

Татьяна Карпова

НИКОЛАЙ ГЕ В XX ВЕКЕ

Творчество Николая Николаевича Ге не только заканчивает XIX век, но и открывает новую страницу искусства XX столетия. Ге, по возрасту самый старший из передвижников, был творчески близок молодому поколению. Тревожно-эмоциональная, экспрессивная живопись его полотен была предчувствием будущего языка изобразительного искусства¹. Рисунки и живописные работы «Страстного цикла» исследователи творчества художника единодушно связывают с ранней стадией экспрессионизма. Ге подошел к новому для русского искусства 1880–1890-х годов художественному языку совершенно самостоятельно, совершив головокружительную эволюцию от академического классицизма ранних произведений, написанных под влиянием К. Брюллова и А. Иванова, до исполненных боли и страсти трагических полотен «Страстного цикла».

Влияние и значение Ге не ограничивается временем его жизни и активной работы. Его образный мир способен будоражить воображение и сегодня, по-прежнему вызывая в художественной среде или холодное равнодушие, или восторженное поклонение.

Этот необычайно добрый, с детской восторженностью относящийся к людям, одаренный благодатью сочувствия человек в жизни и в искусстве шел трудной дорогой еретиков и первопроходцев, выпадающей немногим. Свои опальные произведения художник показывал на частных

¹ Кристоф Больман, женеvский студент-архитектор, обнаруживший рисунки Ге на блошином рынке Женевы в середине 1970-х годов, решил, что перед ним работы молодого художника (такой завораживающе активной была их энергетика). По первому впечатлению, он датировал их 1920-ми годами – так он «считал» язык авторской манеры неведомого ему тогда художника – см. интервью с Кристофом Больманом: Русское искусство. 2005. № 3.

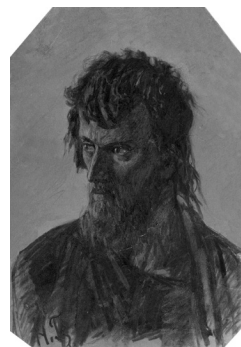
квартирах своих друзей, предварив практику «квартирных выставок» художников советского андеграунда¹.

Живопись Николая Ге, особенно 1880–1890-х годов, не понималось современниками, воспринималась небрежной, профессионально несостоятельной, над ней все время висел знак вопроса, не снятый и в XX веке².

В последние годы жизни Ге был окружен молодыми художниками – учениками Киевской рисовальной школы Н.И. Мурашко³ и Московского училища живописи, ваяния и зодчества⁴. Они жадно ловили каждое слово старого художника, поклонялись ему, боготворили, но не смогли или не захотели продолжить его художественные искания.

Ге регулярно посещал школу Мурашко, поддерживал ее морально, читал там лекции, участвовал в обсуждении работ молодых художников, некоторые из них потом приезжали к нему на хутор Ивановский Черниговской губернии, где он постоянно жил с 1876 года. Они работали рядом с Ге в его мастерской, читали книги из его библиотеки, имели возможность слушать художника, обсуждать с ним самые разные вопросы жизни и искусства. Одни оставались надолго (как Яремич), другие проводили недели и месяцы в доме Ге. В воспоминаниях Ковальского, Яремича, Куренного и самого Мурашко прослеживаются две линии – это «уроки мастерства» и разговоры о «главных» вопросах жизни, о целях искусства и вообще человеческого существования⁵.

Ученики Ге по школе Мурашко, так называемые «геевцы»⁶, в собственном творчестве оказались далеки от дерзновенных опытов своего учителя.



Николай Ге
Голова Христа
1890
Государственный
Русский музей

¹ Михаил Шемякин вспоминал, что он сам и его друзья художники-нонконформисты 1960–1970-х находили в опыте Ге пример и опору.

² И.Е. Репин назвал Ге «неудачником»; И.Н. Крамской считал, что он стоит на «скользкой дорожке»; Н.П. Ульянов в 1930-е годы отмечал, что Ге «все еще на испытании»; в начале 1960-х годов С.М. Романович утверждал: «Важность и значительность искусства Ге еще не многими осознаются».

³ В «орбиту Ге» попали С.П. Костенко, С.П. Яремич, В.Д. Замирайло, А.А. Куренной, Л.М. Ковальский, Г.Г. Бурданов, И.К. Пархоменко и Г.К. Дядченко.

⁴ Н.П. Ульянов, Л.А. Сулержицкий, И.И. Бакал, В.Э. Борисов-Мусатов, А.С. Голубкина и дочь Л.Н. Толстого – Т.Л. Толстая.

⁵ «Юношам отдавал он всю свою душу и свою теплую сердечность, он с ними был неузнаваем. К людям, как я и моего возраста, и людям, которых, может, даже бессознательно считал безнадежными и смотрел на нас <...> или через головы, или сквозь нас, но, во всяком случае, не на нас. Он неохотно нам отдавался. И потому всегда охотно нас обходил. А для юношей был весь всегда готов служить, объяснять и разливаться в своих умных и содержательных речах» (Цит. по: Беседы и встречи с Н.Н. Ге. Страницы дневника Н.И. Мурашко / Публикация Л.В. Толстой // Николай Ге. Вектор судьбы и творчества. Материалы международной научной конференции. Архивные публикации / Сост. Т.Л. Карпова. М.: ГИИ; ГТТ, 2014. С. 357).

