

УДК 821.161.1.09"18"+75
DOI 10.17223/19986645/34/9

Г.А. Ахметова

Л.Н. ТОЛСТОЙ И Н.Н. ГЕ: ДИАЛОГ ПИСАТЕЛЯ И ХУДОЖНИКА

Отношения Л.Н. Толстого и Н.Н. Ге, их переписка рассматриваются как уникальный в истории русской культуры пример тесного, органичного сближения писателя и художника. Творческий диалог Толстого с Ге важен для понимания их эстетических взглядов, воззрений на живопись и искусство в целом – его природу, назначение, языки. Художественная разработка живописцем и писателем сходных евангельских образов и сюжетов позволяет говорить о проницаемости границ изобразительного искусства и словесного творчества.

Ключевые слова: творчество, техника, евангельские сюжеты, суд Пилата, Распятие, экспрессионизм, катарсис.

В истории русской художественной культуры XIX в. не так много примеров тесного, органичного сближения писателя и художника. В ряду таких примеров – отношения Л.Н. Толстого и Н.Н. Ге. Сохранившаяся обширная переписка писателя с живописцем дает немало для понимания их эстетических взглядов, восприятия живописи и искусства в целом. Творческий диалог Толстого и Ге – малоизученная страница в истории русской литературы, хотя отдельные интересные наблюдения в русле данной темы можно найти в работах М. Фабриканта [1], Ю.Н. Зюграфа [2], М.Г. Уртминцевой [3].

Николай Николаевич Ге – многогранный мастер; стилевые, жанровые и тематические границы его творчества очень широки. В наследии художника – портреты, пейзажи, исторические и религиозно-исторические композиции. При известной близости Ге к художникам-передвижникам его творчество не уместается в рамках реалистической, социально-бытовой живописи. Позднюю религиозную живопись художника нередко рассматривают как предвестие экспрессионизма и символизма в русском изобразительном искусстве [4].

Мимолетное знакомство Толстого с Ге состоялось в Италии во время заграничного путешествия писателя, настоящее же знакомство произошло в начале 1880-х гг. В марте 1882 г. Ге прочитал статью Толстого о переписи в Москве. Под впечатлением этой статьи он взволнованно написал автору: «Я нашел здесь дорогие для меня слова <...> Как искра воспламеняет горячее, так это слово всего меня зажгло, я понял, что я прав, что детский мир мой не поблекнул, что он хранит целую жизнь и что ему я обязан лучшим, что у меня в душе осталось свято и цело. Я еду в Москву обнять этого великого человека и работать ему» [2. С. 117–118]. Для Ге сближение с Толстым стало важнейшим, поворотным моментом жизни. «Я вижу, как вы, мой дорогой, идете твердо, хорошо, – и я за вами поплетусь, хотя бы и расквасить мне нос», – пишет Ге Толстому в начале их знакомства [5. С. 61]. В январе 1884 г. художник гостил в Ясной Поляне – Толстой завершал тогда свое сочинение «В чем моя вера?».

Портрет Льва Толстого работы Н.Н. Ге был выставлен на XII выставке художников-передвижников («Л.Н. Толстой за работой»).

Духовный путь Ге и религиозные искания позднего Толстого оказались во многом сходными. Писатель и художник чувствовали глубинную творческую близость и взаимно влияли друг на друга. Трудно согласиться с точкой зрения М. Фабриканта, считавшего, что «...в отношении Толстого к Ге была несомненная двойственность», ибо «связь Ге с Толстым была основана на близости их морально-общественных взглядов, а не на сродстве типов их формотворчества...» [1. С. 320, 322]. На самом деле во многом созвучными оказались не только «морально-общественные взгляды» писателя и художника, но и сюжетно-стилевые формы их творчества.

Толстой после пережитого им на рубеже 1870–1880-х гг. религиозного кризиса склонен был воспринимать искусство как забаву высших классов, «заманку жизни» («Исповедь»). Н.Н. Ге в 1880-е гг. также пережил нравственный перелом и разочаровался в традиционно-академической и исторической живописи, в русле которой развивалось его прежнее творчество. Между писателем и художником возникло редкое взаимопонимание. Дочь писателя Татьяна Львовна так вспоминала об этом: «Трудно сказать – насколько мой отец был причиной того нравственного переворота, который произошел в душе Ге. <...> теперь мне кажется, что пути, по которым шла душевная работа Ге и моего отца, вначале шли независимо друг от друга, но в одинаковом направлении. Оба они были художники, за обоими были в прошлом крупные произведения искусства, создавшие их славу, как художников, – и оба они, пресытившись этой славой, увидали, что она не может дать смысла жизни и счастья. Мой отец провел несколько лет в мучительных исканиях и сомнениях. Насколько я знаю – то же было и с Ге <...> Он был на перепутье, – и как только он увидел по статьям отца, что отец переживает ту же душевную работу, которая в нем происходила, – он узнал себя и с радостью и восторгом бросился к отцу, в надежде, что он поможет ему выбраться из той темноты, в которой он пребывал в последнее время. Это так и случилось» [2. С. 253].

Многое сближало Толстого и Ге даже в бытовых привычках. Оба были вегетарианцами, оба старались как можно реже использовать наемный труд и выполняли любую работу сами, одновременно оба бросили курить. Но более всего их объединяло понимание искусства – вера в его способность заражать эмоционально, вызывать моральное потрясение, катарсис.

Переписка Толстого с Ге, их записки, воспоминания о них современников являются важным свидетельством творческого диалога двух близких душ. Авторитет Толстого-писателя был уже признан во всем мире. Его высокая оценка живописи Ге – не только результатов, но даже и возможностей – была необходима художнику, поздняя религиозная живопись которого получала, как правило, официальное неодобрение, общественное непризнание и вызвала душевные кризисы.

Картина Ге «Тайная вечеря» (1863) произвела сильное впечатление не только на Толстого. Противопоставление Христа и Иуды, трагедия Христа, предвидящего предательство ученика, составляют основу ее конфликта. Религиозный сюжет был осмыслен художником не в церковно-каноническом, а в нравственно-психологическом плане.

Из русских писателей М.Е. Салтыков-Щедрин глубоко воспринял символический смысл картины Ге, воспроизводящей ситуацию предательства. В своей рецензии он так писал о картине: «Внешняя обстановка драмы кончилась, но не кончился ее поучительный смысл для нас. С помощью ясного созерцания художника мы убеждаемся, что таинство, которое собственно и заключает в себе ядро драмы, имеет свою преемственность, что оно не только не окончилось, но всегда стоит перед нами, как бы вчера совершившееся» [6. С. 154]. Высоко оценил картину Ге И.Е. Репин, заметив, что «с «Тайной вечери» Ге уже неузнаваем: у него образовался собственный стиль, оригинальный, страстный и в высшей степени художественный» («Николай Николаевич Ге и наши претензии к искусству») [2. С. 268].

Напротив, Ф.М. Достоевский был неудовлетворен чересчур «реалистическим» колоритом картины Ге. В «Дневнике писателя» за 1873 г. он писал: «Всмотритесь внимательнее: это обыкновенная ссора весьма обыкновенных людей. Вот сидит Христос, – но разве это Христос? Это, может быть, и очень добрый молодой человек, очень огорченный ссорой с Иудой, который тут же стоит и одевается, чтобы идти доносить, но не тот Христос, которого мы знаем <...> Г-н Ге гнался за реализмом» [7. С. 76–77]. Знаменательно, что и официальный мир увидел в произведении недопустимый «материализм» – картину было запрещено выставлять.

Толстой под впечатлением картины Ге решил даже написать текст к ней. В письме к В.Г. Черткову он сообщает: «Все последние дни я занимался тем, что писал текст к «Тайной вечере» Ге. Я дал переписывать и пришлю вам с картиной. Мне кажется, что это была бы очень хорошая, богоугодная картина. Что вы скажете и что скажет цензура?» [8. Т. 19. С. 96–97]. Духовная цензура толстовский текст не пропустила.

