

С.П. Домогацкая

**Николай Николаевич Ге.
Человек и художник (1831–1894)**

Аннотация: В статье рассматривается личная и творческая судьба Н.Н. Ге, восприятие его творчества русскими живописцами, его место в истории русского изобразительного искусства. Раскрывается религиозный идеал Ге, связь с идеями Л. Толстого.

Ключевые слова: Ге, И. Репин, М. Врубель, А. Бенуа, П.М. Третьяков, Л. Толстой, Н.П. Ульянов, академическая система, брюлловская школа, иллюзионистическая живопись Делароша, русская и европейская реалистическая живопись XIX века, «темная» и «светлая» живопись, христианство, религиозный идеал, толстовство

Abstract: The article is devoted to the personal and creative life of N.N. Ge, to the perception of his work by Russian painters, and to its place in the history of Russian art. Religious ideals of Ge are revealed, as well as their connection with the ideas of Leo Tolstoy.

Key words: Ge, I. Repin, M. Vrubel, A. Benois, P.M. Tretyakov, L. Tolstoy, N.P. Ulyanov, the academic system, Bryullov's school, illusionistic painting of Delaroche, Russian and European realistic paintings of the XIX century, the «dark» and «light» painting, Christianity, religious ideals, tolstovstvo

Вся история человеческого творчества уместилась бы, пожалуй, где-то между понятиями «высокого совершенства» и «высокого косноязычия», между математическим расчетом и божественным вдохновением. Соразмерность «рациума» и «чуда» в пределах одного дарования может дать миру гения, подобного Леонардо или Пушкину. Но сейчас речь об одном из таких художников, чье творчество легко обеднить логически ясным определением, оно не охватывается оценочной шкалой художественных критериев. Речь о Николае Николаевиче Ге, об иррациональности творческого начала в человеке, об относительности понятий художественности и нехудожественности, о вечной человеческой жажде последнего откровения, о мессианстве в искусстве.

Цельность этой судьбы соткана из видимых жизненных противоречий, которые складываются в непреложную закономерность, как только приоткрываешь невидимое. Смена увлечений Ге, похожая, по словам близких, на умопо-

мешательство, смена настроений, периоды глубоких разочарований и депрессий, лихорадочная поспешность, с которой он стремился наверстать упущенное, расщепляют его жизнь и творчество на неравные по времени и неравноценные по созданием отрезки. Бурный, страстный, темпераментный, он вдруг надолго умолкал перед множеством внимательных, ожидающих глаз. До краев наполненный живой радостью творчества и готовый делиться ею с каждым, непонятый и потерявший надежду на понимание, он обрек себя на годы одинокого хлебопашества на украинском хуторе. Серое толстовство с его плоскими истинами об искусстве как об одной из форм послушания из большого куска его творческой жизни похитило ее свет и смысл. Позитивизм и художественный деспотизм Льва Толстого, которого он обожал и боготворил, едва не убил его во все как художника. Но все сложилось, так или иначе.

О незаурядности личности Ге читаем в воспоминаниях И.Е. Репина «Далекое – близкое»: «При взгляде на его красивую, стройную фигуру, прекрасные, благородные черты лица, открытую голову философа вас обдавало изяществом, и вы невольно становились в хорошем расположении духа. А когда вслед за этим раздавался его приятный, душевный голос, всегда мажорного тона, вы также невольно, и уже на все время беседы с ним, чувствовали себя под обаянием этого в высшей степени интересного художника. <...> Ге любил говорить, как все умные люди. Всегда увлеченный какой-нибудь идеей он говорил от души, красиво, увлекательно, как говорят только проповедники по призванию. <...> От всей его фигуры веяло эпохой Возрождения: Леонардо да Винчи, Микеланджело и Рафаэль разом вставали в воображении при взгляде на него. Мы, ученики Академии, снимали перед ним шляпы при встрече, не будучи даже знакомы с ним». Эти репинские слова рисуют нам человека, способного на «восторг» души, мобилизацию и подъем всех духовных человеческих ресурсов. В позитивистский век «высокое состояние», нешуточная готовность к подвигу требовали чуть ли не постоянной реабилитации и перевода в понятную причинно-следственную разрядность. Мистический, даже несколько экзальтированный, склад ума, постоянная сосредоточенность на философском осмыслении событий, имевших столь кардинальное значение в жизни человечества, неизбежно окрашивались в оправдательные тона этики. А задатки пророка потребовалось прикрывать грубыми складками рубища проповедника.

Эти разночтения со своей художественной эпохой явились одной из главных причин острого духовного одиночества Н.Н. Ге в среде своих собратьев. По размаху задачи, по трагическому накалу размышлений о смысле бытия, о Боге и человеке имя художника Николая Ге в искусстве второй половины XIX в. должно быть поставлено в один ряд с именами таких гигантов, как Федор Достоевский и Лев Толстой. Как эти двое в литературе, в живописи именно Ге, после Александра Иванова, является одним из самых ярких примеров целеустремленного художественного творчества, высокого понимания задач искусства и своего призвания.

Из отзывов современников о его искусстве с очевидностью явствует, что, как и Иванов, Ге остался совершенно незаметным для своего народа, ради которого он промучился всю свою жизнь. Один за другим слышим мы упреки в адрес Ге за «нехудожественность» его формы. Вопрос формы стал тем камнем преткновения, из-за которого Ге лишился признания как при жизни, так и после смерти и остался совершенно одиноким, где-то рядом, но всегда сбоку от художественных интересов своего времени. Чистяков, Крамской, Репин, Стасов даже в тех случаях, когда хвалили его, делали это половинчато, обходя или откровенно ругая его форму, его рисунок, его живопись. Вот, например, что пишет П.М. Третьяков в письме к Л.Н. Толстому (29 июня 1894) о том, какое впечатление производило на зрителей недолго висевшее в галерее «Распятие» Ге (эту картину художник считал своим высшим достижением, где, по его мнению, «в мысли» он дошел «до точки, далее которой идти уже нельзя»): «Никому она из моего семейства и из знакомых и художников кроме, может быть, только Н.А. Ярошенко, не нравится. Спрашиваю время от времени прислугу галереи, и оказывается, что никто ее не одобряет, а осуждающих, приходящих в негодование и удивляющихся тому, что она находится в галерее – масса. <...> много интересного (ужасно талантливо), но это, по моему мнению, нехудожественное произведение». В той или иной транскрипции это обвинение в нехудожественности фигурирует почти во всей прижизненной критике работ Ге. Репин, говоривший столько восторженных слов о художественности и оригинальности замыслов Ге и о его личности, считал, что «в самых средствах искусства он отвергал большие специальные познания, строгость и тщательность выполнения» и, признавая обязательным «смысл картины» и «силу впечатления», «все прочее считал излишним мудрствованием специалистов».

В оценках следующего поколения Ге едва ли повезло больше. Александр Бенуа видел в нем не столько живописное явление, сколько психологический феномен. Отсутствие «настоящей школьной выправки», «крепкого фундамента» художественной техники делало живопись Ге, по мнению критика, «кошмарной мазней». Впрочем, Бенуа выделял в творчестве Ге одну область – его портреты, к которым, правда, вообще не был склонен предъявлять высоких живописных требований, более всего ценя в этом жанре психологизм.

