

**ПРОБЛЕМА БОГОИСКАТЕЛЬСТВА В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ХУДОЖНИКА ГЕ**

Николай Николаевич Ге (1831-1894) - многогранный мастер, жанровые и тематические горизонты которого весьма широки: в его творческом наследии великолепные портреты, пейзажи, исторические композиции. Кроме того, от первых шагов до последних дней Ге целенаправленно разрабатывал старозаветную и новозаветную тематику, и именно библейский пласт творчества художника показывает, что сущностные, глубинные противоречия мировоззрения русской интеллигенции второй половины XIX века в его личном развитии представлены самыми заостренными, крайними, часто полярными точками.

Имея возможность проследить мировоззренческую и творческую эволюцию художника в целом, мы можем утверждать, что его смысложизненные поиски простирались гораздо глубже современных ему общественных проблем, отнюдь не ограничиваясь теми вопросами, которые полностью поглощали внимание его ближайших соратников и активно разрабатывались в передвижнической эстетике и критике семидесятых. Острому кризисному состоянию Николая Николаевича Ге, закончившемуся "бегством в пустыню", способствовали нарастающая внутренняя неудовлетворенность, ощущение несоответствия его мировоззренческих и творческих позиций основной линии русского демократического реализма.

Особый интерес в биографии Николая Николаевича Ге вызывают его взаимоотношения со Львом Николаевичем Толстым. Толчком к сближению, по воспоминаниям Ге, послужила опубликованная в 1882 году в газете "Современник" статья писателя "О переписи в Москве": "Как искра воспламеняет горючее, так это слово меня всего зажгло. [...] Я еду в Москву обнять этого великого человека и работать ему" [1, с. 117]. Теперь на многие годы не покидала Ге горячность, страстность поклонения Толстому не только как другу, но и как учителю. Что же более всего влекло мятущегося художника к философствующему писателю?

Ге переживал такой сложный период исканий, разочарований, утраты уверенности в самом себе, что внешняя опора и поддержка ему были крайне необходимы. И когда он увидел, насколько созвучны многие из выстраданных им мыслей умонастроению и нравственной доктрине столь могучей и авторитетной личности, как Лев Толстой, он со свойственной ему пылкостью и самоотдачей устремился к нему. Внешнее опрощение жизненного уклада Ге, безусловно, было прямым следованием толстовству. С детства обостренное чувство чужого страдания, чужой боли обусловило глубину притяжения той стороны учения Толстого, где выражались нравственно-социальные идеи, отторжение современной цивилизации как полной несправед-

* © М.В.Москалюк, 2004.

ливости и зла. Во многом под влиянием Толстого в поздние годы у Ге накапливается и переизбыток учительского пафоса, реализующийся, прежде всего, в публичных выступлениях перед молодежью. Отныне художник стремится и в воплощении творческих замыслов следовать советам учителя. «Ге полюбил Толстого глубоко и нежно и чтит его [...] особенно за то, что многие идеи и понятия, которые были ему дороги, Толстой формулировал раньше и определеннее его», - вспоминала Е.И.Ге [1, с. 338]. Тем не менее, на наш взгляд, влияние Толстого на Ге не распространялось на глубинные, интимные стороны его души. Что же касается такой сложной духовной сферы, как отношение к вере, к христианской религии, то здесь у писателя и художника глубокие расхождения, подтверждающиеся их перепиской.