Можно говорить о творческом сотрудничестве писателя и художника. В 1886 г. Ге жил у Толстого в Москве около двух месяцев и занимался иллюстрированием рассказа «Чем люди живы». Альбом этих рисунков вышел в том же году. Об этом 16/17 января 1886 г. Толстой сообщил В.Г. Черткову: «Милый Ге все у нас, старший, все работает, и все лучше и лучше» [8. Т. 19. С. 95]. Под влиянием Толстого Ге начал серию рисунков-иллюстраций на евангельские сюжеты карандашом и маслом. В июле 1886 г. Толстой с радостью сообщает Черткову о письме, полученном им от художника, о его желании иллюстрировать Евангелие: «Он пишет эскизы на Евангелие прямо сначала и описывает мне 7 эскизов, сделанных им. Одно описание порадовало меня очень. Помогите ему бог сделать эту работу, картины (иллюстрацию) на Евангелие. Кажется, что это большое и хорошее божье будет дело. Как бы хорошо было, если бы вы устроили за границей издание этих картин» [8. Т. 19. С. 116]. Толстому особенно нравился замысел картины «Искушение». Он не просто одобрял работы художника, но и пытался помочь ему в продвижении его картин за границей.

Однако работа Ге над серией евангельских рисунков шла непросто, с сомнениями и заминками. Художник жаловался Толстому на незавершенность замыслов и творческую неудовлетворенность. В свою очередь, Толстой стремился ободрить Ге, умерить чересчур высокие, по его мнению, требования к самому себе. Так, 14 мая 1887 г. он пишет Ге: «<...> все художники настоя-

щие только потому художники, что им есть что писать, что они умеют писать и что у них способность писать и в одно и то же время читать или смотреть и самым строгим судом судить себя. Вот этой способности, я боюсь, у вас слишком много, и она мешает вам делать для людей то, что им нужно. Я говорю про евангельские картины <...> Пускай некоторые из них будут ниже того уровня, на котором стоят лучшие. Пускай они будут недоделаны, но самые низкие по уровню будут все-таки большое и важное приобретение в настоящем искусстве и настоящем единственном деле жизни» [8. Т. 19. С. 140–141].

Понимая, что не может вмешиваться во внутреннюю работу художника, Толстой все же выражает в письме надежду, что Ге закончит «начатое дело чудесное» – серию рисунков на евангельские сюжеты. Одновременно писатель делится с Ге своим резко отрицательным впечатлением о XIV выставке Товарищества передвижников: «Меня затащили на выставку; так ведь ничего похожего на картины, как произведения человеческой души, а не рук – нету» [8. Т. 19. С. 141].

Однако сам Ге не был удовлетворен своими рисунками – иллюстрациями евангельских сюжетов. Очевидно, он не мог быть просто моралистом, он хотел быть художником. В конце 1880-х гг. Ге начинает работу над серией больших евангельских картин: «Выход Христа с учениками с тайной вечери в Гефсиманский сад» (1889), «“Что есть истина?” Христос и Пилат» (1890), «Иуда» («Совесть») (1891), «Суд Синедриона. “Повинен смерти!”» (1892), «Голгофа» (1892) и, наконец, «Распятие» в нескольких вариантах (1892–1894).

О своих новых творческих замыслах Ге сообщил Толстому в письме от 28 февраля 1884 г.: «Сочинил две картины <...> картины сочинены такие, что и вы одобрили бы. Одна страшная: казнь Христа на кресте, другая – начало, предчувствие наступающего страдания. Ничего другого не могу ни чувствовать, ни понимать» [2. С. 118–119]. Речь идет о первом варианте картины «Распятие» (работа над которой с перерывами шла десять лет) и картине «Выход Христа с учениками с тайной вечери в Гефсиманский сад».

В связи с работой Ге над «Распятием» Толстой пишет ему 4 марта 1884 г.: «Нарисованное вами мне понятно. Правда, что, фигурно говоря, мы переживаем не период проповеди Христа, не период воскресения, а период распинания. Ни за что не поверю, что он воскрес в теле, но никогда не потеряю веры, что он воскреснет в своем учении. Смерть есть рождение, и мы дожили до смерти учения, стало быть, вот-вот рождение – при дверях» [8. Т. 19. С. 32]. Не веря, вопреки церковному учению, в факт воскрешения Христа, Толстой считал, что само Учение должно пережить в современном мире смерть («период распинания») и возрождение.

Известно, что судьба поздних евангельских картин Ге была драматична. Картину «“Что есть истина?” Христос и Пилат» сняли с выставки; один из ценителей живописи Ге, Н.Д. Ильин, повёз её в Европу и Америку. Та же участь постигла «Суд Синедриона», а в 1894 г. и «Распятие». Последняя картина после её удаления с выставки была выставлена на частной квартире, затем увезена в Лондон. Причина неприятия живописи Ге заключалась в нека-

нонической трактовке Христа и евангельских сюжетов, а также в особой, мучительной экспрессии создаваемых художником образов,

О «технике» Ге, вызвавшей неприятие многих современников, еще М. Фабрикант верно заметил: «Сейчас, после экспрессионистов, вряд ли кто-нибудь станет рассматривать оригинальный строй картин Ге как результат недостатка у него техники» [1. С. 313]. По словам же современного исследователя Э.Д. Кузнецова, в 1880-е гг. «<...> живопись Ге претерпела разительные перемены. Он отказался не только от канонов академизма, но и от стремления к исторической конкретности, которая так импонировала его зрителям. Историю Христа, особенно ее заключительную часть, художник воспринимал как один из эпизодов вечной борьбы Добра со Злом и неизменного торжества Зла. Неприглядностью этого торжества он старался поразить зрителя, не боясь преступить границы художественности, минуя всяческие нормы и условности. Живопись Ге приобрела лихорадочную и пугающую взволнованность, что впоследствии дало право называть его предшественником экспрессионизма – течения, которое возникло позже <...>» [9].

Толстой всегда признавал высокое мастерство Ге, в частности в своих письмах к П.М. Третьякову и Д. Кеннану. Писатель никогда не ставил под сомнение живописную технику Ге, автора картин «“Что есть истина?”», «Суд Синедриона. “Повинен смерти!”», «Голгофа», «Распятие». Толстой вообще был убежден, что техника в искусстве не может быть самоценна и первична, ибо всегда обусловлена содержанием.

В отзывах Толстого о живописи Ге поражает безукоризненность самой «художнической» терминологии, свидетельствующей как об эстетической культуре писателя, так и о его непосредственном знакомстве с творческой лабораторией художника.

Свидетельством последнего может служить письмо Толстого к Ге от 13 февраля 1888 г. Узнав о работе Ге над картиной «Выход Христа с учениками с тайной вечери в Гефсиманский сад», Толстой радостно отвечает ему: «Спасибо, что порадовали меня письмом, дорогой друг, и такими хорошими вестями, что нашел на вас период работы. Помогай вам бог. Давно пора! Я это говорю больше себе, чем вам. И вместе с тем знаю, что никак нельзя заставить себя работать, когда привык работать на известной глубине сознания и никак не можешь спуститься на нее. Зато какая радость, когда достигнешь. Я теперь в таком положении. Работ пропасть начатых и всё любимых мною, и не могу нырнуть туда – всё выносит опять наверх» [8. Т. 19. С. 163].

Толстой говорит об «известной глубине сознания» – таком особом состоянии художника, при котором только и возможно для него вдохновение. Об этом он писал уже в романе «Анна Каренина», характеризуя творческое состояние художника Михайлова: «Он одинаково не мог работать, когда был холоден, как и тогда, когда был слишком размягчен и слишком видел всё. Была только одна ступень на этом переходе от холодности к вдохновению, на которой возможна была работа» [8. Т. 9. С. 47].