⁶ См.: *Выдрин И.* Н.Н. Ге в воспоминаниях его учеников // Искусство. 1971. № 9.

«Обратите особое внимание на то, как устраиваются французские художники с выставками, – писал С.П. Костенко. – Не найдете ли Вы нужным и нам *геевцам* (курсив мой. – Т.К.) 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).



Михаил Врубель
Голова пророка
1904–1905
Государственная
Третьяковская
галерея

Мы можем с уверенностью судить о влиянии личности Ге на формирование жизненных ориентиров его учеников, но следы влияния его живописных экспрессионистских исканий в известных на сегодняшний день произведениях «геевцев» мы почти не обнаружим¹. Любимый ученик и друг Яремич в конце концов предпочел поприще музейного работника (хранителя коллекции европейского рисунка в Эрмитаже), историка искусства, художественного критика, коллекционера²; Куренной стал реставратором Третьяковской галереи.

Значительно больше точек соприкосновения у Ге с М.А. Врубелем, хотя при жизни Николая Николаевича они не общались. Именно Врубелем будет воспринят импульс творчества Ге. Неслучайно в экспозиции Третьяковской галереи зал Ге завершает анфиладу «титанов» русской живописи XIX века и выводит нас к залу Врубеля. Врубель восхищался картиной Ге «В Гефсиманском саду»³. Глядя на колористические аккорды – изумрудные, бирюзовые – в работе Ге «Совесть. Иуда», вспоминаются «Демоны» и «Раковины» Врубеля. А в портрете С.И. Мамонтова, написанном Врубелем в 1897 году, можно увидеть переключки с портретом историка Н.И. Костомарова (1870) работы Ге.

На хуторе Ивановский Черниговской губернии Михаил Врубель жил и работал в мастерской Ге в течение нескольких лет – летом 1897, 1898, 1900 и 1901 годов, когда он принадлежал уже сыну художника – Петру Николаевичу Ге. Врубель гостил здесь со своей женой, певицей Русской частной оперы С.И. Мамонтова Н.И. Забелой-Врубель, сестрой Екатерины Ивановны Ге, супруги П.Н. Ге.

На хуторе Ге, в его мастерской, где на стенах еще висели многие произведения художника, а на столе лежали папки с угольными рисунками – эскизами к «Страстному циклу», Врубелем были написаны такие картины, как «Сирень» (1900 и 1901), «К ночи» (1900), «Царевна-Лебедь» (1900).

Рисунок Врубеля «Голова пророка» (1904–1905, ГТГ) обнаруживает множество аналогий в образе Христа в картинах и графических эскизах «Страстного цикла» Ге и свидетельствует о внимательном изучении Врубелем позднего графического и живописного наследия художника.

¹ Эту тему нельзя считать достаточно изученной, работы «геевцев» рассеяны по музеям и частным собраниям, многие утрачены.

² К сожалению, С.П. Яремич не написал монографию о Ге, уступив это право сыну художника, Н.Н. Ге-младшему, который собирал материалы о творчестве отца, издал альбом с небольшой вступительной статьей: Альбом художественных произведений Николая Николаевича Ге. М.; СПб.: типо-лит. т-ва И. Н. Кушнерев и К°, 1903 (папка); М.: Посредник, 1904 (папка), – но монографию так и не написал, собранные материалы, в том числе и рукописи Ге, вывезенные им в Швейцарию, пропали. А С.П. Яремич опубликовал переписку Ге и Л.Н. Толстого: Л.Н. Толстой и Н.Н. Ге. Переписка / Вступ. ст. и примеч. С.П. Яремича. М.; Л.: Academia, 1930.

³ «Там так передан лунный свет, как будто видимый во время головной боли. Эти эффекты мне знакомы, у меня бывает мигрень» (Врубель: Переписка. Воспоминания о художнике. Л.: Искусство, 1976. С. 167).



Валерий Стефанович Турчин выделил в русском искусстве пунктирную пульсирующую линию «одухотворенного раннего экспрессионизма», идущую от Ге к Врубелью, от Врубеля к Кандинскому, которая «являлась местом сбора неких энергий духовного качества, ощущая выход из проблематики XIX века к вопросам XX столетия, и, соответственно, соединяющая эти века»¹.

Проходит еще около двадцати лет со дня смерти Ге, и на этой пунктирной пульсирующей линии появляется легендарная группа «Маковец» (1921–1927), объединившая московских художников, философов, поэтов.

В программном манифесте объединения «Наш пролог», основные положения которого были сформулированы Василием Чекрыгиным, читаем: «Искусство должно вести народ к высокой культуре познания и чувства <...> возрождение искусства возможно лишь при строгой преемственности с величайшими мастерами прошлого и при безусловном воскрешении в нем начал **живого и вечного...**» (выделено мной. – Т.К.)².

У художников группы «Маковец» – прежде всего С.М. Романовича, В.Н. Чекрыгина, Н.М. Чернышева – существовал своего рода культ Ге. Проникновенное взволнованное эссе о Ге Николая Михайловича Чернышева начинается

Николай Ге
Христос и разбойник
1893
Этюд для картины
«Распятие» (1894)
Киевский музей
русского искусства

¹ Турчин В.С. Ге + Врубель + Кандинский = ... // Николай Ге. Вектор судьбы и творчества. С. 236–241.

² Маковец. 1922. № 1. С. 3.

