых. Встречает кухарку и просит, чтобы она провела его, минуя рвущихся собак. Та молчит. Он входит в дом. Навстречу ему старик. «Дома ли Николай Николаевич?» Молчание. Когда выяснилось, в чем дело, гость спрашивает, почему держите слуг. Николай Николаевич ответил: «Да это так хорошо. По крайней мере не ссоришься с ними».

Кто-то иронически сказал Николаю Николаевичу, что он под башмаком у своей жены. Николай Николаевич ответил на это вопросом: «А разве лучше, если бы она была у меня под сапогом?»

Николай Николаевич советовал: не женитесь, потому что никогда ничего не сделаете. Вы это не знаете, а я знаю. Ужасная вещь! Невыносимые мучения. Нас женихов было двое. Я сказал моей жене: «Выбирай одного из двух: его или меня, или лучше я уйду».

И еще его слова: «Недавно прочел переписку А.И. Герцена с его невестой и чуть не разрыдался. Зачем такие вещи печатают? Я непременно сожгу свою переписку с Анной Петровной»¹.

¹ Н.Н. Ге не осуществил своего намерения. Переписка хранится в различных архивах, большая часть в отделе рукописей КНМРИ и Государственном архиве Черниговской области.

25 ноября

Я с ужасом смотрю, как самые дивные характеры эпохи уродуются и кастрируются в угоду пошлой современности. Это было бы действительно ужасно, если бы не осталось тех фрагментов, которые мы называем картинами. Они дают некоторое представление о человеке, о самом сокровенном, что лежит в его душе.

А я ничего не могу рассказать о своем учителе Николае Николаевиче. Ведь нужно поведать историю великой души и великого сердца, рассказать о Н.Н. Ге.

Неужели же тот настоящий день моего общения с ним погибнет навеки? Неужели же светильник жизни так и погаснет, не передавши свой свет уйдет...

1896

10 апреля

Первая гроза. Издали доносились глухие раскаты грома. <...> И нахлынули священные воспоминания. И меня вдруг передернуло от мысли, что я так же мало знаю Николая Николаевича, как и эти таинственные предметы, окутанные туманом. И мысль эта была для меня необычайно горька. И вся моя ясность погибла, рассеялась...

С.П. Яремич – Е.Ф. Юнге (?)¹

Мое, довольно грустное, как Вы его называете, письмо было результатом одиночества. Николай Николаевич был недели полторы в отсутствии, и я оставался, и если еще прибавить физическое недомогание, то будет ясно, почему оно вышло именно такое.

Вы хотите знать, как мы живем? Встаем в 7–8 часов, пьем чай, как это велит христианский обычай, а потом принимаемся каждый за свое дело. Николай Николаевич заканчивает свое большое «Распятие». Если помните, я о нем писал Вам еще в прошлом году, но теперь оно много лучше, как относительно исполнения, так и относительно замысла. Кроме того Николай Николаевич пишет еще маленькую картину «Пушкин в селе Михайловском» – очень милая картина².

Что же касается относительно себя, скажу, что у меня развивается страшнейшая мания французского языка. Обед и после обеда опять работаем до 4-х. И после этого идем, как говорит Николай Николаевич, выбрасывать углекислоту и набирать побольше кислорода, придя с прогулки, пьем чай и ведем оживленную беседу о разных мудреных и не мудреных

¹ Черновик данного письма был вложен в дневник Яремича. Письмо отправлено с хутора Ге, датировано 1892 годом, адресат не указан. Вероятно, письмо написано к Екатерине Федоровне Юнге (1843–1913), дочери скульптора и художника Ф.П. Толстого, художнице, переводчице, автору книги «Воспоминания. 1843–1860» (М.: Сфинкс, 1914), посещавшей Ге на хуторе, оставившей воспоминания об уничтоженном автором варианте картины «Распятие» 1892 года.