В письме к Ге от 22 марта 1889 г. Толстой, как бы ощущая сомнения художника в период его работы над картиной «Выход с тайной вечери», стремится ободрить его. Писатель говорит о том единственном, что делает живописца настоящим творцом, – искренности религиозного чувства и новизне

содержания его произведения: «Надо делать и выражать то, что созрело в душе. Никто ведь никогда этого не выразит, кроме вас. Я жду всей серии евангельских картин. Слышал о той, которая в Петербурге, от Прянишникова, по словам Маковского, очень хорошо, говорили. Вот поняли же и они. А простецы-то и подавно. Да не в том дело, как вы знаете, чтобы NN хвалил, а чтоб чувствовать, что говоришь нечто новое и важное и нужное людям. И когда это чувствуешь и работаешь во имя этого – как вы, надеюсь, теперь работаете, – то это слишком большое счастье на земле – даже совестно перед другими» [8. Т. 19. С. 171].

В апреле 1889 г. Толстой посетил XVII выставку передвижников, где были выставлены картина Н.Н. Ге «Выход с тайной вечери» и полотно И.Е. Репина «Святитель Николай Мирликийский избавляет от смерти трех невинно осужденных». Отзыв Толстого об этих произведениях напоминает профессиональную искусствоведческую статью.

Сравнив две картины, Толстой отдал предпочтение полотну Ге, на котором он увидел и оценил «живого», «очеловеченного» Христа. Этого принципиально нового качества в изображении Христа Толстой не нашел на картине Репина: «Поразительная иллюстрация того, что есть искусство, на нынешней выставке: картина ваша и Репина. У Репина представлено то, что человек во имя Христа останавливает казнь, то есть делает одно из самых поразительных и важных дел. У вас представлено (для меня и для одного из 1 000 000 то, что в душе Христа происходит внутренняя работа, а для всех) – то, что Христос с учениками, кроме того, что преображался, въезжал в Ерусалим, распинался, воскресал, еще жил, жил, как мы живем, думал, чувствовал, страдал, и ночью, и утром, и днем. У Репина сказано то, что он хотел сказать, так узко, тесно, что на словах это бы еще точнее можно сказать. Сказано, и больше ничего. Помешал казнить, ну что ж? Ну, помешал. А потом? Но мало того: так как содержание не художественно, не ново, не дорого автору, то даже и то не сказано. Вся картина без фокуса, и все фигуры ползут врозь. У вас же сделано то, что нужно. Я знал эскиз, слышал про картину, но когда увидал, я умилился. Картина делает то, что нужно – раскрывает целый мир той жизни Христа, вне знакомых моментов, и показывает его там таким, каким каждый может себе его представить по своей духовной силе» [8. Т. 19. С. 175–176].

По мысли Толстого, то, что написал Репин, «не дорого автору», отсутствие же у художника искреннего чувства влияет на технику исполнения картины. Оттого у Репина «вся картина без фокуса, и все фигуры ползут врозь». Напротив, картина Ге написана с внутренней верой, вызывающей у зрителя «умиление» – такое, какое рождает созерцание иконы. Так всякий раз, касаясь вопроса о форме и содержании в искусстве, Толстой отказывался отделять технику от содержания, а творение от творца. По его мнению, техника поддается овладению, копированию и тем вообще может вредить искусству.

Толстому были глубоко созвучны важнейшие евангельские сюжеты поздних картин Ге. Один из таких сюжетов – Христос перед судом Пилата, другой – Распятие Христа глазами уверовавшего в него разбойника.

Осенью 1889 г. Ге начал работу над картиной «“Что есть истина?” Христос и Пилат». Она представляет собой живописную иллюстрацию эпизода

из Евангелия от Иоанна, главы XXVII. Об окончании картины художник сообщил Толстому 17 января 1990 г.: «Картину, слава Богу, окончил, и вышел из того особого мира, в котором ее писал, и увидел, что делается вокруг» [2. С. 118–119].

На этой картине, как и на последующих полотнах Ге, показана извечная борьба Света с тьмой. Необычно и экспрессивно композиционно-живописное решение евангельского сюжета. Полоса солнечного света резко разделяет стоящие друг против друга фигуры. В ярком свете – Пилат, сытый, холеный и самодовольный вельможа, отдавший Христа на казнь в руки первосвященника, в тени – измученный, страдающий Христос.

Такая трактовка известного сюжета нарушала конвенцию, созданную художниками эпохи Возрождения. Так, на картине итальянского художника Тинторетто «Христос перед Пилатом» запечатлен момент, когда Пилат символически умывает руки, снимая с себя ответственность за казнь Христа. Христос в белой хламиде стоит перед прокуратором. Светящийся нимб над его головой подчеркивает божественность его происхождения. У подножия возвышения, на котором стоит Христос, его ученик, присев на ступеньку, записывает происходящее на листе бумаги. Вокруг центральных фигур располагается толпа стражников. Одежды Пилата и стражников имеют багрово-красный колорит, образующий цветовой контраст с белым одеянием Христа и ученика.

Ге создал картину, которая шла вразрез с традицией изображения Спасителя как богочеловека. Его картина «“Что есть истина?”», выставленная на Передвижной выставке весной 1890 г., почти сразу была запрещена цензурой и снята с экспозиции. Обер-прокурор Святейшего синода К.П. Победоносцев 6 марта 1890 г. обратился к Александру III с письмом, в котором возмущенно писал по поводу картины: «Люди всякого звания изумляются: как могло случиться, что правительство дозволило выставить публично картину кощунственную, глубоко оскорбляющую религиозное чувство <...> Художник именно имел в виду надругаться над <...> образом Христа богочеловека и Спасителя» [10. С. 934]. С этого времени евангельские картины Ге стали подвергаться постоянным гонениям со стороны официальной власти.

Картина Ге возбуждала споры и возмущение, и лишь очень немногие поддерживали художника. Среди них был Толстой, которому Ге после снятия картины с выставки писал: «Все-таки жаль, что она запрещена, жаль того, что общество в таком еще диком, идолопоклонническом состоянии, что не может выносить истины» [5. С. 145].

В связи с картиной «“Что есть истина?”» Толстой 30 июня 1890 г. написал письмо П.М. Третьякову. Оно является образцом глубокого искусствоведческого анализа живописи Ге. Но еще до этого письма, 18 июня 1890 г., сам Третьяков сообщил Толстому о приобретенной им по его совету картине Ге: «Я ее не понял. Я видел и говорил, что тут замечен большой талант, как и во всем, что делает Ге, но и только... Окончательно решить может только время, но ваше мнение так велико и значительно, что я должен во избежание невозможности поправить ошибку, теперь же приобрести картину и беречь ее до времени, когда можно будет выставить» [11. С. 256].

В ответном письме Третьякову Толстой назвал картину Ге «эпохой в истории христианского искусства». Толстой отметил принципиальную новизну полотна Ге в сравнении с традиционной религиозной живописью. Под традицией Толстой имел в виду картины художников Возрождения, изображавших «святых, мадонну и Христа, как бога», историческую живопись, трактовавшую Христа как «историческое лицо» («Явление Христа народу» Иванова, «Христос в пустыне» Крамского, «Тайная вечеря» Ге), а также эстетическую живопись, заботящуюся «только о красоте» (Поленов, Доре) [8. Т. 19. С. 195].

В письме к Третьякову Толстой дал содержательный экфрасис – описание картины Ге «“Что есть истина?”» и ее толкование. На полотне художника писатель увидел и высоко оценил не церковное и даже не историческое, а нравственно-психологическое воплощение евангельского сюжета, одновременно исторически верное и символически обобщенное. Сюжет картины Толстой понял как выражение извечного конфликта власти и подавляемого ею учения Христа, представленного просто человеком: «На картине изображен с совершенной исторической верностью тот момент, когда Христа водили, мучили, били, таскали из одной кутузки в другую, от одного начальства к другому и привели к губернатору, добрейшему малому, которому дела нет ни до Христа, ни до евреев, но еще менее до какой-то истины, о которой ему, знакомому со всеми учеными и философами Рима, толкует этот оборванец; ему дело только до высшего начальства, чтоб не ошибиться перед ним. Христос видит, что перед ним заблудший человек, заплывший жиром, но он не решается отвергнуть его по одному виду и потому начинает высказывать ему сущность своего учения. Но губернатору не до этого, он говорит: какая такая истина? и уходит. И Христос смотрит с грустью на этого непроницаемого человека.