О теории «живой формы» Ге см.: Карпова Т.Л. Н.Н. Ге. Искусство «живой формы» // Николай Николаевич Ге. К 180-летию со дня рождения. 1831–1894. М.: ГТГ, 2011. С. 12–35 (Издание приурочено к выставке «“Что есть истина?” Николай Ге. К 180-летию со дня рождения» в Государственной Третьяковской галерее. 18 октября 2011–5 февраля 2012).



Сергей Романович
Возложение
тернового венца
1960-е
Государственный
Русский музей

словами: «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. Но мы не слушали тогда заглушаемый звуками медных тарелок Божественный глагол его искусства. Ни огромный его талант, ни академическая школа, ни знание шедевров европейского искусства не дали ему общего признания ни крупнейшими нашими мастерами, ни молодежью. Почти к концу жизни гений Толстого, отбросив накипь поверхностных вкусов передового общества, с оговорками, но признал его искусство <...> Это говорит о том, что общество не может сразу понять гениальную личность. А как долго искал себя Ге. Несмотря на ранние проблески гениальности, он часто буквально блуждал в лабиринтах общественного мнения. <...> В своих работах он показал, каких духовных высот может достигнуть русское искусство после Иванова <...> И только Врубель пошел по его пути. Долго сила общественной инерции давила на Ге. Лишь к концу <...> он разуверился в значении общественного мнения – <...> и без декларации, молча, перерос его»¹.

Художники группы «Маковец» собирали материалы о Ге, записывали воспоминания его учеников; фотографию интерьера мастерской Ге на хуторе Ивановский Чернышев подарил Романовичу, и она висела у него дома как драгоценная реликвия.

Творчество Ге всегда присутствовало в поле зрения Сергея Романовича. В живописи Романовича мы можем наблюдать переклички с наследием Ге и в выборе сюжетов, и в характере живописной манеры и композиционных решений. Ушедший в художественное подполье в 1930-е годы, Романович в 1940–1960-е работал над циклом картин на евангельские сюжеты: «Поцелуй Иуды» (1940-е, частное собрание), «Се человек» (1950-е, частное собрание), «Поругание Христа» (1950-е, ГРМ), «Распятие» (1850-е, ГРМ), «Христос и Никодим» (конец 1950-х – начало 1960-х, ГРМ), «Возложение тернового венца» (1960-е, ГРМ) и др.

В 1963 году Романовичем была написана большая глубокая, талантливая статья о Ге, которая не потеряла своего значения и сейчас, хотя о художнике существует достаточно обширная литература². Романович смог первым оценить именно художественные достоинства произведений Ге. Он писал о «сжигающем вдохновении», в котором написана «Голгофа» (1893, ГТГ). Читая текст Романовича, мы снова и снова переживаем эмоциональную атмосферу картины «Что есть истина?» (1890, ГТГ), в которой как будто удар молнии освещает пол и фигуру Пилата и раскалывает мир на две части: «Здесь в этой картине, как и в последующих, мы видим освобожденную энергию, великую борьбу Света с тьмой»³. Читая статью Романовича о Ге, мы явственно ощущаем, что это слова художника XX века, который

¹ Николай Михайлович Чернышев. Каталог выставки. М.: Советский художник, 1978. С. 150.

² Романович С.М. Николай Николаевич Ге // С.М. Романович. О прекраснейшем из искусств. Литературное наследие. Выдержки из переписки. Воспоминания современников о художнике. М.: Галарт, 2011. С. 118–147.

³ Там же. С. 127.

«добывает» из творческих уроков Ге то, что нужно именно ему, понимает в творчестве Ге то, что, может быть, не было понято самим Ге. Статья Романовича о Ге – это взгляд художника из века XX.

Романович высоко оценил талант Ге-колориста, гармонию и осмысленность взаимосвязи цвета и света в его картинах¹: «...а цвет – нигде не найти этой удивительной гаммы тонов, как будто родившейся вместе и для этого произведения и исчерпавшей в нем себя <...> Стоя перед картиной («Что есть истина?» – Т.К.), мы присутствуем перед великой человеческой драмой, но понять ее мы можем только проникнув в тайну ее живописи. Душа картины находится в ее красках, в ее формах, в вибрациях ее поверхности, и только поняв их, мы поймем и со-держание драмы»².

Романович тонко чувствует индивидуальность и новизну образных средств, которые Ге выбирает, изобретает для каждого своего произведения, никогда не повторяя³. «Тайна лунного света со своими чарами, со своим волшебством вас окружает, – пишет он о картине “Совесть. Иуда” (1891. ГТГ). – Мерцание лунного света, льющегося, живого, создающего из камней дорогу; звездные туманности ночного неба, искрящиеся, живые <...> Вас поражает богатство переливов этого единственного в своем роде цвета»⁴. В картине «Суд синедриона» (1892, ГТГ) главным цветовым камертоном становится красный цвет: «Никто никогда не видел ничего подобного этому красному цвету, пожалуй, больше всего похожему на густое вино, видимое так, когда за бокалом – источник света неяркого, например свечи, или красные дгорающие угли в камине <...> Картины Ге как произведения истинного живописца прежде всего действуют своим цветом»⁵. «Голубой (слово совсем не выражающее) в “Совести”, черно-зеленый в “Гефсиманском саду”, расплавленное золото и мед в “Синедрионе”, наконец, блестящие контрасты в “Портрете Петрункевич” – все это не оценено и поныне, а именно в этом и есть сила искусства Ге, равной которой мы не находим»⁶.