М.А. Врубель, вскоре после смерти Н.Н. Ге посетивший его хутор в качестве родственника его сына (П.Н. Ге и Врубель были женаты на сестрах), называл его небрежно и свысока «художником, который вместо искусства занимался кладкой печей» и который растерял свои профессиональные навыки, в то время как самое вдохновенное искусство есть прежде всего форма, и создавать ее должно «не дрожащими руками истерика, а спокойными – ремесленника». Позднее, в период работы над «Демоном», Врубель изменил свою точку зрения о живописи Ге, почувствовав родственность в характере их дарований.

Нечто, как будто чрезвычайно важное для себя, о Ге мы читаем в «Золотом Руне» (1909, №4): «...не хочется только художественно оценивать эти картины; их главное значение в окончательной откровенности этого творчества». Но далее в тексте снова следует: «Беспомощные и болезненные, Эти вещи все же <...>», и т. д.

Что-то явно не ладится с отношением к живописи этого, с нашей точки зрения, замечательного художника. О чем-то как будто постоянно умалчивается, художнику с «головой философа» снисходительно и покровительственно все время что-то прощают за его «хорошие намерения». Что прощают и что обходят старательным молчанием? В этом хочется разобраться, чтобы понять положение Ге в современном и наследовавшем ему искусстве, чтобы уяснить самый характер его «беспокойного и беспокоящего» творчества.

Более других прямой Репин в своей статье «Н.Н. Ге и наши претензии к искусству» говорит достаточно внятно о том, что Ге был одним из очень немногих, ныне живущих на земле, кто «постигал душевную жизнь и веровал в нее». Ради этой веры, «не задумываясь, он пожертвовал лучшую и самую дорогою ему способностью души своей – своим талантом художника. Он чистосердечно закабалил его во имя более важных задач современного общества». Закабалил или, поняв свое предназначение, преломил свой талант в нужном для своего дела направлении? В этом с Репиным можно поспорить. Во всяком случае, на Западе, куда Ге приехал в качестве пенсионера Академии художеств в 1857 г. совершенным атеистом, как ему казалось, он столкнулся с рядом идей, глубоко поразивших его с совершенно неожиданной стороны и нашедших горячий отклик в его душе. Научная мысль, старательно раскачивавшая самую сердцевину религиозной концепции – веру в чудо, в образованной части европейского общества раскачала, наконец, и веру в Бога. Книги Штрауса и Ренана с одинаковым названием «Жизнь Иисуса», где авторы рассматривают Христа как сугубо историческую личность, а Евангельские чудеса объясняют с точки зрения естествознания и психопатологии, явились, по сути, попыткой примирить позитивистски настроенное общество с религией. Попыткой ложной, ускорившей дискредитацию идей христианской церкви.

Молодые годы художника, «годы странствия», особенно у натур чутких и самостоятельных, уходят, как правило, на поиск своего идеала в искусстве, без которого они не могут ни жить, ни творить. Ге пробует зачерпнуть из того же источника, в котором черпал свое вдохновение Александр Иванов. Он глубоко познакомился и с живописью этого художника, и зрелость его духа потрясла и утвердила его выбор. Он слышал о поездках Иванова к Штраусу в Германию и к Герцену в Лондон. Он пишет письмо Герцену, начинает внимательное параллельное чтение сочинений Штрауса и текстов Священного Писания. И для него очень скоро становится ясным, какой глубочайшей трагедией для человека может обернуться желание патологией объяснить чудесное и научным зна-

нием «опробовать» духовное. Подобное можно постигнуть только подобным, и «материалистам не дано понять идеалистов», – делает Ге свой вывод. Начало великой драмы человечества он находит, вчитываясь в главу о Тайной Вечере, в том момент, когда Иуда в горе уходит от Христа, уходит неотвратно, не из-за денег, на гибель, и Христос не в силах удержать его, потому что сами идеи христианства не могут быть поняты этим его учеником-иудеем. В едином моменте Ге увидел одновременно другое огромное горе – «горе Спасителя, теряющего навсегда своего ученика-человека» и как будто еще раз проясняющего для себя мысль, что все, что должно совершиться, совершается ради свободного выбора человека, спасая которого он – одновременно – оставляет за ним решение, как относиться ко всем событиям религиозной истории. Именно в этой «точке» произошло озарение, и Ге понял, что для него может быть «дороже собственной жизни». Он сделал свой выбор, идеал был найден. Весь свой дар творчества он употребит отныне на то, чтобы средствами своего искусства сотворить чудо возвращения друг другу Спасителя и спасаемого. Средствами такой «живой» формы, которая «родится» в нем в результате огромной и сложной душевной работы и потому окажется способной воздействовать на человеческий дух, оплодотворяя и воскрешая его своим посредством. Ради этого идеала Ге пройдет весь крестный путь до конца, совсем в духе большой русской литературы

Самая трудная задача в обретении этой живой формы состояла в освобождении от тех ложноклассических пут, в которых цепко держала своих учеников Академия. Поддержку для себя и в этом он нашел также неожиданную. В воспоминаниях художника Н.П. Ульянова есть один рассказ, записанный им со слов Ге, который постоянно вызывал к себе мое любопытство: «... Да, живопись... Ею занимаешься, но не всегда ее уразумеваешь. Как разгадать ее? Это приходит сразу или не приходит никогда. Однажды я подсмотрел, как работает Брюллов (известно, что Брюллов не терпел ничьего присутствия в процессе своей работы. – С.Д.) Затаив дыхание, не отрывая глаз, я смотрел... И вдруг что-то осенило меня. Ах, вот оно что! Так, так! А я и не знал. Тут сразу я все понял, понял все, что нужно, и почувствовал счастье. Это не передается словами. С тех пор мне не был нужен никто. Никакие преподаватели». Что именно мог «подсмотреть» Ге в работе великого маэстро? На самом деле, можно догадаться, что это могло быть.

Основной сутью академической системы преподавания был рисунок. Попробуем извлечь своеобразную разницу из академического рисования конца XVIII в. и первой половины XIX. Сравнивая, в частности, большие парадные портреты Брюллова и Левицкого с точки зрения их рисунка, можно заметить, что основные изменения в рисунке коснулись характера его цельности. Требование цельности рисунка было не только наиглавнейшим требованием академии как школы, но этой цельности в картине должно было подчиниться все остальное – лепка формы, проработанность и законченность частей и