Таково было положение тогда, таково положение тысячи, миллионы раз повторяется везде, всегда между учением истины и представителями сего мира» [8. Т. 19. С. 195–196].

В живописи Ге Толстой нашел подтверждение своей давней мысли об умалении морального учения Христа в современном мире. По словам писателя, замученный Христос сочувствует духовно слепому, непроницаемому Пилату. Эту важнейшую мысль сам Толстой выразил в романе «Анна Каренина», написанном за 20 лет до картины Ге. Сюжетно картина Ге «“Что есть истина?”» перекликается с евангельской картиной художника Михайлова, мастерскую которого посещают в Италии Анна и Вронский. Полотно Ге и картина Михайлова «Увещание Пилатом» имеют общий источник: оба произведения иллюстрируют главу 27 Евангелия от Иоанна – последний разговор Пилата с Христом перед распятием. Не удивительно, что сюжет картины Ге оказался особенно близок Толстому. Обратившись к общему сюжету, писатель и художник на языках разных искусств выразили мысль о духовной слепоте карающей власти и человечности казнимого Христа.

Еще один развернутый комментарий к картине «“Что есть истина?”» Толстой дал в письме к американскому публицисту Дж. Кеннану. С ним писатель познакомился в 1886 г., после его возвращения из путешествия по Сибири, куда он ездил с целью изучения карательной политики русского прави-

тельства в отношении уголовных и политических преступников. В России очерки Д. Кеннана о жестоком обращении власти со ссыльными были изданы в 1906 г. («Сибирь и ссылка», 1906).

Касаясь судьбы картины Ге, вызвавшей нападки церкви и правительства, Толстой просил Д. Кеннана обратить на нее внимание американской общественности (незадолго до этого она была увезена в Америку Н.Д. Ильиным). Толстой дал подробный анализ картины, в главном повторяя то, что уже было им сказано в письме к Третьякову. Писатель обратил внимание адресата на реалистическое и вместе с тем символическое исполнение сюжета, в котором отсутствует привычное «отношение к Христу, как к богу», но выражено «нравственное понятие жизни и учения Христа»: «Достоинство картины, по моему мнению, в том, что она правдива (реалистична, как говорят теперь) в самом настоящем значении этого слова. Христос не такой, какого бы было приятно видеть, а именно такой, каким должен быть человек, которого мучали целую ночь и ведут мучать <...>» [8. Т. 19. С. 201].

Толстой отнес картину Ге к значительным явлениям в истории христианской живописи: «Эпоху же в христианской живописи эта картина производит потому, что она устанавливает новое отношение к христианским сюжетам. Это не есть отношение к христианским сюжетам как к историческим событиям <...> Отношение к Христу, как к богу, произвело много картин, высшее совершенство которых давно уже позади нас. Настоящее искусство не может теперь относиться так к Христу. И вот в наше время делают попытки изобразить нравственное понятие жизни и учения Христа. И попытки эти до сих пор были неудачны. Ге же нашел в жизни Христа такой момент, который важен теперь для всех нас и повторяется везде во всем мире, в борьбе нравственного, разумного сознания человека, проявляющегося в неблестящих сферах жизни, с преданиями утонченного, и добродушного, и самоуверенного насилия, подавляющего это сознание» [8. Т. 19. С. 201–202].

Такая трактовка картины Ге, образов Христа и Пилата на ней внутренне созвучна проблематике картины художника Михайлова в романе «Анна Каренина». О фигуре «чиновника» Пилата на этом полотне Голенищев высказывает довольно точную мысль: «<...> меня необыкновенно поражает фигура Пилата. Так понимаешь этого человека, доброго, славного малого, но чиновника до глубины души, который не ведает, что творит» [8. Т. 9. С. 45–46]. Анна же замечает «центр» картины – «выражение Христа», которое ей больше всего понравилось: «Как удивительно выражение Христа!.. Видно, что ему жалко Пилата» [8. Т. 9. С. 46].

В широком смысле толстовская интерпретация полотна Ге близка пафосу поздних философских трактатов писателя, таких как «Исповедь», «О жизни», «Царство божие внутри вас». В основе поздних произведений Толстого лежит антитеза жизни животной, для собственного блага, и жизни духовной, по Божьему закону любви. Мысль же о забвении Учения в современном мире является одной из ключевых в творчестве Толстого.

Толстой проводил четкую границу между подлинной христианской живописью с ее «вечной» проблематикой и просто «хорошими картинами» с их однозначным смыслом. Примером последних для писателя были картины В.Е. Маковского «Осужденный» и Н.А. Ярошенко «Всюду жизнь», к кото-

рым В.Г. Чертков просил его написать тексты: «К евангельской картине могу пытаться писать текст – выразить то, как понял художник известное место, а тут – хоть «Осужденный» или «Повсюду жизнь» очень хорошие картины, но не нужные, и нечего писать о них. Всякий, взглянув на них, получит свое какое-либо впечатление, но одного чего-нибудь ясного, определенного она не говорит <...>» [8. Т. 19. С. 210–211].

При общей высокой оценке живописи Ге Толстой не всегда был солидарен с ним в трактовке евангельских образов. Тактичные, но убежденные замечания писатель высказал художнику по поводу его картины «Суд Синедриона. «Повинен смерти!»». Картина эта была запрещена для демонстрации на XX выставке передвижников. После возвращения из Петербурга в Москву Ге привез полотно в Хамовники, где Толстой с ним познакомился. Писатель обратил внимание на выражение лица Христа. Ге изобразил Христа с невыразительным и малопривлекательным лицом. Толстой не увидел в этом внутренней правды: «Простите меня, милый друг, если я ошибаюсь, но ужасно крепко засела мне в голову мысль, что в вашей «Повинен смерти» необходимо переписать Христа: сделать его с простым, добрым лицом и с выражением сострадания <...> Мне представляется, что будь лицо Христа простое, доброе, страдающее, все всё поймут. Вы не сердитесь, что я советую, когда вы всё думали-передумали тысячи раз. Уж очень мне хотелось бы, чтоб поняли все то, что сказано в картине: «То, что велико перед людьми, мерзость перед богом <...>» (письмо от 22 сентября 1892 г.) [8. Т. 19. С. 252].

И вновь толстовский комментарий перекликается с более ранним по времени описанием картины Михайлова «Увещание Пилатом» в романе «Анна Каренина». На полотне Михайлова спокойное в своей внутренней убежденности лицо Христа-человека напоминает лик святого. Такое же лицо Христа, «простое, доброе, страдающее», Толстой хотел бы видеть и на картине Ге, которую воспринимал как выражение важнейшей евангельской истины: «Что велико перед людьми, мерзость перед богом».

С лета 1892 г. началась работа Ге над последней картиной – «Распятие». Мысль написать ее являлась ему давно, но представлялась неосуществимой, непосильной. Ге отдал этой картине два последних года своей жизни, ему часто казалось, что он не сможет выразить на полотне все задуманное. Попутно с главной картиной создавались эскизы, служившие как бы опорой для нее, иногда известным отклонением, но всегда непосредственно связанные с ключевой темой – Распятия. Много раз картина переписывалась, менялась ее композиция. Черновые варианты не всегда удавалось спасти от уничтожения. Сохранить эскиз можно было тогда, когда под рукой Ге оказывался новый холст, на котором он мог бы работать, не делая перерыва. С.Н. Толстой так описывает стремительно-лихорадочную манеру Ге: «<...> его кисть не поспевала за его воображением. Он долго обдумывал свои сюжеты, но быстро набрасывал их на полотно, и либо бросал свою работу, либо никак не мог остановиться в ее переработке. Причем экономил холсты и писал по уже использованному холсту» [12. С. 361].