Действительно, если мы рассмотрим «Страстной цикл» Ге с точки зрения цветового решения, то увидим, что к каждой картине цикла подобран свой цветовой камертон – слепящий лимонно-желтый в «Что есть истина?», винно-красное марево в «Суде синедриона», изумрудно-синий



Николай Ге
Голова Христа
в терновом венце
1892
Этюд
Нижегородский
государственный
художественный
музей

¹ Сам Романович говорил своим ученикам: «Через цвет – к свету – вот наша задача».

² Романович С.М. Николай Николаевич Ге. С. 129.

³ Н.Н. Ге не переносил рутину, о художниках-ремесленниках он говорил – «пишет, как чулок вяжет».

⁴ Романович С.М. Николай Николаевич Ге. С. 132.

⁵ Там же. С. 133–134.

⁶ Там же. С. 145.

в «Совести», серая пыльная буря в «Распятии» (1894). Для Ге каждый цвет ассоциировался с определенным звуком (еще до теории цвета Кандинского Ге подошел к созданию своей). Он говорил своим ученикам: «**Я нахожу ужасно много общего между красками и музыкой** (выделено мной. – Т.К.) Впрочем, уже Вундт¹ обратил на это внимание. Я когда смотрю на синий цвет, я чувствую какую-то тихую меланхолическую музыку, тогда как желтые и красные цвета настраивают меня совсем иначе»².

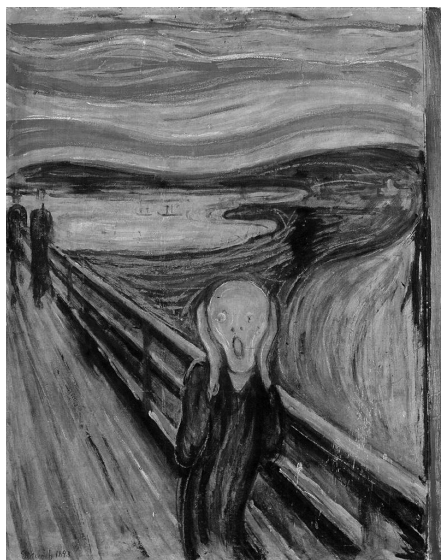
Интуитивное цветовидение Ге подкреплялось изучением законов оптики и колористики. Имея за плечами математическое университетское образование, он мог изучать новейшую литературу по физике цвета, неведомую и недоступную пониманию его художникам-современникам. Николай Ульянов, вспоминая впечатление от последней большой картины Ге – «Распятия» 1894 года, – отмечал новизну ее колористического решения: «Прежде чем снять картину с подрамника, мы долго, не стесняясь присутствием автора, обсуждали живопись с формальной стороны, в оценке которой мы сходились почти единогласно. Действительно, в ней есть что-то новое, быть может, даже то “последнее слово”, что так восторженно подчеркивали когда-то мои приятели. **В самом деле, у кого из русских художников мы видели спектральный анализ, локальный цвет, дополнительную гамму?** (Выделено мной. – Т.К.) Черная живопись большинства художников, современников Ге, с ее установившимися традициями не знала и не могла знать многого, что было открыто пытливому Ге, под старость засевшему за новый букварь искусства. Да вот и сам букварь или что-то вроде того – Ге показывает нам книгу по физике. <...>

Мы перелистываем книгу, Ге следит за нами, вырывает ее из рук, сам находит интересные страницы, с жаром объясняет чертежи, раскрашенные таблицы.

Нельзя строить картину, не зная вот этого...»³

В своем дневнике Николай Мурашко записал совет Ге, данный ученикам его школы: «В живописи старайтесь не смешивать более двух красок – только тогда у Вас выйдут **чистые тоны** (выделено мной. – Т.К.). Когда к двум примешиваете третью получается грязь»⁴.

Эдвард Мунк
Крик. 1893
Художественный
музей, Осло



¹ Вильгельм Вундт (Wundt; 1832–1920) – немецкий психолог, физиолог, философ.

² Ковальский Л.М. Из воспоминаний о Николае Николаевиче Ге / Публ. Л.А. Амелиной // Николай Ге. Вектор судьбы и творчества. С. 348–349.

³ Ульянов Н. Люди эпохи сумерек. М.: Аграф, 2004. С. 146. Возможно, Ге показывал Ульянову и его товарищам по МУЖВЗ труд Мишеля Эжена Шеврёля (1786–1889) «Principles of Harmony and Contrast of Colors» (1860).

⁴ Беседы и встречи с Н.Н. Ге. Страницы дневника Н.И. Мурашко / Публ. Л.В. Толстой // Николай Ге. Вектор судьбы и творчества. С. 354.



Отто Дикс
Раненый солдат
1916
Офорт

Николай Ге
Распятый Христос
1892
Набросок
Государственный
Русский музей

Помимо Романовича и Чернышева уроки творчества Ге, безусловно, были важны для Василия Чекрыгина – самого талантливого из «маковчан». Переключки с угольной графикой «Страстного цикла» Ге ощутимы в угольных листах на тему «эпопеи воскрешения» человечества – иллюстраций Чекрыгина к утопии Николая Федорова («Общее дело»). С именем Ге и линией русского экспрессионизма связал стилистическую генетику Василия Чекрыгина В.И. Ракитин в статье к каталогу выставки его работ в 1992 году в Кёльне¹. В «эстафту», начатую Ге, Ракитин включает отдельные работы Врубеля, Марка Шагала, Натальи Гончаровой, Павла Филонова...