отдельных деталей картины, ее цветовая гамма, ее общая гармония. В рисунке Левицкого мы не найдем ни срывов, ни мертво нарисованных кусков, хотя бы и второстепенных. Во всех своих частях его рисунок абсолютно цельный, легкий и свободный настолько, что у зрителя не возникает вопроса о его правильности. Брюллов был одним из самых замечательных рисовальщиков XIX в. и мог с легкостью решать сложнейшие задачи. Однако внутри одной и той же работы его рисунок оказывается разнокачественным. Наиболее показательна в этом отношении его знаменитая «Всадница», в которой буквально все хочется немножечко сдвинуть, если рассматривать ее с точки зрения элементарной правильности. Она нарисована кусками, и две собаки, лошадь, девочка на балконе, девушка в седле, пейзаж и архитектура стены – все это составленные элементы. Обаяние этого портрета держится отнюдь не на совершенстве рисунка, найденности отношений и форм, как у Левицкого, а, скорее, на внутренне приподнятом и несколько легкомысленном настроении художника, на блеске и нарядности цветовых пятен картины. Для таких академических рисовальщиков, как Андрей Иванов, Егоров, Шебуев, подобная «Всадница» была бы немыслима своим несовершенством отдельных частей, равно как и прелестью целого. Ради этой прелести Брюллов и позволил себе вольности в отношении святого святых академического рисунка. Порыв, движение, смятение, чувство, все то, что вторгалось в изобразительное искусство с романтикой, повлекло за собой смещение рамок, поставленных Академией. Вольность в рисунке могла стать началом трещины в академической дисциплине, угрожавшей всей системе в целом. В этом Брюллов великолепно отдавал себе отчет и был чрезвычайно последователен как педагог. Но сам себе эту вольность он позволял – ради художественной идеи. По-видимому, именно это и открыл для себя Ге, жадно наблюдая за его работой. Но использовать свое открытие он сумел не сразу, хотя из множества эпигонов брюлловской кисти, которые в погоне за легкой и виртуозной его манерой, но без его таланта, быстро довели до абсурда недостатки брюлловского направления, его по справедливости следует выделить. В Брюллове он увидел не только несравненно больше своих академических сотоварищей, его близоруко-восторженных почитателей, но и больше целого поколения передвижников, сполна отрицавшего Брюллова. Ге, полюбив Брюллова за то, что он имел, за четкость и чистоту внешних форм, первым попробовал проникнуть в их тайну – «вводить как через прозрачное стекло в мысль картины». Но мысль, или иначе, художественная идея, у каждого большого художника должна быть собственной. Поэтому задуманные в Риме, совсем в брюлловском духе, три композиции: «Смерть Виргинии», «Любовь весталки» и «Разрушение Иерусалимского храма», – абсолютно не удовлетворили Ге. В 1859 г. он пишет эскиз «Возвращение с похорон Христа», а далее из барочного Рима переселяется в тихую, излучающую творческое напряжение прошлого и духовно насыщающую Флоренцию. Там он работает три года над своей первой, по его словам, «свобод-

ной картиной» «Тайная вечеря», с которой и начался его сознательный поиск новой формы религиозной живописи.

В 1863 г., столь знаменательном для истории русского искусства, Ге привез картину в Россию из Италии, и она сразу сделала его не просто известным, но знаменитым. На долю «Тайной вечери» выпал самый большой успех в жизни Ге. Она привлекла к себе огромное внимание русской интеллигенции, уже знакомой с новыми идеями христологии, и вызвала настоящий восторг у художников «новизной искусства, смелостью композиции, выражением драмы и гармонией общего», «оригинальным, страстным и в высшей степени художественным» (Репин) стилем. Восторг, с нашей точки зрения, может быть, даже и не вполне оправданный. Но не надо забывать, что в это время даже и на Западе, как отмечает Бенуа, «никто не решался так интимно и реалистично относиться к евангельским темам». К тому же вещь появилась в России в тот конкретный момент, когда для художественной молодежи назрела острая необходимость отказа от условности академической живописи. «Тайная вечеря» показала ей смелым шагом в сторону от академии, хотя, на самом деле, от работ брюлловской школы ее серьезно отличает лишь огромная акцентировка света, иллюзионистические свойства которого Ге использовал для выражения основной интриги картины. В целом же она написана еще вполне в духе «черной» академической живописи, то есть локальными тонами, моделированными светотенью. Тени ее все еще понаты как темнота, и в ее живописи нет даже намек на те открытия, которые уже сделал Делакруа, проникший в красочное содержание освещенных и затемненных частей картины (рефлексы, полутона и пр.) и наметивший тот путь, которым пойдет русское и западное реалистическое искусство в XIX в. Ге видел живопись Делакруа в Париже, но его внимание в 1857 г. было гораздо сильнее приковано к иллюзионистической живописи Делароша, на посмертной выставке которого фигурировало много работ на евангельские темы.

Хотя «Тайная вечеря» не несла в себе серьезных живописных завоеваний, художественный метод Ге обозначился в ней вполне определенно. Перенапрягая усилием свое духовное зрение, он будет стремиться все точнее «увидеть», все острее «почувствовать подлинность» каждого из евангельских событий. Это сфокусированное обостренное зрение к концу жизни сделает почти тактильной духовную ткань его полотен. Начинающихся раскатов этой идеалистической бури современники не расслышали и вместо прообраза современной драмы человечества увидели в «Тайной вечере» довольно прямолинейное высказывание художника по этической проблеме. По трактовке же евангельского сюжета ее сочли за прямую иллюстрацию к только что нашумевшей книге Ренана, что было несправедливо не только потому, что сам принцип иллюстрирования чужих идей для Ге изначально был чужд, но и просто потому, что его картина была закончена раньше, чем вышла книга. Ге пришлось объясняться, но надо сказать, что уже в этот приезд в Россию, когда художественная молодежь слушала его как оракула, чувству-

ется, что ему было не суждено быть услышанным. В его словах о «свободной», «независимой» жизни искусства она уловила поддержку своему решению выйти из Академии. Окончание же его фразы не слишком расслышали даже и следующие художественные поколения. Но именно оно содержит в себе объяснение всей подвижнической жизни и творческой судьбы Ге: «<...> но освобождение будет не в понижении идеала, а, напротив, в росте идеала. Вот эта задача выпала мне, и я считаю себя обязанным это сделать». О том, что именно слышало и чего совершенно не слышало поколение шестидесятников, есть обширный материал в литературной переписке и критике конца 1850–1860-х гг. В статье «Цветы невинного юмора» (1864) Писарев не без удовлетворения отмечал, что «в последнее пятилетие не было решительно ни одного чисто литературного успеха; чтобы не упасть, беллетристика (и искусство вообще, говорит он чуть выше) принуждена прислониться к текущим интересам дня, часа и минуты». Произведения «юридического направления», как называл его Тургенев, имели громкий успех, в то время как вещи, содержащие «тонкость и верность психологического анализа», такие, например, как «Детство», «Отрочество» и «Юность» Толстого, читались абсолютно холодно. «Да, – писал несколько ранее в письме к В.П. Боткину Панаев, – пришли такие времена, что самое благоуханное и поэтическое произведение, не соприкасающееся с современной действительностью, пройдет теперь незамеченным». Мы знаем, что в дворянской литературе второй половины XIX в. было достаточно личностей, объединенных верой «в самостоятельность и вечность искусства» и способных «и делом и словом» спасти это «вечное» от «случайного и одностороннего» (Толстой), и при этом даже Толстого всерьез посещали мысли о том, что в своей литературной деятельности он будет испытывать большие затруднения. Иногда он чувствовал себя просто «оплеванным» в среде литераторов: «Ведь все это смешно, а ошалеешь, как вдруг весь свет вас уверяет, что небо черное, когда вы его видите голубым, и невольно подумаешь, хорошо ли сам видишь». Ге был совершенно одинок в среде художников-разночинцев, сближение его с Толстым было еще в далекой перспективе, и приходится поражаться той твердости, с которой он однажды в жизни сказал себе: «я знаю, что у меня есть что сказать и силы сказать сильно; а там что хочет говори публика» (Толстой), – и не поддался натиску, сокрушавшему те истинно русские культурные ценности, в которые неотъемлемой частью уже входила и «скорбность главы» (Некрасов). Поэтому есть лишь внешнее противоречие в том, что переполненный впечатлениями от России и искренне считающий, что истинная жизнь сейчас именно там, Ге, получив деньги за картину, возвращается к семье в Италию и остается там до 1870 г., не оставляя своей работы над религиозной темой.