Несмотря на всю противоречивость понимания веры и сложности мироощущения Николая Николаевича Ге, его приверженность христианским идеям не вызывает сомнений. Религиозное чувство, можно сказать, особая религиозная направленность пронизывает весь его жизненный путь. И поздний напряженнейший период богоискательства, ставший для самого художника страстным, мучительным, в полной мере подтверждает это. Начало этого периода можно считать не от встречи с Л.Н.Толстым, а со времени переселения Ге на хутор. Сельская жизнь вдали от художественной столицы отнюдь не стала для семейства Ге благополучной, процесс обустройства на новом месте, занятие своим хозяйством, служба в качестве управляющего чужим именем, необходимость дополнительного заработка заказными портретами требовали слишком много сил, были сопряжены с массой проблем. Но поиск ответа на вопрос истинного смысла человеческого существования, кардинальный пересмотр смысла собственной жизни и задач творчества продолжал волновать художника с неменьшей силой, воплощением чего явилась картина «Милосердие» (1879): «Девушка подала нищему воды в жаркий вечер и вспоминает слова проповеди: «А кто напоит нищего, меня напоит». В лице нищего я старался выразить Христа. [...] Жизнь под Богом, возрастающая любовь детства к этому трудовому крепостному люду – все навело меня на эту мысль. Мне это было ясно, дорого, любовно» [1, с. 109]. Трудно судить о художественных достоинствах несохранившейся работы (в 1890-м году Ге напишет поверх «Милосердия» сюжет «Что есть истина? Христос и Пилат»). Но важно отметить, что крайне недоброжелательная к данной композиции Ге художественная критика красноречиво свидетельствует: новый инскапательный замысел, в котором задолго до толстовства слышна проповедь добросердечия в мире эгоизма и корысти, был не принят современниками, увидевшими картину на УШ Передвижной выставке.

Уникальность позднего творчества Ге, его глубокую внутреннюю соотнесенность со всем процессом развития русской художественной культуры второй половины XIX века раскрывает вопрос взаимоотношений не только Ге - Толстой, но и Ге - Достоевский. Д.В.Сарабьянов отмечал, что с Достоевским «Ге может сравниться той страстью, которая вложена в художественную идею, и той болью за человечество, которую эта идея в себе несет» [2]. Если с Толстым у Ге много внешних, документально подтвержденных связей – дружба, переписка, то с Достоевским ощутимы связи внутренние. Прежде всего, это специфическая религиозная взволнованность творчества писателя и художника, осознанная готовность пренебречь любыми формальными (литературными, изобразительными) нормами и условностями ради усиления прямого, непосредственного влияния на нравственные чувства читателя и зрителя. Склонность к проповедованию, к вероучительству, к просветительству свойственна и Достоевскому, и Ге, причем это вероучительство пафосное, эмоциональное, все более усиливающееся на завершающих стадиях творческого пути.

В письме к Н.Д.Фонвизиной 1854 года Достоевский писал: «...я – дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных» [3, с. 372]. Страшные мучения на пути богоискательства были пережиты и Николаем Николаевичем Ге. Но, сближая содержательно-выразительные моменты творчества и мироощущения писателя и художника, сразу же выявим и подчеркнем то, что их кардинально разделяло. Рассуждая в том же письме к Фонвизиной о своем личном символе веры, Достоевский подчеркивал «...нет ничего прекраснее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа (курсив мой. – М.М.), и не только нет, но и ревнивою любовью говорю себе, что не может быть» [3, с. 372]. Почти через пятнадцать лет, обращаясь к проблеме идеального героя, Достоевский о своем отношении к Богочеловеку говорит еще определеннее, еще ярче: «На свете есть только одно положительно прекрасное лицо – Христос. Так что явление этого безмерного, бесконечно прекрасного лица уж, конечно, есть бесконечное чудо» [3, с. 372]. В свете сказанного совершенно очевидно, почему Достоевский так активно не принимал творчества Ге, который шаг за шагом неумолимо шел к снижению не только божественного содержания в облике Христа, но и к унижению в его образе физического, человеческого.

На наш взгляд, одна из самых серьезных антиномий творчества Ге заключалась в болезненном противостоянии в подсознательных началах его миропонимания разных религиозных представлений: западных (католических) и восточных (православных). Можно предположить, что в какой-то мере это обусловлено особенностями его полуфранцузского происхождения и многолетним пребыванием за границей.

Вскрытие основных различий западного и восточного христианства слишком далеко бы увело нас от ключевой темы размышлений. Но чтобы понять суть творческих исканий Николая Николаевича Ге, некото-

рые позиции обозначить необходимо, ведь жизненный, богословский, молитвенный опыт двух ветвей христианства настолько несходен, что рождающийся в них «внутренний человек» различен по самой сути своей. Николай Бердяев пишет: «В католичестве мы прежде всего встречаем Христа распятого, в православии – Христа воскресшего. Крест есть путь человека, но идет он, как и весь мир, к Воскресению. Тайна Распятия может заслонить собой тайну Воскресения. Но тайна Воскресения есть предельная тайна Православия. Тайна же Воскресения не только человеческая, но и космическая. Восток всегда космичнее Запада. Запад же человечнее; в этом его сила и значение, но также и его ограниченность» [4, с. 353].

