

Замотохин Павел Павлович

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД Н. Н. ГЕ КАК СПЕЦИФИЧЕСКАЯ ФОРМА ФИЛОСОФСТВОВАНИЯ

На данный момент есть основания полагать, что творчество русского художника середины XIX века Н. Н. Ге было неотделимо от философских воззрений автора и являлось, скорее, их воплощением, а не экспериментами в области художественной техники. В данной статье была предпринята попытка увидеть его творчество как процесс не только художественный, но и в равной степени мыслительный. По итогам удалось показать таковой в динамике на основе дневниковых записей, разобрать сущность формирования метода работы живописца, а также дать оценку его философским исканиям, определив их место в общей и русской истории мысли.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/9/12.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 9(71) С. 51-56. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/9/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

когда приходится совершать выбор в отсутствии приемлемых альтернатив, когда предает себя или изменяет мечте и т.д. С развитием самосознания качественно преобразуется и усложняется феномен тревоги, расширяется спектр переживания, приобретая новые эмоциональные и семантические оттенки: скуки, маеты, тошноты, ностальгии и др. По мере развития «эго» возрастает способность осознавать и переживать тревогу, совершенствуются социальные формы ее проявления. Различные феномены тревоги появляются как комплексные переживания, сообщающие человеку об угрозе фрустрации фундаментальных потребностей. Судьбоносную значимость имеет способность человека усматривать за различными феноменами тревоги онтологическое значение ее сигнала, свидетельствующего о неотвратимости экзистенциального выбора, авторского решения.

Список литературы

1. **Большов О. Ф.** Философия экзистенциализма: Философия существования. СПб.: Лань, 1999. 222 с.
2. **Вознесенский А. А.** Дубовый лист виолончельный: Избранные стихотворения и поэмы. М.: Художественная литература, 1975. 604 с.
3. **Кафка Ф.** Дневники, 1913-1923. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2001. 336 с.
4. **Келвин С. Холл, Гарднер Линдсей.** Теории личности. М.: Институт психотерапии, 2008. 672 с.
5. **Красиков В. И.** Человеческое присутствие. М., 2003. 288 с.
6. **Кьеркегор С.** Страх и трепет. М.: Республика, 1993. 383 с.
7. **Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.** Толковый словарь русского языка. М.: Мир и Образование; Оникс, 2011. 736 с.
8. **Ольшанский О. Е.** Тоска [Электронный источник] // В мире слов. URL: <http://slovo.dn.ua/toska.html> (дата обращения: 14.08.2016).
9. **Сартр Ж. П.** Тошнота: Роман. Рассказы. М.: АСТ; Транзиткнига, 2003. 412 с.
10. **Сафрански Р.** Хайдеггер: германский мастер и его время. М.: Молодая гвардия, 2005. 614 с.
11. **Франкл В.** Воля к смыслу. М.: Апрель-Пресс; ЭКСМО-Пресс, 2000. 368 с.
12. **Фрейд З.** Печаль и меланхолия // Фрейд З. Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа: сборник. СПб.: Алетейя, 1998. С. 211-231.
13. **Хайдеггер М.** Бытие и время / перевод с немецкого. М.: Наука, 2002. 452 с.
14. **Эпштейн М.** Все эссе: в 2-х т. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. Т. 1. В России. 535 с.

NOSTALGIA, BOREDOM AND NAUSEA AS MODES OF EXISTENTIAL ANXIETY

Efremova Olga Nikolaevna, Ph. D. in Philosophy
Kemerovo State Medical University
Petrola7877@yandex.ru

The object of the study is existential anxiety as the human response to the inevitable existence realities: freedom, death, loneliness and absurd. In the article the author points at the ontological status of anxiety, and reveals its perception in various modes: melancholy, nostalgia, boredom, nausea. The author focuses her attention on the significance for a man of recognizing anxiety in its latent forms, because exactly this experience directs the person to a conscious authorship of his/her life project.

Key words and phrases: existential anxiety; modes of anxiety; melancholy; nostalgia; boredom; nausea; social behavior.