Картина «Голгофа», писавшаяся в промежутках между работой над «Распятием», также не вполне удовлетворяла художника, и он оставил ее незавершенной. Между тем евангельский сюжет, экспрессивно воспроизведен-

ный на этом полотне, буквально ранит сердце зрителя, рождая «болевой эффект». Бюрократически указующий перст, дрожащий в бессильном ужасе первый разбойник, предсмертная печаль на лице у второго разбойника и Христос, распятый во исполнение воли пославшего его Отца, – такова драматическая атмосфера Голгофы. Острые копья – знак безличной жестокости и неотвратимости закона. Фигуры на втором плане картины – тени людей, не ведающих, что творят. Напряженность и контрастность композиции и образов дополняет экспрессия красок: лиловых, желто-оливковых, серебристо-фиолетовых.

В ходе работы над «Распятием» и «Голгофой» Ге написал эскиз «Христос и разбойник», который привлек особое внимание Толстого. По поводу этого эскиза он написал художнику 5 ноября 1893 г.: «<...> рад известию, что Вы довольны последним замыслом картины. Я уверен, что это будет хорошо. Мне нравится дрожащий в лихорадке разбойник (я уже давно знаю и жду), нравится и момент. Только бы Христос не был исключителен, и даже исключительно непривлекателен, каким он на последней картине. И только бы вы по технике удовлетворили требованиям художнической толпы. Если уж выставка и большая картина, то надо считаться с этим» [8. Т. 19. С. 273].

В словах Толстого о «требованиях художнической толпы» слышится отзвук сыпавшихся на Ге упреков в слабости его техники и призыв «считаться» с техникой передвижников. В письме есть также неявная отсылка к прежней картине Ге «Суд Синедриона. “Повинен смерти!”», по поводу которой Толстой советовал художнику сделать лицо Христа более привлекательным, добрым.

Еще более важно то, что Толстой уловил особую черту таланта Ге, заключающуюся в любви к эскизным формам. Писатель сравнил многочисленные эскизы и этюды-наброски Ге с «капитальными отрубями», которые приносятся в жертву «господскому белому хлебу» – законченной картине: «Вы меня простите, если то, что я скажу, не то, но я не могу не сказать все, что думаю: мне кажется, в ваших картинах, в работе ваших картин происходит страшная трата самого драгоценного матерьяла, вроде, простите за сравнение, печенья белого хлеба из первого сорта муки, который любят господа, и бросания отрубей, в которых самое вкусное и питательное» [8. Т. 19. С. 273].

Толстой тонко почувствовал специфику работы художника, который вынужден был жертвовать ценными эскизами ради главной картины. Писатель не мог не пожалеть о набросках Ге, в числе которых он особо отметил эскиз «Христос и разбойник». Толстой высоко оценил замысел – показать крестные страдания Христа глазами разбойника, распятого рядом с ним: «Вы мне рассказывали первую мысль картины – и, верно, она была написана, – состоящую в том, что смерть на кресте Христа побеждает разбойника. И мне это очень понравилось по своей ясности, живописности, по выражению величия Христа на впечатлении, произведенном им на разбойника <...>» [8. Т. 19. С. 273].

Толстой точно понял задачу художника: не описывая мук Христа, представить его живой иконой в «зеркале» глаз раскаявшегося разбойника. Подобный живописный эффект был созвучен самому писателю, не раз изображавшему своих героев через восприятие других персонажей. Такой прием позволял Толстому не только достигать двойной психологической характери-

стики персонажей. Он давал ему возможность «иконизировать» образ или же, напротив, «портретировать» его, придавая персонажу святой лик либо демонстрируя пластическую красоту его лица и фигуры [13]. Так, в романе «Анна Каренина» лик Христа на картине Михайлова «Увещание Пилатом» отражается сразу в «зеркале» глаз двух «зрителей»: ученика Иоанна, свидетеля последнего разговора Христа с Пилатом, и Анны, обратившей внимание на выражение лица Христа.

Сюжет эскиза Ге «Христос и разбойник» – распятие Христа, запечатленное глазами разбойника, – непосредственно созвучен поздним повестям Толстого «Отец Сергей» и «Божеское и человеческое». Герои этих повестей переживают духовный кризис при созерцании Распятия. Так, в «Отце Сергии» красавица аристократка Маковкина, задумавшая соблазнить Сергия, войдя в келью старца, видит сначала икону Спасителя «в терновом венке», а вслед за тем живую икону – Сергия, отрубившего себе топором фалангу пальцев на руке во избежание соблазна. Созерцание своего рода двойного «распятия» становится для Маковкиной началом пути к Богу. В повести Толстого «Божеское и человеческое» казнь Светлогуба, раскаявшегося в тюрьме юноши-революционера, отражается в «зеркале» глаз его палача. Впечатление от казни-распятия «агнца божьего» вызывает в палаче нравственный кризис.

Толстой всегда сожалел о серии евангельских рисунков карандашом и маслом, задуманной Ге в 1886 г. как иллюстрации к народным рассказам писателя, но оставшейся незавершенной. В упомянутом письме к Ге от 5 ноября 1893 г. Толстой пишет: «Я непрестанно жалею, что вы оставили тот план ряда картин евангельских. Может быть, трудно их кончать, довести до известной нужной степени технического совершенства, этого я не знаю, но знаю, что это – все то, что передумали, перечувствовали и перевидели своим художественным, христианским зрением, все это вы должны сделать: в этом ваша прямая обязанность, ваша служба богу. Dixi» [8. Т. 19. С. 273].

Писатель называет художественное зрение Ге «христианским», а его искусство – «службой Богу». Однако Ге не последовал совету Толстого вернуться к прежнему замыслу рисунков-иллюстраций Евангелия. Большая, главная картина настойчиво побуждала его к работе. Обдумывание, коренные изменения и переделки «Распятия» продолжались непрерывно; всего насчитывают 19 эскизов к картине. Все композиции возникали одна за другой, оставляя лишь мимолетный след или не оставляя ничего.

Ге не раз писал знакомым о том, что, добиваясь максимальной экспрессии, вновь изменил картину. Об этом он сообщает, например, Татьяне Львовне Толстой: «Раз я так подробно рассказал вам о своей картине, я должен опять написать, что я сделал, идя дальше в развитии своей мысли, а то выйдет так: вы увидите картину, надеясь найти одно, а увидите другое, и произойдет смущение. Я все переделал; меня утешает то, что в этом смысле я похож на моего дорогого друга Льва Николаевича, не могу остановиться на искании высшего и высшего, а потом, важная вещь – это сохранить картину. Картина – не слово: она дает одну минуту, и в этой минуте должно быть все, а нет – нет и картины [2. С. 175–176].

Важна отмеченная художником специфика «языка» живописи: картина, в отличие от словесного искусства, «дает одну минуту» и поэтому должна в

одном моменте выразить «все». Речь идет о высокой степени экспрессивности живописи, призванной создавать «болевой эффект», эффект катарсиса.

К началу 1894 г. «Распятие» было закончено, и Ге повез картину на выставку в Петербург. Как и многие его прежние картины, она была снята с экспозиции еще до открытия выставки. 8 марта 1894 г. художник сообщает Толстому, что «Распятие» по распоряжению правительства снято с выставки, потому что, по одной версии – Александр III, а по другой – президент Академии художеств великий князь Владимир Александрович сказал, посмотрев ее: «Это бойня». Ге пишет Толстому: «Дорогой друг Лев Николаевич. Наконец все то совершилось, что должно было совершиться. Картина снята с выставки <...> Я получил бумагу, в которой сказано, что картина должна быть снята <...>» Далее художник приводит слова великого князя Владимира Александровича: «Для нас, собственно, безразлично отношение к этому предмету, но нужно считаться с толпой, а ей это кажется карикатурно, а этого делать нельзя» [2. С. 190–191].