Тема «Ге и экспрессионизм» появилась в нашей науке об искусстве около двадцати лет назад. «Поздний Ге, сам того не подозревая, был своеобразным экспрессионистом на русской почве – раньше, чем

¹ «Великое исключение, по-своему действительно одинокое явление в истории русского искусства, творчество Чекрыгина вполне логично вписывается в историю экспрессионистских явлений в русском искусстве <...> история экспрессионизма в России, в отличие от немецкой культуры, – это не строгие, логически и эмоционально определенные линии развития <...> а эстафета от имени к имени, постоянный эмоциональный фон художественной жизни» (Мурина Е., Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин. М.: РА [Русский авангард], 2005. С. 9).

экспрессионизм как течение сложился в Западной Европе»¹. «Распятие», «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»². Эта тема получила развитие во время подготовки выставки Николая Ге в Третьяковской галерее в 2011–2012 годах, а также в подготовленных к печати трудах международной научной конференции, прошедшей в Третьяковской галерее в финале работы выставки 31 января 2012³.

В России экспрессионизм не стал оформившимся, программным стилевым направлением, как в немецком искусстве. В русской культуре есть отдельные, но необычайно яркие явления и фигуры, сами не называвшие себя экспрессионистами, но проникнутые «духом» экспрессионизма. И Ге, безусловно, первый в этом ряду.

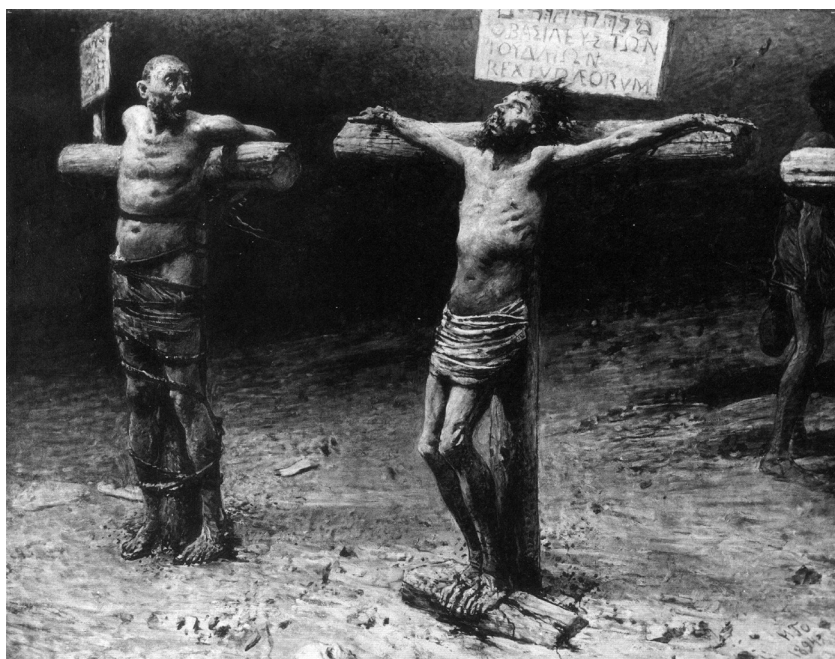
Интересно, что хронологически «Голгофа» (1893, ГТГ) и «Распятие» (1893, Музей Орсе, Париж) Ге, совпадают с поворотным для европейского

¹ Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. М.: Искусство, 1993. С. 250.

² Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. С. 184.

³ В Третьяковке открылась выставка, посвященная 180-летию со дня рождения Николая Ге. Интервью с куратором выставки Т.Л. Карповой // URL: <http://www.the-village.ru/village/culture/culture/109667-v-tretyakovskoy-galeree-otkrylas-vystavka-posvyashchennaya-180-letiyu-so-dnya-rozhdeniya-n-ge> (дата обращения 10.06.2016).

Николай Ге
Распятие. 1894
Местонахождение
неизвестно



искусства произведением – «Криком» Мунка¹. Скорее всего, Ге не знал о появлении в 1893 году знаменитой картины Эдварда Мунка «Крик», а искаженные ужасом и болью «Раненый солдат» и «Христос» Отто Дикса² появятся через тридцать лет после смерти Ге, в них будет выражен страшный опыт Первой мировой войны. Но Ге уже на исходе XIX столетия улавливал флюиды висевшей в воздухе тотальной тревоги. Пройдет двадцать лет с момента завершения финального «Распятия» (1894) Ге, и мир взорвется трагедией Первой мировой войны. Николай Ге, как и многие чуткие художники, «слышал» грозные «подземным толчки» надвигающегося апокалипсиса. Живя на хуторе, он тем не менее был в курсе происходящих в мире событий, узнавая о них из газет и писем своих многочисленных корреспондентов. Творчество Ге полно открытий и тревожных предчувствий. У почитаемого художника его юности Карла Брюллова в «Последнем дне Помпеи» мир гибнет под влиянием рока, стихии, у Ге мир гибнет, так как не усвоил главный нравственный закон, данный человечеству в Евангелии. В картинах позднего Ге чувствуются колебания почвы, как перед землетрясением.