УДК 1.18

Философские науки

На данный момент есть основания полагать, что творчество русского художника середины XIX века Н. Н. Ге было неотделимо от философских воззрений автора и являлось, скорее, их воплощением, а не экспериментами в области художественной техники. В данной статье была предпринята попытка увидеть его творчество как процесс не только художественный, но и в равной степени мыслительный. По итогам удалось показать таковой в динамике на основе дневниковых записей, разобрать сущность формирования метода работы живописца, а также дать оценку его философским исканиям, определив их место в общей и русской истории мысли.

Ключевые слова и фразы: Ге; философия искусства; реализм; герменевтика; «Тайная вечеря».

Замотохин Павел Павлович

Московский педагогический государственный университет
structura_mpgu@mail.ru

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД Н. Н. ГЕ КАК СПЕЦИФИЧЕСКАЯ ФОРМА ФИЛОСОФСТВОВАНИЯ

Предметом данного исследования является ранний период творчества известного русского художника Николая Николаевича Ге, одного из первых представителей реализма в русской живописи, а также впоследствии идейного вдохновителя небезызвестного Товарищества Передвижных Художественных Выставок. Его картина «Тайная вечеря» (1863 г.) – одно из важнейших произведений для истории русской живописи

в целом: созданное в начале 1860-х годов, оно оказало огромное влияние на последующее становление реалистической живописи как направления, доминировавшего в России на протяжении десятилетий; исследователь Н. Ю. Зограф отмечала, что сама художественная программа еще не существовавшей на тот момент реалистической школы полностью раскрылась уже в этом полотне [4, с. 100]. Также «Тайная вечеря» имела не меньшее значение и для самого Н. Н. Ге: именно это полотно и идеи, в нем заложенные (и, что не менее важно, к нему приведшие), стали отправным пунктом для всего его последующего творчества, как в смысле конкретных сюжетов, так и с точки зрения общей тематики.

История изучения творчества художника не насчитывает множества обстоятельных монографий и фундаментальных исследований. При жизни Н. Н. Ге был регулярно склонен надолго «отходить в тень», скрываться от глаз публики после единичных моментов поистине оглушительной славы; несколько раз в разном возрасте в результате затяжных творческих кризисов он порывался бросить живопись совсем, но, к счастью, так этого и не сделал до самой смерти в 1894 г. Последние произведения (практически весь «Страстной цикл») неоднократно запрещались к экспонированию по инициативе Синода, что часто выводило его из области внимания публики в конце XIX века; начало же XX века ознаменовалось нарочитым и демонстративным разрывом с традицией почти во всех областях искусства, и Ге был забыт как «ретроград». Существенные попытки исследования творчества живописца начали предприниматься лишь во второй половине XX века. Довольно быстро вопрос о нарративном и философском аспектах живописи Ге в трудах на эту тематику был выведен на первый план как представляющий наибольший интерес, а порой и как являющий собой важнейшую задачу для понимания полотен художника в принципе. Различными авторами рассматривались его работы как материал для выяснения этико-философских взглядов живописца, анализировалось его творчество в целом как экзистенциально-религиозный опыт, в том числе в контексте сравнения и поиска внутренних связей с движением богоискательства¹. Сегодня все же можно с некоторыми допущениями предполагать, что Н. Н. Ге, действуя на поле живописи, являлся, однако, своеобразным представителем плеяды русских мыслителей того периода (таких как Н. А. Добролюбов, И. И. Дмитриев, Н. Г. Чернышевский и др.), подходя к творчеству во многом как к *процессу* философствования. Анализ этого процесса, в данном случае, представляет собой объект исследования, а сокращение «области» этих допущений – его цель.