Толстой видел «Распятие» в одной частной мастерской в Москве, куда автор поместил ее перед отъездом на выставку в Петербург, и остро ощутил трагическую атмосферу отчаяния, производящую на зрителя шокирующее впечатление.

Сцена Распятия изображалась в католической живописи эпохи Возрождения много раз – Рафаэлем, Тицианом, Рубенсом, Тинторетто и другими художниками, но изображалась всегда с известной степенью идеализации. Отвлеченности изображения способствовало отношение к Христу как к бого-человеку. Распятия, воспроизведенного в такой мучительно-натуралистической манере, как на полотне Ге, прежде не существовало. На темном, графитного цвета небе изображены фигуры, косо освещенные солнцем, каменная почва ослепительно сверкает. Центральная фигура Христа, обвисшая на кресте, искаженная мукой, с запрокинутой головой, поражает беспощадной экспрессией. Разбойник слева, поднявшись на руках на кресте, повернул голову к Христу; фигура правого разбойника, изогнувшаяся вперед из-за средней фигуры, видна лишь отчасти, срезанная краем картины. На втором плане видна спина человека в темной одежде, своим отступлением в глубину подчеркивающая контраст с фигурами первого плана, полными поразительной пространственной иллюзии.

Экспрессивный реализм Ге достиг на этом полотне высшей точки. Картина с ее мучительно-болевым эффектом шла вразрез как с идеализированной живописью художников Возрождения, украшавшей католические храмы и алтари, так и с православной иконописью. «Секуляризуя» традиционный сюжет, художник «иконизирует» Христа-человека, придавая ему облик мученика. В этом Ге вновь оказался близок Толстому, изобразившему на картине Михайлова «Увещание Пилатом» Христа человеком, достигшим святости через факт своего Распятия.

Евангельская картина Ге, официально воспринятая как изображение «бойни», для Толстого стала примером подлинного искусства, призванного вызывать эмоционально-нравственное потрясение, катарсис. Живопись Ге служила для Толстого альтернативой развлекательного искусства высшего общества – «заманки жизни». Об этом Толстой написал сыну Льву и дочери

Татьяне 11 марта 1894 г.: <...> Ге картину сняли, потому что это бойня, это нарушает удовольствие» [8. Т. 19. С. 281].

Ту же мысль Толстой выразил в письме к Ге от 14 марта: «То, что картину сняли, и то, что про нее говорили, – очень хорошо и поучительно. В особенности слова «Это бойня». Слова эти все говорят: надо, чтобы была представлена казнь, та самая казнь, которая теперь производится, так, чтобы на нее было так же приятно смотреть, как на цветочки. Удивительная судьба христианства! Его сделали домашним, карманным, обезвредили его, и в таком виде люди приняли его, и мало того, что приняли его, привыкли к нему, на нем устроились и успокоились. И вдруг оно начинает разворачиваться во всем своем громадном, ужасающем для них, разрушающем все их устройство, значении.

Не только учение (об этом и говорить нечего), но самая история жизни, смерти вдруг получает свое настоящее, обличающее людей значение, и они ужасаются и чужаются. Снятие с выставки – ваше торжество. Когда я в первый раз увидал, я был уверен, что ее снимут, и теперь, когда живо представил себе обычную выставку с их величествами и высочествами, с дамами и пейзажами и *naturmorte*'ами, мне даже смешно подумать, чтобы она стояла» [8. Т. 19. С. 282].

Толстой говорит о содержательной новизне картины Ге, которая своим пронизывающим душу трагизмом (изображением «бойни») противоречила развлекательной светской живописи «с дамами и пейзажами и *naturmorte*'ами». Писатель не отделяет «технику» от содержания, ибо второе всегда обуславливает первое. Речь идет об «удивительной судьбе христианства», которое в современном мире сделали «домашним, карманным», удобным для многих.

Н.Н. Ге был дружен с семейством А.Н. и Е.И. Страннолюбских, на московской квартире которых находилось некоторое время «Распятие» после того, как было снято с выставки. Художник заезжал в Москву, чтобы показать ее Толстому. Вот как рассказывает об этом К.И. Ге: «Лев Николаевич просил оставить его одного. Когда через некоторое время Н.Н. пришел к нему, Толстой был весь в слезах. Он обнял Ге и сказал: «Друг мой, я чувствую, что это именно так и было. Это выше всего, что Вы сделали <...>» [2. С. 196].

Уже после смерти Н.Н. Ге критик В.В. Стасов высоко оценил его творчество последних лет, полагая, что художник был на пути к великим творческим достижениям. По мнению Стасова, «Распятие» Ге – «решительно высшее и значительнейшее «Распятие» из всех, какие только до сих пор появлялись в нашей старой Европе. Такого впечатления *ужаса, смерти*, такой трагедии в самом воздухе, везде вокруг, никто из живописцев отроду еще не видел <...>» [14. С. 338]. Толстой мог бы повторить эти слова критика.

4 июня 1894 г. П.Н. Ге, сын художника, послал Толстому из Нежина большое письмо с описанием неожиданной смерти отца. Николай Николаевич Ге умер в ночь с 1 на 2 июня, только что приехав в свой хутор Плиски Черниговской губернии. Умер от паралича сердца. Эта смерть потрясла Толстого. Письмо В.В. Стасову от 12 июня 1894 г. Толстой полностью посвятил своему другу. Он говорит о своем духовном родстве с Ге – художником, ко-

торый стремился воплотить в искусстве христианский идеал, не совпадавший с ортодоксальными взглядами: «Очень рад, что вы цените деятельность Ге и понимаете ее. По моему мнению, это был не то что выдающийся русский художник, а это один из великих художников, делающих эпоху в искусстве» [8. Т. 19. С. 291].

Посмертные итоговые суждения о Ге и его значении в русской и европейской живописи Толстой высказал в письме к П.М. Третьякову от 7/14 июня 1894 г. Толстой пишет о живописи Ге, не отделяя ее от творца: «В этом человеке соединялись для меня два существа, три даже: 1) один из милейших, чистейших и прекраснейших людей, которых я знал, 2) друг, нежно любящий и нежно любимый не только мной, но и всей моей семьей от старых до малых, и 3) один из самых великих художников, не говорю России, но всего мира» [8. Т. 19. С. 292–293]. По словам Толстого, Н.Н. Ге среди современных живописцев – «все равно что Монблан перед муравьиными кочками» [8. Т. 19. С. 293].

Толстой был всегда немногословен в вопросе о художнической технике Ге, далеко ушедшей от манеры передвижников. Парадоксально, но для писателя техника в искусстве была скорее отрицательным качеством, нежели положительным, поскольку как ремесло она стала доступна многим и затмила представление о главном – искренности автора и содержательной новизне произведения.

Размышления Толстого о творчестве и ремесле в упомянутом письме к П.М. Третьякову приобретают значение теоретических выводов, во многом предваряющих трактат «Что такое искусство?»: «В искусстве, кроме искренности, то есть того, чтобы художник не притворялся, что он любит то, чего не любит, и верит в то, во что не верит, как притворяются многие теперь, будто бы религиозные живописцы, кроме этой черты, которая у Ге была в высшей степени, в искусстве есть две стороны: форма – техника и содержание – мысль. Форма – техника выработана в наше время до большого совершенства. И мастеров по технике в последнее время, когда обучение стало более доступно массам, явилось огромное количество, и со временем явится еще больше; но людей, обладающих содержанием, то есть художественною мыслью, то есть новым освещением важных вопросов жизни <...> становилось все меньше и меньше и в последнее время стало так мало, что все не только наши выставки, но и заграничные салоны наполнены или картинами, бющими на внешние эффекты, или пейзажи, портреты, бессмысленные жанры и выдуманные исторические или религиозные картины, как Уде, или Бери, или наш Васнецов. Искренних сердцем содержательных картин нет. Ге же главная сила в искренности, значительном и самом ясном, доступном всем содержании. Говорят, что его техника слаба, но это неправда. В содержательной картине всегда техника кажется плохой для тех особенно, которые не понимают содержания. А с Ге это постоянно происходило. Рядовая публика требует Христа – иконы, на которую бы ей молиться, а он дает ей Христа – живого человека, и происходит разочарование и неудовлетворение <...>» [8. Т. 19. С. 293–294].