Следующую программную работу Ге – «Вестники Воскресения» (1867) – ждала уже крупная неудача. Грандиозная задача – поднять Магдалину, возвещающую начало эпохи духовных побед свободного человека, до значения символа – толкнула Ге на перенапряжение всех художественных средств, и

прежде всего света и цвета, даже на нарушение простой световой логики: Магдалина, сверкающая как пламя и озаренная фантастическим светом, являет собой на фоне темного пейзажа слишком светлое пятно картины. Художник надеется, что это озарение, это пламя само заставит зазвучать картину, как бы ему хотелось. Но, переводя цвет на литературный язык, он совершает классическую ошибку, аналогию которой мы впоследствии обнаружим в живописи символистов. Нельзя сказать, что критика была неправа, называя «Вестников» «продуктом литературного идеализма». Ге и сам, видимо, чувствует свою ошибку – в его живописи мы не находим более ее повторений, но объясняется она его желанием вырваться из академических рамок.

В картине «Христос в Гефсиманском саду» (1868 и 1869) центр тяжести уже полностью перенесен на психологию. И несмотря на то, что этой картине повезло, может быть, меньше всех других произведений Ге в оценке ее современниками и потомками, что ее справедливо упрекали за недостаточную слаженность, за растрепанный рисунок, следует сказать, что именно она, а не «Тайная вечеря», является высшей точкой раннего периода творчества Ге в смысле воплощения его желаний. Она несомненно отличается особой углубленностью, поэтическим погружением в мысли человека, обреченного на подвиг, пытающегося опереться на божественную природу в себе самом и глубоко страдающего по-человечески. Все содержание картины сосредоточено в одинокой фигуре, и впервые пейзаж, одухотворенной сам по себе, начинает жить с этой фигурой в унисон. Сопереживая ей, перестаешь замечать неловкости рисунка, погружаешься вместе с художником в атмосферу затаенной лунной ночи и начинаешь слышать слова, произносимые в ней. Пожалуй, здесь впервые Ге по-настоящему удалось что-то «подглядеть», и мы впервые начинаем «нащупывать» подлинного Ге, особенный характер его творчества. Однако желание общества видеть в живописи прямые отклики на сиюминутные события прежде всего социальной жизни сделало для него невидимым то новое, что вносил Ге в евангельскую тему своей индивидуальностью, внутренним напряжением и личной заинтересованностью в смысле евангельских событий. Назревал первый внутренний кризис. Вероятно, его углубило то, что Ге сделал попытку сколько-то отступить, перевея свое миропонимание и сознание своей миссии в более приемлемый для современников аспект истории. Он возвращается в Россию, становится одним из членов-учредителей Товарищества передвижных художественных выставок, желая, очевидно, изнутри понять основной нерв времени, оценить пафос нового художественного движения. Для первой Передвижной (1871) он пишет картину «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе». Но несмотря на то, что к истории он подходит с точки зрения философии и не снижает своей «высокой ноты», опять-таки решая труднейшую для живописи задачу передачи столкновения двух человеческих миров и двух мировоззрений, делает это с удивительным тактом и добивается оправданного успе-

ха, – результат не удовлетворяет его. «Люди в своей общественной борьбе далеки от идеала», – решает для себя Ге и понимает, что историческая тема не сможет снять с него его «жара». Две последовавшие одна за другой откровенные неудачи: «Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы» (1874) и «Пушкин в селе Михайловском» (1875), – не более чем фиксации определенных моментов истории, – он рассматривает как расплату за отступление. На этом он порывает с передвижничеством, гневно отмахнувшись от того его крыла, художественно и идейно убогого и оскорблявшего его эстетические чувства, в котором находились Мясоедов, Корзухин, Литовченко и сам Крамской. По несчастью, он становится чужд всему течению в целом, в своем развитии давшему русской живописи Репина и Сурикова. Пафос социальной и политической борьбы, в которую окуналось общество, был до такой степени неприемлем для Ге, что он предпочитает вовсе отказаться от живописи, чем изменить своему идеалу борьбы за вечное духовное начало в человеке. Но с этим решением жизнь для него рушилась. Нужно было обрести для нее какие-то новые силы. К творческим неудачам, как водится, подоспели и материальные сложности. «Есть более важные задачи, чем искусство», – произнесет он совсем так же, как это сделает Толстой. В 1876 г. он покупает под Черниговом хутор и вместе с семьей покидает Петербург, принимаясь за хлебопашество. Беспокойный, беспорядочный, он умолкает и погружается в себя. Вплоть до 1882 г. искусством он занимается исключительно для заработка, работая над заказными портретами и редкими композициями. В 1880 Репин, навестивший его на хуторе, пишет о впечатлении, произведенном на него этим «гением не у дел»: «Он заметно постарел, в бороде его засеребрилась седина, лицо несколько огрубело и отекло. Он принял меня холодно. Видно было, что он хандрил, скучал и, большей частью, мрачно молчал. К интимным разговорам он и прежде не чувствовал никакой охоты. Ему всегда нужна была трибуна. А теперь с его языка срывались только короткие фразы с едкими сарказмами. О Петербурге он говорил со злостью и отвращением, передвижную выставку презирал, Крамского ненавидел и едко смеялся над ним <...>. В своем портрете я задумал передать на полотне прежнего восторженного Ге, но теперь это было невозможно. Я изнемогал, горько сознавая свое бессилие, недостаток изображения и творчества. Чем больше я работал, тем ближе был к оригиналу, очень мало похожему на прежнего страстного художника, – передо мною сидел мрачный, разочарованный, разбитый нравственно пессимист».

Рассказ Льва Толстого «Чем люди живы» всколыхнул в нем глубоко загнанный внутри общественный и художественный темперамент. Он услышал неожиданно родственный для себя голос и после шестилетнего духовного одиночества бросился к человеку, определившему весь его дальнейший жизненный путь. Он бросился к Льву Толстому – проповеднику, философу-идеалисту, рассуждающему о Боге с точки зрения вечных начал нрав-

ственности, – и до конца своих дней не мог оторвать свою душу от великого художника. Толстой-«Учитель» открывал для него новую возможность высокодуховной жизни вместе с возможностью растворить себя и свою любовь в людях. Ге становится толстовцем и проповедником идей толстовства. Его дружба с Толстым, начавшаяся в 1882 г., была построена на его преклонении перед писателем и на ответном, очень по-человечески теплом отношении к нему последнего. Однако в концепции Толстого о нравственном самосовершенствовании каждого отдельного человека искусство занимало строго определенное место. «Назначение искусства, – писал он, – в наше время в том, чтобы перевести из области рассудка в область чувства истину о том, что благо людей в их единении между собою, и установить <...> то царство Божие, то есть любви, которое представляется всем нам высшею целью человечества». В профессиональной изобразительной грамоте Ге Толстой увидел реальное средство для наглядного, доступного для понимания народа пересказа в картинках основных положений своего учения и попросил художника в наиболее пуританской форме искусства, карандашном рисунке, проиллюстрировать свое евангелие, не отвлекаясь на ненужную для этого дела живопись. Некоторое время Ге пытался оставаться в рамках того дидактического поучительства, которого требовал от него Толстой, каждый раз спускавший художника на землю, как только воображение захлестывало его. Переписку их этого времени больно читать. С поучениями Толстой вторгался даже в профессиональную область художественного творчества человека, написавшего один из самых замечательных портретов во всем русском портретном искусстве – «Л.Н. Толстой за работой» (1884). В нем Ге сумел передать не только огромную духовную мощь этого человека, но самый процесс его мыслительного творчества. А его одергивали, как мальчишку.