При исследовании философских аспектов в живописи основным «камнем преткновения» и, во многом, причиной возникновения упомянутой выше «погрешности» становятся трудности, связанные с понятием: во-первых, проблема его наличия в каком-либо виде и, во-вторых, его роли в анализируемых произведениях изобразительного искусства. Живопись, следуя терминологии Канта, представляет собой созерцательные образы, имеет своим содержанием эстетические идеи, которым не может быть адекватно ни одно понятие: соответственно, понятие как таковое в *самом* предмете искусства не способно объективно наличествовать. Любое понятие, все же возникшее при контакте субъекта с произведением, будет неизбежно соотноситься не с предметом искусства, а с самим субъектом. Следовательно, то, что можно назвать «существованием» понятия в живописи – всегда есть результат некоей субъективной операции в разуме воспринимающего. И если эта операция вполне допустима для обычного зрителя, то для исследователя в «вычленении» понятия из созерцательного образа возникает проблема научности подхода, т.е. верифицируемости и фальсифицируемости полученного вывода, идеи разума.

Безусловно, в работе с живописью применима интерпретация, но лишь отчасти. Интерпретация как общенаучный метод имеет правила перевода формальных символов и понятий на язык содержательного знания [7, с. 271], но в данном случае понятие как таковое отсутствует. Говоря же о роли формального символа в изобразительном искусстве, следует сказать, что таковым является лишь один из трех типов знаков, используемых живописью². Символ – есть конвенциональный знак; понятие, отражаемое им, является результатом некоего соглашения, т.е. объективное соотношение понятий присутствует и, тем или иным способом, подтверждается или опровергается. Однако в исследовании *конкретных* произведений возникает проблема обоснованности рассмотрения таковых в контексте какой-либо конвенции, или, используя терминологию искусствознания, – канона или типа. Если интерпретация через символ оправдана (более того, необходима) для исследования, к примеру, церковно-религиозной живописи или аллегорических конструкций барокко или классицизма (где переносный смысл является, по существу, единственным), то при рассмотрении изобразительного искусства

¹ Стоит выделить вступительные статьи Н. Ю. Зограф к составленному ею собранию писем Ге и альбому репродукций художника [2; 3]. Обе работы носили, скорее, описательный характер, но, несомненно, ценны как объективная и строго научная точка зрения историка искусства. В 1978 г. В. Ф. Тарасовым издана статья «Картины евангельского цикла Николая Ге как материал к выяснению его этико-философских взглядов» [13], в которой была отмечена огромная роль *понятия* и в целом нарратива в творческом методе Ге. В работах, опубликованных уже в XXI веке, данный тезис не ставится под сомнение, более того, является зачастую основным объектом исследования; в частности, внимания заслуживает труд М. В. Москалюк «Русская живопись второй половины XIX века: идеал и реальность». В нем автор исследует черты религиозного опыта в живописи передвижников и, в частности, Н. Н. Ге [8], но делает, к сожалению, крайне скудные и во многом «тупиковые» выводы по причине принципиального отличия «веры» интеллигента второй половины XIX века от воцерковленности как таковой. Также следует упомянуть работу С. Попова «Религиозное творчество позднего Ге как практика богоискательства» [10], однако в целом данное исследование выглядит спорно, в частности, потому, что учение Богоискательства возникло позже, а «религиозность» художника и его сюжетов, как говорилось выше, – вопрос весьма непростой.

² Помимо индекса, замещающего нечто изображаемое по смежности в разуме и иконического знака, замещающего нечто по предметному сходству. Подробнее см.: [9].

середины XIX века, находящегося в постоянном стремлении к отказу от любого канона или типизации, подобный метод получает свою специфику и требует особого к себе отношения. Дабы продемонстрировать особенности интерпретации живописи Н. Н. Ге обратимся непосредственно к полотну, самой «Тайной вечере», рассмотрев в процессе некоторые особенности структуры художественного образа и его восприятия зрителем той эпохи.