² Н.Н. Ге писал повторение картины «А.С. Пушкин в селе Михайловском» для московского коллекционера И.Е. Цветкова (1845–1917)



Г.Г. Мясоедов
 Портрет Е.Ф. Юнге
 1901
 Местонахождение
 неизвестно

предметах, а затем до десяти часов Николай Николаевич учит английский язык, а я с отчаянием на сердце и на душе – своей французский.

И, наконец, ложимся в постель и моментально уходим в волшебный мир снов. Как видите, он совсем не сложен, что он в высшей степени мирен и полон жизни. Кроме всего того, что Николай Николаевич делает, он еще иногда по вечерам пишет свои воспоминания о Герцене, так как он, будучи за границей, с ним был очень близко знаком. Николай Николаевич читал предисловие к этим воспоминаниям. Они очень живо написаны и очень прочувствованно. Иногда, когда, например, он пишет картину, я читаю какого-нибудь автора, более всего Салтыкова (Щедрина), а иногда свои переводы с Вольтера. Вот видите, как мы живем. Я помню, Вы когда-то говорили, что Вы были бы очень счастливы, если бы Вам была возможность жить в деревне. И, действительно, Вы, с Вашим добрым характером и Вашим трудолюбием, жили бы очень хорошо в деревне – никто не отнимал бы времени, можно было бы работать.

Я прочел Ваше письмо Николаю Николаевичу. Он сказал, что очень ценит Ваше внимание и не преминет засвидетельствовать лично, когда будет в Киеве. Кроме того Николай Николаевич говорил, что если Вас ничто не задерживает, то Вы бы приехали сюда, в хутор, на день, на два, посмотрели бы картину новую и прежние также, конечно, это в таком случае, если Вам будет удобно. Николай Николаевич будет в Киеве в половине января, а затем уедет в Петербург.

Относительно красок и всего прочего, то здесь всего в избытке, и я Вам очень благодарен за Ваши обо мне заботы.

С. Яремич

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ВХНРЦ – Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И.Э. Грабаря, Москва

ГАХО – Государственный архив Харьковской области, Харьков, Украина

ГАЧО – Государственный архив Черниговской области, Чернигов, Украина

ГМИИ – Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва

ГМТ – Государственный музей Л.Н. Толстого, Москва

ГРМ – Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея, Москва

ГЭ – Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

ИАХ – Императорская Академия художеств, Санкт-Петербург

ИК – инфракрасный спектр излучения

ИРЛИ – Институт русской литературы Российской академии наук (Пушкинский дом)

КНМРИ – Киевский национальный музей русского искусства

КРШ – Киевская рисовальная школа

МБС – микроскоп бинокулярный стереоскопический

МОЛХ – Московское общество любителей художеств

НХМУ – Национальный художественный музей Украины, Киев

НИМРАХ – Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств, Санкт-Петербург

ОР – Отдел рукописей

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства, Москва

СГХМ – Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева

ТПХВ – Товарищество передвижных художественных выставок

УФ – ультрафиолетовый спектр излучения

УФЛ – ультрафиолетовые лучи

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ СТАТЕЙ И ПУБЛИКАЦИЙ

АГЕЕВА НАТАЛЬЯ ЕВГЕНЬЕВНА – ведущий научный сотрудник Киевского музея русского искусства.

АМЕЛИНА ЛАРИСА АЛЕКСАНДРОВНА – зав. научно-исследовательским сектором архивных материалов Национального художественного музея Украины, Киев.

АХМЕРОВА ЭЛЬМИРА РАВИЛЬЕВНА – аспирантка Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

БРОВКО ЛАРИСА АЛЕКСАНДРОВНА – научный сотрудник Симферопольского художественного музея.

ВЕЛИЧКО ВИКТОР НИКОЛАЕВИЧ – преподаватель Черниговского государственного института экономики и управления.

ВЕРШИНИНА АЛЛА ЮРЬЕВНА – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания, Москва.

ВЫДРИН ИВАН ИОСИФОВИЧ – историк, журналист, Санкт-Петербург.