Однако полное отречение от живописи становится для Ге невозможным испытанием, художник побеждает в нем сектанта-послушника, и, вопреки желанию и воле Толстого, он возвращается в живопись. Тут-то он и создает вещи, на которых зиждется наше истинное представление о Ге. Он прорвался, наконец, к своему собственному Богу и рассказал об этом захватывающе. Учение, которым он так проникся, помогло ему окончательно сбросить сковывавшие его путы. После испытания одиночеством он стал действительно внутренне свободен и позволил себе просто и непосредственно высказать все, что давно наболело, высказать, почти не заботясь о форме. Великая роль Толстого в творческой биографии Ге заключалась в том, что он, против воли, помог ему сознательно поставить в центр своей живописи тему о смысле человеческого страдания Христа и не отвлекаясь говорить только об этом. Его осенили невероятные догадки и действительные откровения, прозрения о человеке. Как религиозный мыслитель Ге опережал свое время, и современники отказывались считывать его мысли. Но если отличать религиозную живопись от других ее форм по силе вложенной в нее человеческой творческой

энергии, суть энергии божественной, и обратного «исхода» этой энергии, то Ге по праву должен быть назван последним религиозным живописцем в русском искусстве, несмотря на то что церковь не приняла ни его страстной трактовки «ненаписанной» части Священного Писания, ни его упований на воссоединение двух начал в Боге и человеке – силою Духа.

Ге работает теперь спорадически. От живописи его постоянно отвлекают толстовские дела и заботы, и его живопись – это уже не та регулярная работа, какой обыкновенно занимаются художники. В голове его много замыслов, он многое начинает и многое откладывает незавершенным, затем бесконечно переделывает, потому что мысль его не стоит на месте. Естественно, что через перерыв он встает перед собственным холстом уже другим, более зрелым человеком. Он едва успеваешь исправить простые ошибки, как уже замысел в целом перестает удовлетворять его. Воображение уносит его от одной картины к другой раньше, чем он успеваешь их заканчивать. С невероятной стремительностью он уходит все дальше и дальше по пути своих открытий – к «Голгофе», и все предыдущее лишь отметки на этом пути. Невольно он увлекает нас за собой, нам тоже почти не жалко их пропустить. Мы ждем развязки.

Понятно, что при такой работе художнику часто было не до вопросов о том, как запечатлеть на холсте с замечательной силой возникший в его мозгу художественный образ. Дело полагалось теперь в том, чтобы хоть как-то, хоть судорожно удержать его на холсте. Вдохновение мгновений становилось для него решающим, и понятно, какое значение в творчестве такого художника приобретает эскиз. Перевод эскиза в картину, проработка и окончательная отделка картины не соответствовали нынешнему состоянию Ге, глушили его темперамент, тяготили его. Его большие картины – всегда потеря по сравнению с эскизами к ним, а именно законченные вещи выставлялись на выставки и суд современников. В вещах позднего периода творчества Ге, который приблизительно можно отсчитывать с 1888 г., с эскиза к картине «Выход Христа в Гефсиманский сад», рисунок его становится предельно эмоциональным. В каких-то едва уловимых поворотах, линиях проглядывают подчас такие движения души, передать которые в изобразительном искусстве кажется почти невероятным. Но все меньшее внимание обращает он на пластику, лепку формы, подчас же пренебрегает и элементарной грамотностью. Он совершенно оставляет основной принцип живописцев своего времени – лепить форму энергичной светотенью. Теперь он использует светотень тогда, когда она помогает ему в передаче настроения, ощущения, характеристики, и легко позволяет себе нарушать ее логику. Для него исчезает и проблема «темной» и «светлой» живописи принципиально в том смысле, в каком она существовала для его западных современников. Он готов был пользоваться любой системой, лишь бы она работала на эмоциональную сторону дела. К концу жизни он все больше приближался к «свет-

лой» живописи, потому что именно она дает большую возможность пользоваться цветом, который в свою очередь способен сильнее передавать эмоцию. На своем пути Ге делает ряд живописных находок, которые в какой-то мере можно соотнести с открытиями не только его западных современников, но даже и потомков, но он не делает акцента на формальной стороне дела. Форма для него – лишь средство выразить пламенные свои мысли, которые должны быть высказаны новыми, неожиданными и непосредственными словами. Его не слишком заботит самый «подбор» этих слов. В отрицании живописи он пошел бы, может быть, дальше Толстого, если бы не страстная его любовь к искусству. Даже профессиональная учеба казалась ему чем-то убивающим подлинное творчество (опять переключка с идеями более позднего времени): «Искусству учиться можно, учить нельзя. Оно приходит само или не приходит вовсе»; «настоящего таланта ни создать, ни заглушить невозможно». Все это не способствовало его сближению с художественным миром. Ге казалось, что он во многом опередил его, и в определенном смысле он был прав. В ответ его считали потерявшим дар художественной речи, а его картины – лишь благими намерениями, без достаточных к тому средств. Диалог же с теми, к кому Ге апеллировал своей живописью, с народом, не смог состояться, так как православная церковь выдворяла с выставок его картины.

Семейная жизнь Ге разваливалась. Его жена, Анна Петровна Забело, всегда бывшая ему ближайшим другом, стала уставать от перемежающейся лихорадки его идей. Старший сын, Петр Николаевич, высоко ценивший живопись отца, бредом считал его толстовство. Вслед за Толстым Ге стал повторять, что этот сын чужд ему духовно. Анна Петровна уезжала с хутора и подолгу жила в доме старшего сына. Опростился, бросил университет и по принципиальным соображениям женился на неграмотной Гапке его младший сын Николай. Во всем характере жизни на хуторе теперь чувствовались нотки юродства. Но все это имело лишь косвенное отношение к его живописи, на которую не мог воздействовать даже Лев Толстой. Эскиз 1888 г. «Выход с Тайной вечери в Гефсиманский сад» – одно из самых замечательных созданий Ге. Он составляет изумительную пейзажную элегию, преобразившую в прекрасной форме все флорентийские и неаполитанские опыты художника в передаче таинственного мерцания красок ночи. С необыкновенным пейзажным чувством, через щемящую красоту южной лунной ночи, через ее «томительное» сияние выражено потрясающее ощущение художником одиночества и тоски. Сквозь опустившийся мрак реальное чудесно преобразуется, оно исчезает и как будто рождается вновь. Исчез здесь и обычный для Ге недостаток литературного перехлеста. Содержание чрезвычайно углублено и не требует пересказа, мысль отлилась в цельную, поражающую своей найденностью форму. Собственно, здесь Ге договорил то, что ему не вполне удалось в картине «Христос в Гефсиманском саду». Повторив настроение,

внутреннее состояние, одухотворенность пейзажа, он выразил все это бесконечно более совершенным живописным языком. Каждый сантиметр живописи этого небольшого холста драгоценен и исполнен неизъяснимой прелести. Написанный небрежными, иногда неуклюжими мазками он создает эффект вибрации цвета. Чернота теней исчезает, заменяясь таинственной глубиной. Вероятнее всего, Ге меньше всего задумывался о живописной стороне, но, как это часто бывает, чувствуя себя абсолютно свободным в эскизе, он достиг необычайных для себя высот. В большой картине Русского музея эти высокие качества эскиза во многом исчезают: большая проработка и выясненность планов, фигур, предметов, рисунка увеличивают конкретность сцены, но уменьшают ощущение события.