Наиболее заметную черту картины отметил в своей статье «По поводу выставки» Ф. М. Достоевский, посетивший ежегодную «отчетную» экспозицию Академии художеств в 1863 г.¹: выступая как критик, Достоевский возмущался, что Христа как такового на картине нет вовсе, на ней «просто перессорились какие-то добрые люди» [2, с. 67]. Подобная оценка не являлась единичным случаем и спровоцирована была крайним реализмом сцены, полностью десакрализирующим евангельский миф и даже, как показалось некоторым критикам и зрителям, карикатуризирующим его. Наиболее показательно замечание Достоевского о том, что данная трактовка не демонстрирует зрителю главного: «где же и при чем тут последовавшие восемнадцать веков христианства?» [Там же]. Не согласиться со справедливостью вопроса было трудно, однако другая часть критики – т.н. «прогрессивная русская критика»², в которую входили и публицисты из числа революционных демократов (И. И. Дмитриев), и литераторы, близкие к журналу «Современник» (в частности, М. Е. Салтыков-Щедрин) – не критиковали картину за то, чего там нет, но хвалили за то, что там безусловно присутствовало: за особую трактовку евангельской сцены, в которой реалистическая форма не только являлась особым набором художественных приемов, но и коррелировала с *понятийными* ассоциациями. Салтыков-Щедрин точнее всех интерпретировал содержание полотна, предположив, что картина повествует не о сакральной истории, случившейся как бы в идеальном мире, но о реальных событиях, имевших место в Палестине в начале I века. Он писал, что главная ценность произведения состоит не в художественной верности формы (крайне аскетичной, стоит отметить), но в том контексте, который она сама по себе вызывает к жизни в мышлении зрителя образованного. Известно, что по замыслу Н. Н. Ге сцена предательства действительно трактовалась ново и своеобразно именно в плоскости понятий: как конфликт живущего идеалом Христа и его ученика-материалиста; как идеологический выбор Иуды, разрывавшегося между Учителем и собственным долгом патриота и, в конце концов, сделавшего выбор («[он] один был иудей, другие были из Галилеи» [Там же, с. 49]). Салтыков-Щедрин верно истолковал замысел Ге; претензии оппонентов же практически всегда демонстрировали отсутствие понимания именно этого аспекта. Реалистическая форма воспринималась ими как потакание новомодным вкусам, «материализму и нигилизму» [Там же, с. 64], в то время как она несла в определенном смысле символическую функцию, указывая на ту область, в которой необходимо искать понятийную структуру произведения (т.е. понятийную часть авторского замысла).

Особенности реалистической формы в «Тайной вечере», трактуемой как символ, и определяют специфику интерпретации как метода «вычленения» понятий из данного созерцательного образа. Определение последнего в качестве символа возможно лишь в том случае, если он способен дать ключ к верной (т.е. совпадающей с авторским замыслом) интерпретации понятийной структуры (т.е. понятийной части авторского замысла), таким образом и продемонстрировав существование конвенции между зрителем и художником. Однако определить, была ли эта интерпретация верна и действительно ли имела место конвенция, мы можем лишь будучи заранее осведомлены о содержании авторского замысла, постфактум определив тот или иной элемент художественного строя как символ. Содержание этого символа в данном случае формируется не согласно существующему канону, но внутри самого творческого метода художника. Соответственно, любая интерпретация подобного символа через контекст зрительского восприятия будет случайна; необходимой она может стать лишь через понимание его роли в творческом методе (т.е. роли понятия в художественном образе, что есть вторая обозначенная выше проблема), том мыслительном «континууме», в среде которого и зародился замысел картины. В контексте подобного исследования необходимо обращаться, по возможности, к дневникам, письмам, к любому материалу, могущему через понятие дать представление об исходе, затем соотнося их с эскизами и законченными произведениями. В случае Н. Н. Ге подобный материал имеется, хотя и в недостаточно обширной форме, что требует дальнейшей архивной работы. Стоит упомянуть также, что еще более значительным становится подобный подход, когда, помимо теоретического обоснования, он получает мотив, исходящий из факта истории: ведь сам путь к созданию «Тайной вечери» лежал для Н. Н. Ге через длительный и далеко не случайный творческий кризис, причины которого во многом (хотя и не до конца) были рефлексированы самим художником.