Есть еще одна тема, объединяющая творчество Ге и художников европейского экспрессионизма – это неприятие цивилизации, претендующей на роль нового «Спасителя» человечества, не затрагивая главных смыслов его существования, превращающий человека в потребителя бесконечных технических и бытовых новшеств. Толстого и Ге объединяло понимание того, что один только технический прогресс без нравственного развития



Александр Арефьев
Вольная копия
с «Распятия» Н.Н.Ге
(1894, местонахождение неизвестно)
Середина 1950-х
Исполнена
по фотографии
Частное собрание

¹ Жест Христа, в отчаянии обхватившего голову руками («О Боже, зачем ты меня оставил!»), в «Голгофе» Ге почти буквально совпадает с жестом рук кричащего на мосту персонажа картины Мунка, а извивающийся на кресте от боли и кричащий Христос в «Распятии» из Орсе и графических эскизах этюдах к нему по силе эмоции и способам выражения сопоставимы с эмблематичным произведением норвежского художника (см.: Николай Николаевич Ге. К 180-летию со дня рождения. 1831–1894. С. 330–335).

² Невероятная экспрессия ломающихся, извивающихся, царапающих бумагу штрихов и линий гениального рисунка Ге «Распятый Христос» (1892, ГРМ, Инв. Р-13269), где измученный, униженный Христос смотрит полными страдания огромными глазами на мир, «лежащий во зле», эхом отзывается в графике Отто Дикса – концентрированным выражением уничтожения человеческого достоинства, принесенного Первой мировой войной.

заведет мир в тупик. И уход на хутор, этот своеобразный *downshifting*, был обусловлен совсем не только экономическими причинами, а имел под собой более глубокие основания.

Возникает вопрос – известно ли было творчество Ге за пределами России? Когда Кристоф Больман в середине 1970-х обнаружил рисунки Ге на блошином рынке Женевы, имя Ге ему ничего не говорило, хотя совсем недалеко в замке Жанжан (Château de Gingins) рядом с Лозанной с 1929 до 1952 года располагался своего рода «музей Ге» – висело последнее «Распятие» (1894) и множество этюдов и графических листов, вывезенных в 1900 году в Швейцарию Н.Н. Ге-младшим¹. Он старался популяризировать творчество отца – устроил несколько выставок в Женеве и Париже в 1903 году; тогда же подарил «Распятие» (1892) в Люксембургский музей в Париже² (сейчас оно находится в постоянной экспозиции Музея Орсе). Но значительного резонанса творчество Ге в Европе так и не получило, осталось чужим и непонятным. Эдвард Мунк считал Достоевского своим любимым писателем, повлиявшим на все его творчество, но не увидел и не узнал Ге.

Ге не воспринимал искусство, сосредоточенное прежде всего на решении формальных задач. С этим связано его прохладное отношение к французскому импрессионизму³. Отношение Ге к символизму было неоднозначным и требует специального рассмотрения.

Язык символизма был для Ге слишком условен и умозрителен, он не способен был решить главную в его понимании задачу – в живой форме выразить живое содержание. Николай Мурашко записал мнение Ге об искусстве символизма: «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, оно (искусство символистов. – Т.К.) не на верном пути»⁴. В искусстве символизма Ге отталкивали ноты вялости, усталости, пессимизма, амбивалентность этических и эстетических понятий – эти так называемые «настроения конца века» были ему чужды. «Отыскание новых дорог продолжается, но этому **мешают сомнение и усталость – вот характерная черта наших дней** (выделено мной. – Т.К.). Сомнение полезно, поскольку оно является элементом природы, но усталость – плохой симптом. Художник должен иметь нравственное равновесие», – говорил он Яремичу во время совместной вечерней прогулки по тополевой аллее на хуторе 31 января 1894 года⁵.

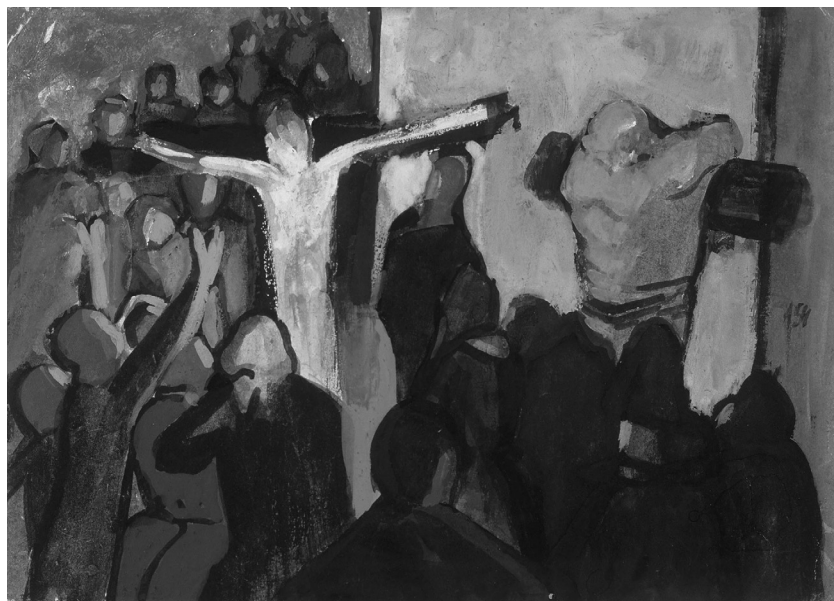
¹ Экспозиция была открыта для публики в 1936 году.

² Экспонировалось в Люксембургском музее с 1903 по 1922 год.