В эскизе «Христос и Никодим» (ок. 1889), где затронута тема, очень близкая распространителям толстовских идей, «сеявшим добро, где пришлось» и сталкивавшимся с самой различной аудиторией, не сделано даже попытки «остановиться на известной нужной степени», как советовал ему Толстой. Необычное композиционное решение темы посредством двух полуфигур, поставленных почти вплотную друг к другу, создает острую выразительность противопоставлению человека идеи человеку толпы, отражает мгновенно запечатленный, доходящий до экзальтации внутренний подъем художника. Идея о «втором рождении», затронутая в беседе Христа и Никодима, была лично дорога для Ге, так как символизировала его собственный духовный переворот. Перевод подобного эскиза в картину сделал бы из него пособие для толстовского проповедника. Отчасти такой – сухой и дидактичной – получилась самая популярная из работ Ге, картина «Что есть истина» (1890), которая более всех других пришлась по душе толстовцам. Мысль художника выражена здесь через разговор двух действующих лиц: один задает вопрос, другой отвечает. В такой «диалоговой» живописи, как в моментальном снимке, грозит пересилить натуралистическая сторона. Случайности эпизода разговора, который уже в следующую минуту перелется в какое-то другое действие, как будто отвечает и световое решение картины. Свет, явление столь же случайное и преходящее, переданный как можно ближе к натуральному свету южного солнца, приводит к иллюзии, которая так велика здесь, что приходится опасаться, как бы дородный Пилат не вывалился из картинной плоскости. Стереоскопичность роднит «Христа и Пилата» с ранней «Тайной вечерей», но между ними лежит уже пропасть. Годы прожиты недаром, художник многое понял, пережил, перечувствовал. Цветовой силуэт активно работает. Это не пассивно понятая раскраска по школьным правилам – это уже большие и сильные цветовые пятна. Черноты в тенях уже нет. Ге старается напитать их воздухом. Внутри затененных частей появляется живописная жизнь. Вопрос Пилата выражен жестом, и это нарисовано с такой поразительной верностью, что он как будто висит в воздухе. «Что есть истина» была выставлена у передвижников, но вскоре запрещена церк-

вью. Ге решает показать свою картину в Европе и Америке, надеясь завоевать русского зрителя через Запад. В турне картину повез толстовец Н.Д. Ильин, рассчитывавший на материальные выгоды. Но ни в Гамбурге, ни в Берлине, а затем в Ганновере, Балтиморе и Бостоне публика не шла ее смотреть. В прессе появилось несколько коротких положительных отзывов, и это все. Денег не хватило доехать до Нью-Йорка, да и вернуться домой получилось лишь благодаря денежной поддержке П.М. Третьякова. Ильин, которому пришлось несколько потратиться, превратился из ревностного почитателя Ге и Толстого в их непримиримого врага. Предстояло продолжать свое дело после нового провала.

О теме картины «Совесть» (1891) Ге говорил так: «Нельзя Иуду понять, ежели не будет перед ним его преступления, смысл которого для него – удаление Идеала, по его причине, – его уводят, и он, сколько ни беги, его не остановит для себя. Такой Иуда в каждом из нас, когда мы остановились и не можем бежать за тем, кто наш Идеал, наша жизнь, смысл нашей жизни». Несмотря на назидательность комментария, в самой картине она ощущается мало. В ней опять-таки огромную роль играет пейзаж, в котором Ге достиг необычайного эффекта: при взгляде в него рождается чувство, какое бывает в лунную ночь, когда силишься и не можешь что-то разглядеть. Почти все погружено в темноту, и видимым остается лишь кусочек лунной дорожки, убегающей от Иуды и переливающейся, как драгоценными камнями, целым калейдоскопом красок. Ярko освещена луной и спина Иуды. Освещенные части не уравновешены огромными, лишь слегка моделированными массами темноты. Но в этой темноте ощутимо существует живописная жизнь. Неудача была прежней. Живописно-цветовая тема картины «Суд Синедриона» (1892) заключается в погружении золотистого цвета свечей в темноту. Задача, собственно, рембрандтовская. Правда, у Ге она несколько «подправлена» Деларошем. Рембрандт пользовался светом еще и как способом постепенного раскрытия темы, от главного к второстепенному, и таким образом руководил смотрящим. По замыслу Ге, этот смотрящий находится в толпе и «главное» видит в последнюю очередь. Наш взгляд как бы случайно попадает на Христа, зажатого в угол храма спорящей толпой. Образ Христа, пожалуй, скорее не получился, потому что его приходится домысливать и дополнять собственным воображением. Но живописные достоинства этой картины очень высоки. Задача погружения золотистого цвета в темноту решена в ней замечательно. И хотя вещь в целом опять никому не понравилась, многие отдавали должное не только ее замыслу, но и чисто живописным качествам. Репин писал: «Художественная идея картины меня восхитила, как замысел, как план», «огненный тон картины живой, горячий». Но что касается замысла Ге силою образа Христа побороть весь царящий вокруг него хаос, то здесь его постигла неудача, подобная той, которая постигла Достоевского в «Братьях Карамазовых», ибо исповедь Зосимы не пересилила, как было за-

думано автором, разговора двух братьев в трактире и «Легенды о Великом Инквизиторе».

Огромность задач, безбрежность выбора, неограниченность авторской свободы в тематических вещах мешала, а часто и просто вредила художнику в создании отдельного образа. Ге-портретист поражает нас именно убедительностью характеристик, потрясающим сходством, всецелостью выразительности. Ограниченный рамками конкретной модели, Ге направлял свой темперамент и всю остроту своего художественного зрения на то, чтобы извлечь из нее как можно больше оттенков, как можно вернее угадать ее душевное устройство. Начиная с Герцена, он переписал почти всех великих русских писателей и многих культурных людей России. И хотя он относился к этой работе не как к искусству, а как к нужному для будущего России делу, все изображенные им лица обретают в его портретах свое второе бытие, бытие в искусстве, не менее реальное, чем в жизни (на заре авангардизма начала XX в. художники как отдельную задачу ставили создание в искусстве независимых производных своего творческого «я»). Из галереи образов Ге особенно, кроме портрета Л.Н. Толстого, выделяется его «Автопортрет», написанный в конце жизни, в 1893 г. Он написан с такой глубиной проникновения в трагедию человеческой души, что стоит, пожалуй, в ряду лучших автопортретов, созданных в мировом искусстве. Это портрет-автобиография, отражение долгого и мучительного пути художника-мыслителя. В этом он сравним с рембрандтовским автопортретом. Интересно, что в портрете, который он даже приблизительно не ставил на одну доску со своей живописью на евангельские темы, Ге был особенно внимателен к формальной стороне дела. В речи, обращенной к ученикам киевской художественной школы, он говорил: «Попробуйте изучить и передать каждую голову, вы увидите, что каждая голова потребует вашего творчества наново, – я в свою жизнь написал более ста портретов, и ни один раз мне не пришлось написать одинаковым способом». По-видимому, в каком-то смысле портрет был для него и творческой лабораторией. В религиозной живописи, захваченный стихией мысли, он пользовался тем багажом, который уже был у него под рукой. В портрете же Н.И. Петрункевич (1892–1893) художник откровенно решает чисто художественную задачу. Прежде всего, это цветовая задача. Петрункевич стоит темным силуэтом, который уже сам по себе предполагает цветное пятно, на фоне окна, за которым – ярко освещенный пейзаж с убегающей в глубину сада дорожкой. Художнику не вполне удалось найти общий цветовой знаменатель между светом и тенью, каким должна являться общая цветовая гамма картины. Его обеспечивает проникновение цветов света в тень через рефлексы и цветов тени в свет через полутона, как в живописи импрессионистов, которые добивались таким способом непрерывности картинного пространства, не прибегая к светотеневому иллюзионизму. Ге не сумел достаточно просветлить тени и добиться той степени пластической цветовой