Трагическая неспособность Ге к продуктивной работе – ни один замысел, над которым он трудился в промежутке с 1857 г. (год выпуска из Императорской Академии художеств) по 1861 г. (начало работы над «Тайной вечерей»), не был закончен – была вызвана, в первую очередь, проблемой формирования реалистического художественного метода³. На момент выпуска Н. Н. Ге находился под сильнейшим влиянием двух культурных деятелей той эпохи: со стороны художественной – К. П. Брюллова, с мировоззренческой – А. И. Герцена. В живописи Брюллова академическая условность была заменена тщательной передачей эффектов пространства, освещения, цвета и разных типов поверхностей для достижения предельной реалистичности. Подобный художественный метод предполагал полный отказ от умозрения в области формы

¹ Именно там и была впервые экспонирована «Тайная вечеря».

² Упомянут термин, характерный для советской школы искусствознания. Подробнее см.: [1].

³ Следует заметить, что в отличие от реалистической и натуралистической литературы, изобразительное искусство реализма на тот момент только лишь начинало свое развитие, противостоя «тирании» академической традиции. 1850-е годы можно считать периодом формирования идейной и художественной парадигмы реалистической живописи в мире в целом, частью внутренних процессов которого и являлось раннее творчество Н. Н. Ге.

и канонов художественной грамматики, требуя постоянного изучения природы. Также, еще будучи студентом Академии, Н. Н. Ге увлекся сочинениями А. И. Герцена, и политический, материалистический их пафос утвердил в художнике ощущение безусловной важности реальности как, прежде всего, области, в которой существует общество и его контекст. По-видимому, именно это равноправие эстетических идей и идей разума и сформировало в Ге первичное (то есть то, с которым он в 1857 г. приступил к работе) представление о реалистическом искусстве как об их совмещении, «составленном» из вдохновленных Герценом революционных мотивов и художественно *изученной* реальности как их воплощения в созерцательном образе (т.е., по сути «трансляция понятий» через символ).

Неудовлетворительность для Ге подобного подхода проявилась при работе художника над картиной «Смерть Виргинии» – первым произведением, над которым он начал трудиться уже вне стен Академии, находясь на оплачиваемом пенсионе в Италии. «Смерть Виргинии» заимствовала сюжет из трагедии итальянского драматурга В. Альфьери: история отца, убивающего свою дочь, дабы избавить ее от участи быть обещанной децемвиром Аппием. Это событие служит сигналом к началу народного восстания, в ходе которого народ свергает тираническую власть децемвиров. Изначально сердцем замысла была именно идея вспыхивающей от одного деяния революции. Первый вариант являл собой типичную для академического искусства *символическую* условность: события, находящиеся в разных временных промежутках, существуют, в едином художественном пространстве, в пределах одного полотна, как бы составленного покaдрово. Исходя из необходимости передачи авторского замысла, каждый из «кадров» представлял определенный этап развития революционной идеи: на одном и том же холсте происходит убийство, правее люди ужасаются его виду, далее по линии взгляда расположены персонажи в гневе; завершается горизонтальная композиция, соответственно, чуть видной группой, уже затевающей бунт. Как менялось представление Ге о сущности сцены можно видеть по сохранившейся серии эскизов. Самой заметной деталью, меняющейся в более поздних вариантах, является то, что Ге изображает уже только один момент, один «кадр», катализатором напряжения в котором становится сама сцена убийства, «электризирующая» все вокруг себя.

Подобный перенос приоритетов не был случаен: в некотором смысле Ге перенес принцип изучения формы на изучение внутреннего психологизма сюжета; этот важнейший для метода Ге шаг повлек за собой трудности, которым суждено будет множество раз повториться на всем протяжении его творческой биографии: в конце концов, он бросает замысел из-за принципиальной невозможности закончить его: «...я увидел, что и отца римлянина я не знаю, и Аппия я не знаю, следовательно, это не живая мысль, а *фраза*. Я и бросил этот сюжет...» [Там же, с. 43]. Таким образом, Н. Н. Ге не просто отошел от одной трактовки сюжета к другой: в процессе работы, под воздействием смены восприятия реальности в «теле» художественного произведения, трансформации понимания *онтологического статуса* изображаемого, изменилась сама методология, что и повлияло на понимание сцены в целом. В авторском замысле и созерцательный образ, и понятийная структура должны происходить из одного источника – реальности как таковой. Под воздействием этого «переворота» в творческом методе Ге, во-первых, в контексте чисто изобразительном необходимо возникает категория времени: художник в условиях реалистического понимания композиции, взяв основополагающий для сюжета момент, не имеет возможности «длить» мысль, он не контролирует законы изображаемого реального мира: в данных условиях картина есть фотография, одна секунда. В следствие этого акцент и смещается к замыслу, возможному для воплощения в пределах одного «кадра»: сначала в сторону отражения реакции толпы, а затем и в русло более интересной темы – трагедии отца. Во-вторых, что более важно, художником также осознается необходимость изучения психологии персонажей и, как следствие, изучение сознания в его *историчности*.