ГЛАДКОВА ЛИДИЯ ИВАНОВНА – зав. отделом научной экспертизы Государственной Третьяковской галереи, Москва.

ГОФМАН ИДА МАРКОВНА – доктор искусствоведения, научный сотрудник отдела живописи второй половины XIX – начала XX века Государственной Третьяковской галереи, Москва.

ДАТИ МАРГАРИТА МАРЦИЯ – преподаватель русского языка и литературы Пизанского университета; представитель Международного фонда искусств имени С.Д. Эрзи в Италии, Каррара.

КАПЫРИНА СВЕТЛАНА ЛЕОНИДОВНА – научный сотрудник отдела живописи второй половины XIX – начала XX века Государственной Третьяковской галереи, Москва.

КАРПОВА ТАТЬЯНА ЛЬВОВНА – доктор искусствоведения, заместитель генерального директора по научной работе Государственной Третьяковской галереи, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания, Москва.

ЛЕЙТЕС ИРИНА АРОНОВНА – кандидат искусствоведения, научный сотрудник отдела графики XX века Государственной Третьяковской галереи, Москва.

МАРКОВА НИНА КИРИЛЛОВНА – научный сотрудник отдела графики XVIII – начала XX века Государственной Третьяковской галереи, Москва.

НЕДОГАРКО ОЛЬГА НИКОЛАЕВНА – историк искусства, журналист, Сумы, Украина.

ПЕТРУНИНА ЛЮБОВЬ ЯКОВЛЕВНА – кандидат философских наук, сотрудник отдела по связям с общественностью Государственной Третьяковской галереи, Москва.

ПОДСТАНИЦКИЙ СЕРГЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ – историк искусства, арт-директор галереи «Мастера», Москва.

Попов СЕРГЕЙ ВИКТОРОВИЧ – директор галереи «Poroффart», Москва; куратор Музея современного искусства «Новое искусство», Санкт-Петербург.

ПРАВОВЕРОВА ЛЮДМИЛА ЛЕОНИДОВНА – научный сотрудник отдела каталогизации и редакционной деятельности Государственной Третьяковской галереи, Москва.

РУСТАМОВА ИРИНА ВЛАДИМИРОВНА – научный сотрудник отдела научной экспертизы Государственной Третьяковской галереи, Москва.

СИТЛИВАЯ ЕВГЕНИЯ ВАЛЕРЬЕВНА – зам. директора по научной работе Новочеркасского музея донского казачества, Новочеркасск.

ТОЛСТОВА ЛЕСЯ ВЛАДИМИРОВНА – зам. директора по науке Национального государственного художественного музея Украины, Киев.

ТРУШ ИГОРЬ БОРИСОВИЧ – ведущий научный сотрудник Днепропетровского художественного музея

ТУРЧИН ВАЛЕРИЙ СТЕФАНОВИЧ – профессор, доктор искусствоведения, заведующий кафедрой отечественного искусства Московского Государственного университета им. М.В. Ломоносова.

ЮДЕНКОВА ТАТЬЯНА ВИТАЛЬЕВНА – кандидат искусствоведения, ученый секретарь Государственной Третьяковской галереи; старший научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва.

Научное издание

НИКОЛАЙ ГЕ
ВЕКТОР СУДЬБЫ И ТВОРЧЕСТВА

Материалы международной научной конференции
Архивные публикации

Ответственная за выпуск Н.А. Борисовская
Редактор: М.С. Рудуха
Корректоры : Г.А. Мещерякова, Т.Ю. Юльева
Оформление: И.Б. Трофимов
Верстка: Н.В. Мелкова

Подписано в печать 01.12.2014
Формат 70 × 100 ¹/₁₆
Уч.-изд.л. 28,0. Усл.-печ. л. 25,0
Гарнитура PT Serif Pro
Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен
в Государственном институте искусствознания
125009, Москва, Козицкий пер., д. 5