разработки пространства, которая есть в «Девочке с персиками» В.А. Серова, но интерес его к новаторству в живописи очевиден. В письме к Т.Л. Толстой в Париж (в феврале 1894) Ге писал: «...там ты увидишь многое, многое, что нужно видеть, пожалуйста, не пропусти случая, познай то, что есть в этих могучих французах. Они во многом идут впереди, а нам следует идти за ними». Еще гораздо ранее он удивил Репина своим портретом И.С. Тургенева (1871), написанным «без теней совсем», и еще больше – своими словами, что «...тени – это надоевшая условность. Я беру натуру так, как она случайно освещается, – тут свет был от трех окон; и это очень идет к нему, выражает его». Можно с уверенностью сказать, что Репин эпохи «Государственного совета» вряд ли бы удивился манере Ге писать в свету. Суждения Ге о живописи были адекватны двадцатому веку. «Живопись, – говорил он, – это отношения цветов и объемов друг к другу». Н.П. Ульянов безмерно сожалел о том, что не смог воспроизвести всех высказываний Ге о живописи, которые он впервые с восторгом слушал в Московском училище живописи. Он писал: «У кого из русских художников мы видели спектральный анализ, локальный цвет, дополнительную гамму? Черная живопись большинства художников, современных Ге, с ее установившимися традициями, не знала и не могла знать того многого, что было открыто пылливому Ге, под старость засевшему за новый букварь искусства – книгу по физике». Ясно, что недостаток глубины современного ему западного искусства не устраивал Ге больше, чем кого бы то ни было. Новые живописные находки он употребил на обогащение своих собственных замыслов.

Мысли о «Распятии» пришли к нему достаточно рано, почти сразу после знакомства с Толстым. Но переписывал он его не менее 30 раз. То есть в продолжение всего его страстного цикла «Распятие» стояло перед ним как задник. С 1892 он работает над ним уже почти без перерывов. Основных вариантов «Распятия» было три. Первый был завершен в январе 1892. Второй, написанный в октябре-ноябре 1892 и известный по фотографическому снимку Ковальского, был уничтожен автором. Третий был закончен в январе 1894. В 1899 вместе с другими работами Ге он был вывезен его сыном в Швейцарию и до настоящего времени его местонахождение неизвестно. «Распятие» 1892 г. ныне находится в музее Орсе в Париже. Это одна из самых страшных картин, когда-либо созданных человечеством. Бенуа писал, что она способна «окончательно расстроить нервы; она заставляет пережить, почти физически почувствовать мучения, испытываемые Иисусом». Выражение ужаса действительно потрясающе, но Ге не удовлетворен. Он продолжает поиски, не прекращая работы ни днем, ни ночью. Его образы походят на порождение мучительных кошмаров. Он чуть не доходит до галлюцинаций, так близка последняя отметка. В третьем варианте, известном по фотографии, он уже не интересуется никакими «околичностями». Лишь две фигуры с прикрученными к крестам руками поглощают все его внимание. Иконографическая услов-

ность «висящего над миром» отбрасывается. Все совершается прямо здесь. Все слова, сказанные Ге о смысле изображенного, становятся достаточно безразличными. Картина поражает безотносительно. Она «сотрясает мозги зрителя», она приковывает внимание, почти космически втягивая в свое напряженное, раскаленное, гудящее пространство. «Это – лучшее, что Вы создали, дорогой старик, это может быть вашим заключительным словом. А оценят Вас только через века», – написал Толстой Ге.

Непосредственно о живописи Ге последних двух лет его жизни мы можем говорить на основе его «Голгофы» (1893), находящейся в Третьяковской галерее. Художник написал ее как бы между делом, для себя, и не считал ее завершающим свою мысль вариантом. Но именно в «Голгофе» его вдохновенное искусство вылилось, наконец, в ту художественную оболочку, которая соответствовала его сознанию. «Голгофа» – это единственное в своем роде творение всей русской школы. Она не требует подстрочника, она действует как картина, как живопись, всеми теми средствами, которыми это искусство располагает. Вопросы: что? как? почему? – отступают на второй план. Паразитный по эмоциональности рисунок своей убедительностью заглушает любое сомнение. Эмоциональность образа лично выстрадана. Шаг за шагом художник пережил все страдания своего героя. Так хочется перед этой картиной повторить жест Христа, потому что кажется, что это сам художник поднимает руки. Убедительность чувства делает вполне убедительной и форму. Кажется, что фигура Христа иначе и не могла быть нарисована, так же, как не может ускользающая мысль Достоевского быть выражена вне его ломающей привычные ритмы фразы. Мечта Ге сбывается. В «одной минуте» он дает «все». Он создает абсолютно цельное произведение, в едином порыве вдохновения. Нам неизвестны причины, по которым он его не окончил. Но неоконченность дает возможность как бы присутствовать при его рождении, ощутить живые формы, трепет их возникновения, принять участие в великом таинстве до самозабвения вдохновенного творчества. Хочется думать, что Ге боялся испортить эту вещь дальнейшими переработками. Он явно ценил ее, так как до конца она висела в его мастерской, а такое случалось не часто. Образ, созданный Ге в «Голгофе», самый значительный и самый мучительный среди других его образов Христа. Одновременно это и один из самых сильных образов во всем русском искусстве. Это апофеоз страдания человека, потерявшего веру и убитого смертельным страхом перед смертью. Он двигается к своей гибели, и, кажется, земля горит под его ногами.

По характеру живописи, по трактовке цвета «Голгофу» нельзя подвести ни под одну из известных нам рубрик или школ ни на Западе, ни у нас в России. Легко написанная свободными вибрирующими мазками, местами густой кладкой мастехином, в тенях только слегка протертая прозрачными тонами, по живописи она свободна даже от элементов нарочитости. Нет намека и на иллюзионизм. Все непосредственное впечатление достигается цветом.

То, до чего прикоснулся здесь художник своей кистью, уже не усваивается простым человеческим разумом и может быть воспринято только самой сердцевиной человеческого существа. Судить о художественности и нехудожественности целого в таком искусстве, где целым стало представление художника и ему подчинено все, а остальное – пропущено, с позиций формальной оценочной системы, выработанной еще Академией, как это делали современники Ге, – совершенная бессмыслица. Если искать каких-то аналогий этому искусству, то их всего вернее обнаружить в акварельных эскизах А. Иванова с их неподражаемым светом «оттуда». Есть нечто роднящее этих художников не только во вдохновении, но в самом подходе к живописи. Сходство заключается в том, что цвет для них на определенном этапе их жизни был не результатом анализа формы, как в западном искусстве, но целиком продиктован темой. Краска для них органична как слово. Они просто говорят ею, достав ее со дна своей души. Ге наиболее осознанно преломлял старые и новые живописные принципы в построении картины, каждый раз подчиняя их задаче выразительности, все более и более заостряя эту задачу. В этом своеобразие живописного пути Ге. Его представление о «живой форме» легко сопрягается с отношением к литературной форме всех великих русских писателей от Пушкина до Набокова в том смысле, что она никогда не была для них некоей безусловной категорией. Содержание, как мы знаем, очень часто само лепило эти формы, становясь их неотъемлемой частью.