Этим обширным комментарием Толстой дает ответ на вопрос о том, почему цензура снимала с выставок картины Ге и даже находила их карикатур-

ными. «Очеловеченность» Христа и необычное по трагической экспрессии изображение Распятия были причиной такого отношения к художнику власти и публики. Сам Толстой за несколько лет до знакомства с Ге изобразил Христа на картине Михайлова «Увещание Пилата» не как сына Бога, но просто как человека.

В том же письме к Третьякову Толстой советует ему приобрести картины Ге для национальной галереи: «Пишу вам <...> чтобы посоветовать приобрести все, что осталось от Ге, так чтобы ваша, то есть национальная русская галерея, не лишилась произведений самого своего лучшего живописца с тех пор, как существует русская живопись» [8. Т. 19. С. 293–294].

По совету Толстого Третьяков приобрел для своей художественной галереи картину «“Что есть истина?” Христос и Пилат». Однако для него, как и для многих, вопрос о художнической манере Ге оставался открытым. В письме к Толстому от 29 июня 1894 г. Третьяков пишет о том, что картина «Что есть истина?» не имеет у посетителей галереи успеха. О картине же «Распятие» он заметил, что в ней «много интересного (ужасно талантливо), но это... не художественное произведение» [2. С. 200].

В письме от 12 июля того же года Третьяков вновь поделился с Толстым своими сомнениями о последней приобретенной им для галереи картине Ге: «В «Что есть истина?» Христа совсем не вижу. Более всех для меня понятен «Христос в пустыне» Крамского» [2. С. 263]. Третьяков настойчиво затрагивал вопрос о «нехудожественности» живописи Ге, противопоставляя ее живописи Крамского, автора картины «Христос в пустыне». Христос Крамского казался Третьякову более художественно правдивым, а лихорадочно-эскизная манера позднего Ге уступала, по его мнению, «понятной» манере Крамского.

В свою очередь, Толстой, кажется, был готов согласиться с Третьяковым в том, что «Христос в пустыне» Крамского – это «лучший Христос», которого он знает. Однако в последних картинах Ге («Распятие», «Повинен смерти!», «Что есть истина?») Толстой оценил совершенно новый в христианском искусстве содержательный мотив. По его мысли, он заключается даже не в самом изображении Христа – «как человека», а в трагической судьбе Учения, запечатленной на полотнах художника: «О значении последних произведений Ге я вам писал когда-то: в них выражен не Христос как человек, один сам с собою и с богом, как у него же «в Гефсиманском саду» и у Крамского «в пустыне» (это лучший Христос, которого я знаю), а Христос в известном олицетворяющем всегдашнее и теперешнее положение всех последователей Христа отношении его к окружающему миру. Таков он и в «Что есть истина?», и в «Повинен смерти», и в «Распятии». И тут мотив другой, и отношение зрителя должно быть другое» [8. Т. 19. С. 295].

Картины Ге «Суд Синедриона. “Повинен смерти!”» и «Распятие» летом 1894 г. были привезены в Ясную Поляну, а затем в Москву в галерею П.М. Третьякова. 14 августа 1894 г. в письме Н.С. Лескову Толстой высказал итоговые суждения о Ге как о большом художнике: «О Ге я не переставая думаю и не переставая чувствую его, чему содействует то, что его две картины: «Суд» и «Распятие» стоят у нас, и я часто смотрю на них, и что больше смотрю, то больше понимаю и люблю. Хорошо бы было, если бы вы написа-

ли о нем! Должно быть, и я напишу. Это был такой большой человек, что мы все, если будем писать о нем, с разных сторон, мы едва ли сойдемся, т.е. будем повторять друг друга» [8. Т. 19. С. 299].

Толстой заботился о произведениях Ге и после его смерти. Письмо П.М. Третьякову он заканчивает советом: приобрести все, что осталось от Ге. Известно также, что Толстой предложил П.М. Третьякову устроить при его картинной галерее музей Ге. Третьяков согласился выставить картины Ге в галерее, спустя пять лет он предполагал выстроить специальное помещение для картин Ге. Смерть Третьякова помешала осуществлению этого плана.

Толстой не написал воспоминаний о Н.Н. Ге. Сделал это критик В.В. Стасов [14]. Его книгу Толстой назвал прекрасной, автору он написал: «Я не могу судить об этой вещи, потому что она мне слишком близка. Меня она сильно трогает и восхищает. Отрешившись от своей близости к этой биографии, мне все-таки кажется, что это очень хорошая, полезная людям, в особенности художникам, будет книга» [8. Т. 19. С. 404].

Сложным представляется вопрос о соотношении стилевых исканий Ге и позднего Толстого. Писатель не мог не чувствовать особой мучительной экспрессии таких полотен Ге, как «Голгофа», «“Повинен смерти!”» и «Распятие». При этом Толстой никогда не высказывал критических замечаний о «технике» Ге, рассматривая ее в единстве с содержательной новизной живописи художника. Однако в дневниковой записи от 2 июня 1894 г., сделанной в связи со смертью Н.Н. Ге, впервые ощутимы нотки разочарования: «Я его очень – не хочу говорить: любил, очень люблю, но все-таки мне казалось, что он, хотя далеко не кончил в смысле художественном, далеко не кончил в смысле христианского развития движения. Страшно говорить это. Но это казалось мне. Мне ужасно жалко его. Это был прелестный, гениальный, старый ребенок» [8. Т. 21. С. 505–506]. А.Б. Гольденвейзер передает слова Толстого о Бетховене и Ге, сказанные им в 1905 году: «О бетховенской музыке Л.Н. сказал, что она иногда приедается ему, как это, по его мнению, часто бывает с тем, что сразу очень поражает. То же, например, было у него с картинами Ге» [15. С. 122].

Безусловно, эстетика Толстого далеко не повторяет эстетику Ге с ее мучительной экспрессией образов и сознательной установкой на «болевой эффект». Однако многое в религиозной живописи Ге оказалось созвучным Толстому: неканоническая трактовка Христа – «живого человека», достигшего святости через факт своего распятия, а также разработка важнейших евангельских сюжетов – Христос перед судом Пилата и Распятие Христа глазами раскаявшегося разбойника. Толстому были близки ключевые мотивы главных религиозных полотен Ге: забвения Учения в современном мире и воскрешения души под впечатлением трагедии Распятия. Наконец, писателя и живописца сближало понимание эстетической природы искусства – вера в его преображающую силу, способность вызвать эмоциональное потрясение, трагический катарсис.

Переписка Л.Н. Толстого с Н.Н. Ге, прижизненные и посмертные оценки писателем живописи художника воспринимаются как теоретико-эстетическая рефлексия на тему о соотношении творчества и ремесла, искусства и морали – как предвестие эстетического трактата «Что такое искусство?».