Тайна Воскресения волновала и заботила нашего художника в заграничный период творчества на протяжении трех лет, но так и не была принята им как основа христианства. Даже выбирая сюжеты, связанные с повествованиями о воскресении Лазаря («Мария, сестра Лазаря, встречает Иисуса», 1864) и о воскресении Христа («Вестники воскресения», 1867), Ге либо интуитивно, либо осознанно уходит от задач непосредственного изображения каких-либо чудесных, не объяснимых с позиций эмпирики явлений, обращаясь к событиям либо до, либо после них. В поздний период творчества смысл Воскресения полностью растворился в бесконечных страданиях осмеяния и распятия.

Понимая все сложности сопоставления искусства сакрального и светского, позволим себе следующее рассуждение. Изобразительному ряду страстных сюжетов в древнерусской иконописи при всем драматизме и зачастую трагичности всегда свойственно ощущение цельности и стройности выражения чувства, идущее от единства и совершенства композиционного и колористического построения. Вспомним здесь достаточно редкие в русской традиции иконы «Приведение Иисуса Христа к Пилату», «Шестые на Голгофу», «Несение креста» и многочисленные «Распятия» и «Оплакивания». Именно на финальных сценах Евангелия мы видим, насколько полно в изобразительном каноне древнерусского искусства отобразился молитвенный, внутренний опыт православия, где никакое внешнее движение, никакая столь характерная для католицизма чувственная экзальтация не смущают глубокой тишины и сосредоточенности духовного состояния.

Разумеется, реалистическое изображение Распятия, мыслимое художником и воспринимаемое зрителем в какой-то мере как портрет страдающего человека, обладало иной силой и иной направленностью эмоционального воздействия, чем изображение иконное. Образы же поздних работ Ге неизбежно рожают размышления о таком явлении католицизма, как стигматизм. Моление до экстаза, до стигматов – язв, рубцов, ран - исключено в православии, где молитвенный подвиг самых духовных подвижников неизбежно включает в себя цельность духа и трезвость ума. Но мы видим, что художник в своих безостановочных, пылких переосмыслениях последних мгновений земной жизни Христа дошел до настоящих душевных стигматов, постоянно открытых и кровоточащих, из-за чего психологическая боль, которую ощущаешь при восприятии его произведений, неизбежно граничит с болью физической.

Николай Ге, безусловно, достигает четко формулируемой им самим цели сломать привычный образ, заставить зрителя содрогнуться, ужаснуться при виде страданий Христа, ни в коем случае не дать ему уйти равнодушным. Но в своей горячности и прямолинейности он преступает допустимые границы художественного творчества, которое по природе и сути своей должно оставаться все-таки жизнестроительным, жизнеутверждающим. Вернемся еще раз к Достоевскому, к часто цитируемому диалогу Рогожина и Мышкина из «Идиота» по поводу копии с картины Гольбейна «Христос в гробу»:

- А на эту картину я люблю смотреть, - пробормотал, помолчав, Рогожин, точно опять забыв свой вопрос.

- На эту картину! - вскричал вдруг князь под впечатлением внезапной мысли, - на эту картину! Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!

- Пропадает и то, - неожиданно подтвердил вдруг Рогожин" [5, с. 229].

Эпизод отнюдь не случайный, в ткани романа Достоевский вновь возвращается к нему уже в монологических рассуждениях Льва Николаевича Мышкина:

"Сострадание осмыслит и научит самого Рогожина. Сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества. ...Но это болезнь и бред! Это все разрешится! Как мрачно сказал давеча Рогожин, что у него "пропадает вера"! Этот человек должен сильно страдать. Он говорит, что "любит смотреть на эту картину"; не любит, а значит, ощущает потребность. Рогожин не одна только страстная душа; это все-таки и боец: он хочет силой воротить свою потерянную веру. Ему она до мучения теперь нужна... Да! во что-нибудь верить! в кого-нибудь верить! А какая, однако же, странная это картина Гольбейна..." [5, с. 242].