Зимой 1893–1894 года, то есть временем очень близким к написанию «Голгофы», можно датировать рассуждение Ге о творчестве. Оно весьма замечательно: «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». Почувствовав в какой-то момент «избыток всего», «всем напряжением мышц наших мы должны отдать свою силу. Иначе она разорвет нас!» Природа этого жара та же точно, что и в строчках: «Но лишь божественный глагол / До слуха чуткого коснется <...>». Думается, что «Голгофа» стала тем мигом, в котором и выплеснулся весь жизненный и творческий заряд художника. На вертикали его мышления она явилась той «духовной точкой», «в которой жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошлое и будущее, выраженное и невыразимое уже не воспринимаются как понятия противоречивые» (Андре Бретон) и которая выводит художника и его творение за временные и пространственные рамки, за которыми действие обычных законов прекращается. В отличие от более позднего искусства, от экспрессионизма до сюрреализма включительно, сознательно ставившего своей целью достижение некоей подобной точки и заранее демонстративно освобождавшего себя от всех нормативов, Н.Н. Ге сделал это, беспорядочно расходуя, растрчивая себя самого. Его вдохновение было безрасчетно. Он подчинялся ему, как стихии, переплетаясь с ней и растворяясь в ней. Свое приобщение к «невыразимому», как человек XIX столетия, он

осуществлял в форме реалистического действия. Чтобы это действие затронуло самую сокровенную человеческую глубину, он должен был его «подглядеть», подглядеть совсем не издали. Он должен был везде стать рядом, стать очевидцем и соучастником всех событий. Он затерян в толпе «Синдрина», он среди тех, кто выходит в лунную ночь в Гефсиманский сад, он стоит рядом с Иудой в «Совести», он ощущает себя внутри человека, идущего на Голгофу. Его вдохновение – это род такого драматического сопереживания, когда художник становится имманентен своему искусству.

На самом деле, после «Голгофы» «Распятие» явилось как бы дополнением к уже сказанному, результатом некоторой инерции и завершением скорее мыслительного, чем художественного процесса. Пьеса жизни была окончена. Последнее слово, как и было задумано, произнесено на самой высокой ноте. По всем законам жанра трагическому актеру положено умереть. В этом месте земная жизнь Ге обрывается. Образовались две даты, 1831–1894, и между ними – та короткая набоковская черта, которую теперь можно рассмотреть несколько обособленно от мятущегося, рвущегося со своего креста героя. Как заверченный сценарий, как тип, как «норму жизни и поведения» (по Лотману). Этот «тип» соответствует самой высшей точке, апогею романтического поведения высокоблагородного, высокодуховного «героя», противопоставившего себя и свое искусство условной «толпе», в данном случае художественной, не желавшей держать ту высокую ноту, которую, по понятиям Ге, должно держать искусство и человек, назвавший себя художником, или творцом. Желание посмотреть на жизнь Ге с этой стороны никак не может уронить на него какую-либо тень. Это лишь желание дать слитный очерк человека и его творческого производного, иначе говоря, очерк целеустремленного человеческого творчества. По правде говоря, во всем, что прошло перед нами, увидеть определенную драматургию нас побуждают слова самого художника о том, что «в мысли своей он дошел до точки, далее которой идти нельзя». Стало быть, конец и, очевидно, было начало, то есть развитие сюжета и его развязка, занавес, за которым если и может еще что-нибудь начаться, то совсем другая, новая пьеса. Другого замысла Ге для себя не подготовил. Пьеса была единственная.

Дворянской культуре, к которой по своему рождению и воспитанию принадлежал Н.Н. Ге, во все эпохи был присущ элемент романтизма, который обуславливался изначально заложенным в ней понятием «служения», в самом высоком смысле слова. Дворянская литература второй половины XIX в., по своим формам реалистическая, по духу продолжала нести в себе глубоко романтическое начало, выражавшее себя в идеях «вселенской правды», «красоты, спасающей мир», а ее представители стремились быть не просто мастеровыми своего цеха, но мастеровыми человеческих душ. Эстетизированная модель жизненного идеала, в зависимости от условий эпохи, могла меняться по принципу «тезы – антитезы», но сам закон дворянской че-

сти, или, иначе, невозможность отклонения от установленных себе самому целей и норм жизненного поведения, действовал неукоснительно не только в пушкинскую эпоху, эпоху постдекабризма, но и гораздо позднее, включая и большевистские времена, которые от «сокрушительного натиска на дворянские культурные ценности» перешли к физическому их уничтожению. Романтическая героика дворянина первой трети XIX в., связанная с «водительством» на поле сражений, стала принимать обратные, внешне менее эффективные формы, когда надо было выстоять в условиях далеких от героики, в условиях отверженности, испытаний, внутренней эмиграции. Принцип театра, сценической площадкой в котором становилась сама человеческая жизнь, идеально соответствовал ритуализированным нормам жизни и поведения русского дворянина. «Пикантность» же подобной зрелищной ситуации заключалась в том, что, становясь героем и ведя себя в соответствии с выбранной ролью, «герой» продолжал оставаться реальным живым человеком, принадлежащим своей эпохе.

Определив искусство полем своего сражения, Ге – дворянин по своему рождению и воспитанию – активно занялся поиском высокого образца для подражания, что следует понимать в самом широком смысле слова. Сюда входила как область художественного творчества, так и вся внехудожественная область его человеческой жизни. Это был поиск в первую очередь своей исторической миссии, своего места и дела в жизни, но в то же время и поиск своего образа, как носителя этой высокой миссии. «Высокая нота» «Тайной вечера» Леонардо да Винчи, любимого художника Ге, навсегда покорила его словами, сказанными средствами изобразительного искусства: «Один из вас предаст меня». С этого момента начался отсчет его собственной жизни. Если в начале его пути мы еще ощущаем некоторую смоделированность поведения, то позднее, когда в игру все более вступала судьба, от которой зависело, в какой именно альтернативе будет реализовываться выбранный «идеал» – в условиях успеха или неуспеха, «постановка» становилась в достаточной мере несущественной: маска все более тесно срасталась с личностью. Первый успех, как мы видели, был скорее случайностью. Неуспех был запрограммирован, так как характер выбранного идеала противоречил устремлениям аналитического времени. Отступление было исключено нормами дворянской чести, а по законам реалистического века умирать предстояло по-настоящему. Поэтому, несмотря на «паузы» и «антракты», развязка была предопределена. Вопрос заключался лишь в том, за что будет уплачена столь дорогая цена. На одну чашу весов легли «Голгофа» и «Распятие», на другую – абсолютное отсутствие зрителей и обещание Толстым успеха в будущем. Художника сколько-то утешили обещания великого писателя. Пока непонятно, состоялось или нет это обещанное будущее сегодня. Но цена была уплачена. Определить ее можно следующим. Ге протащил свой духовный романтизм через все столетие почти вплотную к идее «духовного искусства» и как бы

передал эстафету романтизма 30-х годов XIX столетия романтизму-символизму и романтизму-авангардизму начала XX в. Если границы между искусством и жизнью были разрушены уже романтизмом начала XIX в., то границы между искусством и смертью становятся почти неощутимыми в драматическом романтизме-предсимволизме Ге. В дальнейшем их настойчиво будет пытаться преодолеть искусство нового времени, в котором, правда, слишком часто вместо настоящей крови проливалась подкрашенная вода.

За прошедшее после смерти Ге время с искусством было проделано столько самых разных ухищрений, что пора бы уже увидеть всю бесперспективность преднамеренной расчетливости. Чтобы «очиститься», искусству все же придется, видимо, вернуться к форме, которая «совсем живая», то есть рождена духом.

Сведения об авторе:

Светлана Петровна Домогацкая,
старший научный сотрудник
Государственная Третьяковская галерея

Svetlana Domogatskaya,
Senior Researcher
The State Tretyakov Gallery
ksen222@yandex.ru