Литература

1. *Фабрикант М.* Толстой и изобразительные искусства: (Контур проблемы) // Эстетика Льва Толстого: сб. ст. / под ред. П.Н. Сакулина. М., 1929. С. 309–324.
2. *Н.Н. Ге.* Письма, статьи, критика, воспоминания современников / вступ. ст. Н.Ю. Зограф. М.: Искусство, 1978. 400 с.
3. *Уртминцева М.Г.* Божеское и человеческое: традиции А. Ван-Дейка в творчестве Н.Н. Ге и позднего Л. Толстого // Мировая культура XVII–XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили: материалы Междунар. симпози. «Восьмые лафонтеновские чтения». Сер. «Symposium». Вып. 26. СПб., 2002. С. 165–167.
4. *Зограф Н.Ю.* Вступительная статья // Н.Н. Ге. Выставка произведений: каталог. М., 1969. С. 3–11.
5. *Л.Н. Толстой и Н.Н. Ге.* Переписка. Л.: Academia, 1930.
6. *Салтыков-Щедрин М.Е.* Наша общественная жизнь // Собр. соч.: в 20 т. М., 1968. Т. 6. 740 с.
7. *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1980. Т. 25. 472 с.
8. *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: в 22 т. М.: Худож. лит., 1978–1985.
9. *Кузнецов Э.Д.* Николай Николаевич Ге. URL: <http://bibliotekar.ru/kGe/17.htm>
10. *К.П. Победоносцев и его корреспонденты.* Письма и записки. Т. 1: в 2 полутомах. Полутом 2. М.; Пг.: Госиздат, 1923. С. 445–1147.
11. *Литературное наследство.* Т. 37/38: Л.Н. Толстой. [Кн.] 2 / АН СССР. Ин-т лит. (Пушкинский Дом). М.: Изд-во АН СССР, 1939. 775 с.
12. *Толстой С.Л.* Очерки былого. Сер. лит. мемуаров. 2-е изд. М.: Гослитиздат, 1956. 400 с.
13. *Ахметова Г.А.* Икона и картина (портрет) в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» // Вестн. Башкир. гос. ун-та. 2013. Т. 18, № 1. С. 144–156.
14. *Стасов В.В.* Н.Н. Ге, его жизнь, произведения и переписка. М.: Посредник, 1904.
15. *Гольденвейзер А.Б.* Вблизи Толстого: Воспоминания. М.: Захаров, 2002. 652 с.

LEO TOLSTOY AND NIKOLAI GE: DIALOGUE OF A WRITER AND AN ARTIST

Tomsk State University Journal of Philology, 2015, 2(34), pp. 105–123. DOI 10.17223/19986645/34/9
Akhmetova Guzel' A., Bashkir State University (Ufa, Russian Federation). E-mail: toha230@rambler.ru

Keywords: creativity, technology, Gospels, the court of Pilate, Crucifixion, expressionism, catharsis.

Relationship of Leo Tolstoy and Nikolai Ge, their correspondence are regarded as a unique example in the history of Russian culture of a close, organic convergence of a writer and an artist. The creative dialogue of Tolstoy and Ge is important for understanding their aesthetic views, views on painting and art in general: its nature, purpose, languages.

Tolstoy was deeply in tune with the most important Gospel plots of Ge's later paintings. Such plots are Christ before Pilate's court and Crucifixion of Christ through the eyes of the robber who believed in Him.

Tolstoy perceived Ge's painting "What Is Truth? Pilate and Christ" as an embodiment of his old thoughts about the belittling of the moral teachings of Christ in the world today. Tolstoy himself expressed this idea in the novel *Anna Karenina*, written 20 years before Ge's painting picture. Ge's work and Mikhailov's painting "Pilate's Exhortation" have a common source: both works illustrate the 27th chapter of John's Gospel, the last conversation of Pilate with Christ before his crucifixion. Referring to the Gospel story, the writer and the artist expressed the idea of the spiritual blindness of the punishing power and of the humanity of the condemned Christ in the languages of different arts.

Tolstoy particularly noted Ge's sketch "Christ and the Robber", created during the work on "The Crucifixion". The writer praised the idea of the artist: not to describe the pains of Christ, but to depict Him as a living icon in the "mirror" of the eyes of the repentant robber. The plot of Ge's sketch was close to late Tolstoy's stories "Father Sergius" and "Divine and Human". The heroes of these stories are going through a spiritual crisis in the contemplation of the Crucifixion.

Tolstoy never questioned the artistic "technique" of Ge, not satisfactory for contemporaries and far from the manner of the Wanderers. For the writer, technique in art was a negative trait rather than positive, because as a craft it became available to many people and overshadowed the main idea of the sincerity of the author and the content novelty of a work.

Much in the religious paintings of Ge was close to Tolstoy: non-canonical interpretation of Christ as a "living person" who attained holiness by the fact of his crucifixion, development of the most important Gospel plots. Tolstoy is in tune with the key motives of major religious paintings by Ge: oblivion of the Teachings in the modern world and the resurrection of the soul under the influence of the tragedy of the Crucifixion. The writer and the artist were close in the understanding of creativity as an antinomy of a craft, of art as a transformation force capable of causing emotional distress, tragic catharsis.

References

1. Fabrikant M. *Tolstoy i izobrazitel'nye iskusstva: (Kontury problemy)* [Tolstoy and visual arts (Contours of the problem)]. In: Sakulin P.N. (ed.) *Estetika L'va Tolstogo: Sbornik statey* [Aesthetics of Leo Tolstoy: Collection of articles]. Moscow: Gos. akad. khudozh. nauk Publ., 1929, pp. 309–324.
2. Ge N.N. *Pis'ma, stat'i, kritika, vospominaniya sovremennikov* [Letters, articles, criticism, memoirs of contemporaries]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1978. 400 p.
3. Urtmintseva M. G. [Divine and human: Traditions of A. Van Dyck in the works of Nikolai Ge and late Leo Tolstoy]. *Mirovaya kul'tura XVII–XVIII vekov kak metatekst: diskursy, zhanry, stili. Materialy Mezhdunarodnogo simpoziuma "Vos'mye lafontenovskie chteniya". Seriya "Symposium"* [World Culture of the 17th and 18th centuries as metatext: discourses, genres and styles. Proceedings of the International Symposium "Eighth Lafontenovo Readings". Series "Symposium"]. St. Petersburg, 2002, is. 26, pp. 165–167. (In Russian).
4. Zograf N. Yu. *Vstupitel'naya stat'ya* [Introduction]. In: Ge N.N. *Vystavka proizvedeniy. Katalog* [Exhibition of works. Catalogue]. Moscow, 1969, pp. 3–11.
5. *L.N. Tolstoy i N.N. Ge. Perepiska* [Leo Tolstoy and Nikolai Ge. Correspondence]. Leningrad: Academia Publ., 1930. 218 p.
6. Saltykov–Shchedrin M.E. *Sobraniye sochineniy v 20 tomakh* [Works in 20 vols.]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1968. Vol. 6, 740 p.
7. Dostoevskiy F. M. *Polnoye sobraniye sochineniy v 30 tomakh* [Complete Works in 30 vols.]. Leningrad: Nauka Publ., 1980. Vol. 25, 472 p.
8. Tolstoy L. N. *Sobraniye sochineniy v 22 tomakh* [Works in 22 vols.]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1978–1985.
9. Kuznetsov E.D. *Nikolay Nikolaevich Ge* [Nikolai Ge]. Available from: [http:// bibliotekar.ru/kGe/17.htm](http://bibliotekar.ru/kGe/17.htm).
10. K.P. *Pobedonostsev i ego korrespondenty. Pis'ma i zapiski* [Pobedonostsev and his correspondents. Letters and notes]. Moscow; Petersburg: Gos. izd-vo Publ., 1923. Vol. 1, pt. 2, pp. 445–1147.
11. *Literaturnoe nasledstvo* [Literary heritage]. Moscow: AN SSSR Publ., 1939. Vol. 37/38, 775 p.
12. Tolstoy S. L. *Ocherki bylogo. Seriya literaturnykh memuarov* [Essays of the past. A series of literary memoirs]. 2nd edition. Moscow: Goslitizdat Publ., 1956. 400 p.
13. Akhmetova G. A. Icon, iconicity and picture in L.N. Tolstoy's War and Peace. *Vestnik Bashkirskogo gosudarstvennogo universiteta – Bulletin of Bashkir University*, 2013, vol. 18, no. 1, pp. 144–156. (In Russian).
14. Stasov V. V. *N.N. Ge, ego zhizn', proizvedeniya i perepiska* [N. Ge, his life, work and correspondence]. Moscow: Posrednik Publ., 1904.
15. Gol'denveyzer A.B. *Vblizi Tolstogo. Vospominaniya* [Close to Tolstoy. Memories]. Moscow: Zakharov Publ., 2002. 652 p.