Документальное изображение кровоподтеков и ран в картине Гольбейна приводит к отторжению и отталкиванию при восприятии образа, его "Христос в гробу" действительно мертвый Христос, а для любого нормального человека физиология смерти абсолютно не эстетична. У Ге мы не найдем такой откровенной физиологии, в живописаниях Христа нет ни ран, ни крови, но документализм у него переходит с уровня физиологического на уровень психологический. С утрированной для изобразительного искусства точностью и последовательностью он запечатлевает пограничные человеческие состояния - унижения и уничижения, страха и ужаса, страдания и смерти.

И здесь возникает закономерный вопрос: к чему приводит та интерпретация страстных страданий Христа, которую закрепляет, фиксирует в своих произведениях Ге? В православной традиции в художествен-

ном воспроизведении подобных сцен встает нравственное, духовное понимание, проявляется сопряжение земного и небесного. Спаситель, распинаясь для всего человечества, для него же и воскресает, недаром в иконных Распятиях фигура Христа на наших глазах как бы возвышается и растет. Сколько, например, "тихого света" и подлинной возвышенности в "Распятии" Дионисия! Современница Ге Е.Ф.Юнге, подробно рассказывая об одном из уничтоженных "Распятий" Ге и подчеркивая, что "по письму и рисунку, мне кажется, это была лучшая из его картин", далее пишет: "Драма эта было ужасна: голова Христа была запрокинута назад в сильном ракурсе, глаза выходили из орбит с выражением предсмертного ужаса, открытый, кричащий рот занимал почти все лицо. Духовного ничего не осталось на этом лице - это был момент смерти, мучительной смерти и больше ничего". В поздних холстах художника выражен не только острейший кризис религиозного миропонимания, но и глубокий разрыв с православной традицией в целом. Вслед за князем Мышкиным мы повторим, что от таких изображений вера может пропасть.

Но проблема не только в самом образе растерзанного духовно и физически Спасителя. Уже в эскизе "Христос и Никодим" (1899), а затем в знаменитой композиции "Что есть Истина? Христос и Пилат" (1890) появляется новое, не свойственное ранее живописи Ге чувство света - пронзительного, яркого, беспокоящего глаз зрителя. Затем ощущение фосфоресцирующего света все более усиливается, достигая апогея в "Голгофе" (1893), "Христе и разбойнике" (1893), различных вариантах живописных "Распятий" (1893-1894). "Для русского искусства свет всегда был явлением истины, источником жизни. Даже свет солнца, имеющий обычную физическую природу, приобретал в искусстве онтологический характер. В русской живописи XIX столетия солнечный свет являлся образом добра и радости, изображал улыбку природы. ...Однако в искусстве XIX и особенно XX века проявляется и иное понимание света - как силы зла и разрушения. О таком свете писал, например, Н.В.Гоголь: наряду с традиционным духовным образом света у него изображена и мистическая антитеза. Разумеется, главное внимание писателя занимал свет истины: "Просветить не значит научить, или наставить, или образовать, или даже осветить, но всего насквозь высветлить человека во всех его силах, а не в одном уме, пронести всю его природу сквозь какой-то очистительный огонь..." [6, с. 213].

При всей предельной интенсивности световых отношений можем ли мы назвать живопись Николая Ге *светоносной*, переходя здесь от живописных категорий к мировоззренческим? Данный переход отнюдь не надуман, он лежит в самой природе изобразительного творчества. У каждого большого мастера, несмотря на определенную зависимость от полученной школы и общих установок той или иной эпохи, интерпретация и воспроизведение света и цвета сугубо индивидуальны. И здесь сказываются не только субъективные качества светоцветовой чувствительности глаза, но прежде всего «внутренний опыт», «строй души» живописца. Иначе говоря, тот или иной вариант раскрытия света и цвета на холсте уже на уровне интуиции тесно связан с мировоззрением художника. Установка позднего творчества Ге на проповедование очевидна. В декабре 1892 года, размышляя о своем призвании художника, он пишет: «Этот дар дан не для пустяков, для удовольствия, для потехи; дар для того, чтобы будить и открывать в человеке, что в нем есть, что в нем дорого, но что заслоняет пошлость жизни» [1, с. 176]. Но насколько же далеки воссозданные Ге сцены Страстей Христовых от того *просвещения*, о котором говорил в цитируемых выше словах Гоголь? Становится ли *огонь* страданий, изображенный в образе Христа, *очистительным*? Способен ли он «*высветить человека во всех его силах, а не в одном уме*»? Увы, мы вынуждены сказать, что резкий и яркий свет, насквозь пронизывая поздние композиции художника, тревожит, не дает покоя, в конце концов, угнетает и приносит душевное опустошение.