³ Н.И. Мурашко вспоминал с каким удовольствием и сочувствием Ге повторил фразу В.М. Максимова, сказанную на собрании передвижников: «Вот, говорит, все у нас хорошо, да французятины у нас много завелось. Это великолепно сказано, понимаете: французятины много завелось» (Беседы и встречи с Н.Н. Ге. Страницы дневника Н.И. Мурашко. С. 369).

⁴ Там же. С. 360–361.

⁵ На хуторе Плиски и в Киеве. Из дневников С.П. Яремича. 1891–1896 годы / Публ. С.Л. Капыриной // Николай Ге. Вектор судьбы и творчества. С. 384.



Вместе с тем художники и литераторы символистского круга живо интересовались наследием Ге. Так, московский символистский журнал «Золотое руно» в четвертом номере за 1909 год опубликовал 19 произведений Ге (в основном позднего периода творчества, связанных со «Страстным циклом») и две статьи, посвященные художнику. Автором первой был его внук – Николай Петрович Ге¹. Вторая была написана Василием Милиоти², членом объединения «Голубая Роза», заведующим художественным отделом «Золотого руна».

Блок материалов, посвященных Ге, появляется в журнале в последний год его существования. Этот период был ознаменован острой полемикой с журналом «Весы». Эстетизму и индивидуализму «Весов» «Золотое руно» противопоставляло понимание искусства, отвечающего на религиозные и моральные запросы общества³.

Внук Ге (Николай Петрович) задается вопросом – нужны ли произведения его деда XX веку? И отвечает на него утвердительно: «Да, вероятно,

Александр Арефьев
Распятие. 1954
Частное собрание

¹ 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).

² Милиоти В. Забытые заветы // Золотое руно. 1909. № 4.

³ Разговор на эту тему был начат в статье: Гофман И.М. Николай Ге в оценке журнала «Золотое руно» // Николай Ге. Вектор судьбы и творчества. С. 222–235.

нужны, как нужно все окончательно откровенное, чтобы только не впасть в бездействие и сон...»¹ Н.П. Ге сопоставляет творчество Николая Ге с Достоевским. Он ценит художника за стремление в своих картинах «говорить самое общественно нужное и захватывающее».

Творчество Ге вновь оказалось востребованным альтернативным, неофициальным послевоенным русским искусством 1950–1960-х годов. Сергей Попов к «вектору Ге» причислил Александра Арефьева², члена «Ордена нищенствующих живописцев». В конце 1950-х Арефьев написал вольную копию с последнего «Распятия» Ге с переносом центра тяжести на распятого разбойника. В таких работах, как «Распятие» (1954, собрание Н. Благодатова, Санкт-Петербург), «Прометей» (1963, собрание Д. Шагина, Санкт-Петербург) продолжается диалог Арефьева с образами картин Ге.

Для художников советского андеграунда был очень важен опыт самостояния Ге, его стойкого нежелания подчиняться эстетическим требованиям времени, его путь освобождения от эстетических догм своего времени³.

Провокативность – еще одна область соприкосновения творчества Ге и альтернативного искусства XX столетия. Естественно, он никогда не стремился к провокации ради провокации. Его задача – побудить зрителей не к любованию, а к действию: «Я сотрясу их мозги страданиями Христа. Я заставлю их рыдать, а не умиляться»⁴. Через эмоциональный шок заставить задуматься, отвлечься от мелких ежедневных интересов – вот его цель. Мурашко передает рассказ Ге о своем последнем выставочном опыте с картиной «Распятие»: «...Государю не понравилось, а он трижды возвращался к картине – **зацепило** (выделено мной. – Т.К.), значит, со смехом говорил Ге»⁵.

От радикальных практик Ге просматривается путь к практикам акционизма и концептуализма в искусстве XX века.

У Ге была своя система работы с натурщиками, среди которых были не только профессиональные натурщики, но и добровольцы – его ученики и знакомые. Позировавшие в трудной позе на кресте для «Распятий» испытывали настоящие муки. Ге ждал момент, когда мучения станут невыносимыми и только тогда брался за кисть. Он и сам «всходил» на крест не столько для того, чтобы показать позу натурщику, сколько для того, чтобы примерить на себя «роль» Христа, «вложить персты в рану» – почувствовать на себе физические муки и страдания Христа. Известна фотография

¹ Н.Г. [Н.П. Ге] Несколько слов о Ге // Золотое руно. 1909. № 4.

² Попов С.В. Воздействие искусства Николая Ге: сквозь XX век // Николай Ге. Вектор судьбы и творчества. С. 262–273.

³ «Многолетней тяжелой борьбой была добыта эта возможность быть свободным. Опирайтесь только на самого себя, найти безусловную веру в себя в своем искусстве так, как он может и захочет» (Романович С.М. Николай Николаевич Ге. С. 119).

⁴ Ге Г. Воспоминания о художнике Н.Н. Ге как материал для его биографии // Артист. 1894. № 43. Кн. 11. С. 133.