В картинах 1889-1894-х годов, посвященных Страстному финалу, не только меняется свет, но и складывается новое, резко отличное от прежних работ понимание пространства холста, пространства изображаемых событий. В композициях "Что есть истина?" и в "Суде Синедриона" Ге использует перекрывающий движение вверх и вглубь холста архитектурный задник, но уже в эскизе "Христос и Никодим", а затем со все нарастающей силой в различных вариантах "Голгофы" и "Распятия" полностью исчезают какие бы то ни было намеки на вертикальные (небесные) и горизонтальные (земные) измерения. Еще совсем недавно с таким мастерством было написано темное, бесконечное, непостижимо-таинственное небо в "Выходе Христа с учениками с Тайной вечери в Гефсиманский сад" (1888). В этот же период Ге продолжал создавать ночные, закатные и рассветные пейзажи своего хутора, где небо действительно живет и дышит. Но из последних сцен жизни Христа само понятие неба исчезает, как, впрочем, и понятие земли. Пространство картины превращается у Ге не просто в безжизненную пустыню, а в образ какой-то неоформленной, первобытной материи, пронизываемой яркими всполохами резкого света. Все это в полной мере способствует созданию у зрителя чувства предстоящей глобальной катастрофы, безысходной обреченности. Современный интерес к творчеству Ге, может быть, во многом связан именно с тем, что он одним из первых русских художников в таком построении пространства как бы предчувствует и раскрывает тему грядущих мировых катаклизмов.

Однако как это связано с религиозным чувством, с религиозным опытом вообще и с православной традицией российской культуры в частности? Обладающее потрясающей силой художественного воздействия пространство холстов Николая Ге становится ирреальным, мифическим, но в религиозном плане нам оно видится несостоятельным. Категория ужасного, доведенная в полотнах Ге до такой художественной убедительности, с одной стороны, конечно, притягивает, останавливает, потрясает, но с другой - заставляет невольно дистанцироваться от происходящего, отказываться от последовательного глубокого вживания и переживания. Пространство, лишённое сопряжений горнего и дольного, становится безжизненным, бездуховным. Время, порожаемое таким пространством, ощущается как катастрофическое, и уже на уровне подсознания человек стремится к его сокращению, а не к длительности. В результате в предложенной зрителю трактовке пространства и времени исчезают такие определяющие категории Божественного космоса, как Бесконечность и Вечность. А это очень важно. Ведь художник обращается не к самостоятельно придуманному фантастическому сюжету, а к Священному писанию, где земная жизнь Христа, включая и его последние часы, осознаётся движением всего человечества к вечности, где любые события изначально непреходящи и беспредельны в своей сакральной глубине.

В православной традиции существует понятие *предстояния*: человек предстоит не только в молитвенной тишине перед иконными образами, но и в целомом индивидуальном религиозном опыте. В понимании и постижении мироздания верующий *предстоит* перед Богом, перед вечным и бесконечным, перед горним и дольным. Поздние религиозные поиски художника лишены подобного *предстояния*. Близко знавшие Николай Николаевича Ге так описывают его работу: «Н.Н. писал «Распятие», что называется, запоем. Мысль его невероятно быстро с бесконечным воображением варьировала одну и ту же тему. Казалось, тут мало простора для фантазии, чтобы каждый раз, через день-два, много через три, вновь изменять композицию до неузнаваемости, так что каждый раз на полотне появлялся совершенно новый замысел, не похожий ни на один из прежних» [7, с. 251].