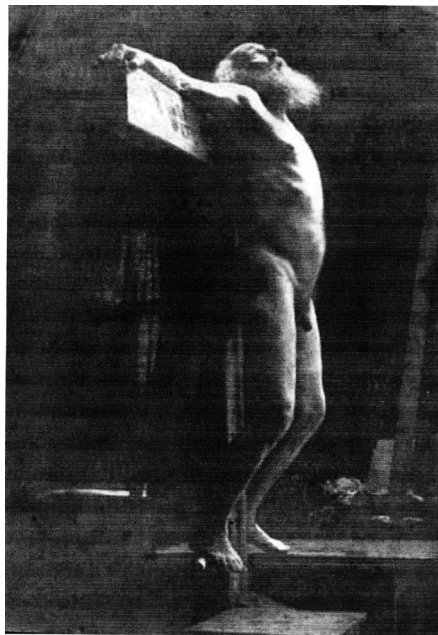
⁵ Беседы и встречи с Н.Н. Ге. Страницы дневника Н.И. Мурашко. С. 362.

обнаженного старика-Ге на кресте, сделанная в его мастерской на хуторе¹, серия фотографий обнаженного Яремича в позах Христа и разбойника.

Ге искал активного, непосредственного контакта с публикой. Он окружал картины «Страстного цикла» словесными комментариями, дошедшими до нас в записях участников «квартирных» показов, членов семьи Толстого, различных друзей и знакомых художника. Ульянов, Мурашко, Татьяна Львовна Толстая отмечали, что вне горячих речей Ге, который был прекрасным оратором, что-то как будто пропадало, впечатление от картин ослабевало. Видимо, эти словесные комментарии были необходимой частью замысла художника. Не все можно было выразить в картине, нужен был смысловой и эмоциональный контекст, который и создавался текстами, беседами и лекциями Ге. Неслучайно он мечтал о печатном издании картин «Страстного цикла» в сопровождении собственных текстов.

Нравственный максимализм и экстремизм Ге одних восхищали, других отпугивали. Во времена, когда искусство начало активно втягиваться в сферу рыночных отношений, Ге занял позицию принципиально некоммерческого художника и яростного критика салонного искусства². За любовь к свободе и за роскошь всегда оставаться самим собой он заплатил дорогую цену: бедность, отсутствие признания, гонения цензуры на его произведения, которые постоянно снимали с выставок, отшельническая жизнь на хуторе. Увлечённый за собой по этому экстремистскому пути он не смог никого из современников. От нравственного экстремизма Ге отшатнулся Коровин: «У меня был Ге, говорил о любви и прочем <...> Во мне нет корысти. Я бы действительно хотел петь красками песню поэзии, но я не могу – у меня нет насущного. А если я буду оригинален, то и не пойду по ступенькам признания и поэтому принужден быть голодным»³.

В уже упомянутой статье С. Попов резюмировал: «...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 переключении его социальных позиций со многими важными именами и явлениями

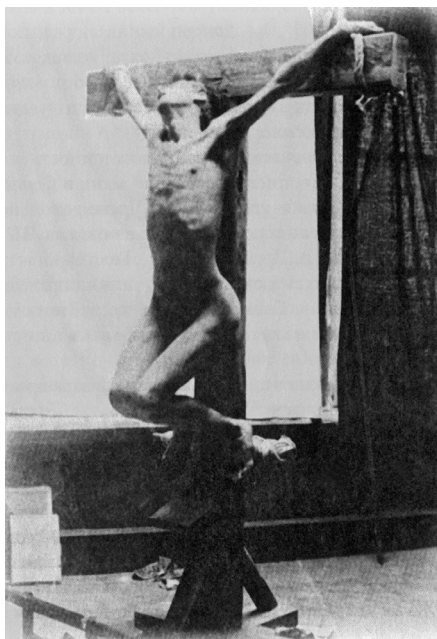


Николай Ге в позе распятого Христа в своей мастерской на хуторе Ивановский 1892
Фотография Л.М. Ковальского
Собрание И.И. Выдрина, Санкт-Петербург

¹ Эта фотография была сделана учеником Ге – Л.М. Ковальским – в 1892 году, она находится в архиве И.И. Выдрина в Петербурге, была впервые опубликована в каталоге юбилейной выставки Ге в 2011 году (С. 366).

² Последовательно отвергая отношение к искусству как к товару, как к «стенному украшению», Ге отказался и от глубоких золоченых рам, подчеркивающих перспективу. Он предпочитал черные плоские деревянные рамы без всяких декоративных элементов.

³ Константин Коровин вспоминает... М.: Изобразительное искусство, 1990. С. 85.



Степан Яремич
в позе распятого
Христа в мастерской
Н.Н. Ге на хуторе
Ивановский. 1892
Собрание И.И.
Выдрина,
Санкт-Петербург

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), 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»¹.

Д.В. Сарабьянов заканчивает главу о творчестве Ге в книге «Русская живопись. Пробуждение памяти» словами Репина: «Да, он человек необыкновенный, и талант и душа его горят в нем и бросают лучи другим...»² Рамки статьи позволяют прикоснуться лишь к некоторым аспектам многогранной темы «Ге и XX век» – «Ге и геевцы», «Ге и Врубель», «Ге и экспрессионизм», «Ге и символизм», «Ге и альтернативное искусство»... Веер тем, перекличек, параллелей вокруг имени Ге поражает богатством и разнообразием и дает возможность не только посмотреть на творчество Ге из века двадцатого, но и по-новому прочесть многие страницы истории отечественного искусства прошедшего века.

¹ Попов С.В. Воздействие искусства Николая Ге: сквозь XX век. С. 265–266.

² Сарабьянов Д.В. Творчество Н.Н. Ге и развитие русской живописи второй половины XIX века // Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. С. 185.