Не случайно поздние евангельские композиции Ге постоянно провоцируют вопрос, где источник целостности картины – внутри или вне ее? Непоследовательность, несформулированность для самого художника и на интуитивном, и на логическом уровне точной цели воссоздания Страстей Христовых приводили описанный выше импульсивный процесс непосредственной работы к тому, что многие композиции создают впечатление большого этюда, незавершенности, нецелостности. Интересно, что, делаясь замыслами с близкими ему людьми, Николай Николаевич Ге вызывал своими рассказами представление о будущей композиции «гораздо сильнее и художественнее, чем впечатление, которое производит картина, когда она написана» [8, с. 169].

Уничтожая физическую оболочку Христа, тот чувственно-телесный образец, какой выработался и закрепился в искусстве Нового времени, Ге настойчиво ищет форму, которая должна стать «смыслом духа». И на путях этих поисков впадает в другую, также абсолютно недопустимую крайность. С одной стороны, принижение телесного в облике Христа неизбежно ведет к отрицанию великой тайны Боговоплощения, ведь божественное в Спасителе воплощалось и в человеческом, было *нераздельно слито* в Богочеловеке. С другой стороны, попытка найти и воплотить Идеал не с точки зрения личности, постигающей тайны христианского миропонимания в неповторимых границах своей персональной человечности, а руководствоваться «Идеалом с точки зрения Христа» - это уже близко к ереси. Недаром, изучая религиозное творчество позднего Ге, С.Попов приходит к выводу о своеобразном сектантстве художника (проводятся параллели с мистическими практиками хлыстовцев. [9, с. 407]

Итак, подведем некоторые итоги наших рассуждений. Религиозность как жажда, как зов, как искание пронизывала весь творческий путь Николай Николаевича Ге. Подобно многим наиболее совестливым представителям русской интеллигенции второй половины XIX века художник пережил и в личностном, и в творческом развитии настоящую духовную трагедию. Всемирное сострадание чужому горю, неприятие пошлости и мещанской обыденности окружающего, наконец, последовательное стремление *служить через искусство* - все это было в переизбытке присуще яркой и противоречивой личности Ге и в полной мере соотносилось с высокими духовными гранями русской культуры второй половины XIX века. Но мы видим, какими крайними, болезненными точками отмечены его поиски правды, морального служения, жизненного и творческого подвига. Нецелостность и непоследовательность его религиозного чувства и знания вызывала неразрешимые конфликты, он постоянно пытался их преодолеть, изнемогая в своих усилиях. Но при всей непреодолимости, критической двойственности затруднений религиозного опыта Николая Николаевича Ге, так полно запечатленного в его художественных произведениях, можно говорить, что от начала до конца его путь был направлен к Богоискательству, но никак не к Богоборчеству, чем страдали многие из его ближайших соратников. И именно в последние годы своим Страстным циклом «он хочет силой воротить свою потерянную веру, ему она до мучения теперь нужна...» [5, с. 242].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ И ПРИМЕЧАНИЯ

1. Николай Николаевич Ге. Письма, статьи, критика, воспоминания современников/ Вступ. ст., сост. и примеч. Н.Ю.Зограф. - М.: Искусство, 1978.
2. Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. - М., 1998. - С.181.
3. Цит. по кн. : Достоевский Федор Михайлович об искусстве. - М., 1973.
4. Бердяев Н.А. Истина Православия// Православие pro et contra. Осмысление роли Православия в судьбе России. - М., 2001.
5. Достоевский Ф.М. Идиот. - М.: ООО "Издательство АСТ", 2001.
6. Третьяков Н.Н. Образ в искусстве. Основы композиции. - Свято-Введенская Оптиная Пустынь, 2001.
7. Куренной А.А. Воспоминания о Николае Николаевиче Ге. Цит. по: Николай Николаевич Ге. Указ. соч.
8. Из письма Т.Л.Толстой И.Е.Репину. Цит. по: Николай Николаевич Ге. Указ. соч.
9. См.: Попов С. Религиозное творчество позднего Ге как практика Богоискательства//Искусствознание. – 2002. – № 1.