Анализируя общие для всех передвижников XIX века методологические установки, исследователь О. А. Лясковская в статье «Творческий метод передвижников» называет характерное для этого направления понимание реалистической формы «инсценировкой действия» [6, с. 53], что означает переход от умозрительных академических канонов к копированию и изучению реальности как единственно возможного источника искусства вообще. В парадигме истории искусства данное определение имеет отношение к художественной грамматике (композиции, цвету, свету), интересу к социальной тематике (тяготы жизни крестьянства, тема города, насилия и т.п.), а также к методу работы (в частности, отказу от профессиональных натурщиков). Но в философски осознанной «инсценировке» Н. Н. Ге можно говорить об изменении онтологического статуса реального в искусстве: в его реалистическом методе художественный конструкт отождествляется с самой реальностью. Для художника в этих условиях необходимо познать (и через *понятие*, и через *созерцание*), а не сочинить все изображаемое (этот тезис будет весьма характерен для уподобленной журналистике живописи критических реалистов). Позднее художник часто будет подчеркивать необходимость генетической взаимосвязи «истинного содержания» и «живой формы» в своей философии искусства [2, с. 206], обозначая путь к творчеству через *постановку проблемы*, находящейся не только в области живописной техники, но и, в равной степени, в плоскости умозрительной. Однако при отказе от субъективности возникает проблема как бы вытеснения автора из замысла произведения: *mens auctoris* как бы элементарно не находится места в изображаемом, ибо образ полностью в сознании творца тождественен реальности; художник принимает на себя роль фотографа, а его участие вытесняется за пределы живописного мира, делая главной его миссией – выбор сюжета. Собственно, потому проблема выбора сюжета и занимает Н. Н. Ге последующие четыре года. Описанная выше ситуация повторяется и с последующими замыслами. В частности, в 1860 г. он по тем же причинам отказывается от замысла «Разрушение Иерусалимского храма», не имея возможности объективно познать предмет и не желая наделять его собственным видением («Кто этот пророк, кто эти голодные? Что такое для меня

храм? Ничего. Я и бросил эту картину» [Там же, с. 44]). В методе Ге эстетическая идея претерпевает изменение своего статуса – субъективное отношение есть теперь только психологическая сопричастность, возникающая вторично, как результат познания. Таким образом, живописец пришел к важности понятийной структуры не через важность понятия самого по себе (как важности высказывания), но через его необходимость для объективности, возможной лишь через соотношение понятий. То, что при оценке со стороны воспринимающего являлось символом, при имманентном рассмотрении оказалось, скорее, некой «реконструкцией».

Более того, к упомянутому выше критерию (доступности объекта для познания через понятие) добавляется еще один, уже из области градации предметов, достойных изображения в принципе. В 1857 г., работая над сюжетом «Мать на похоронах своего ребенка», обращаясь к познаваемой воочию сущности человеческой трагедии, он приходит к выводу о неполноценности обычного человека перед лицом искусства (что уже, напротив, существенно отличает его от критических реалистов). «Кто же из живущих, из живших может быть всем, полным идеалом?» [Там же, с. 105] – задает вопрос художник, выдвигая, таким образом, вторую чисто умозрительную, мировоззренческую *проблему*, решение которой необходимо для возможности творчества, что и дает нам повод сократить область «допущений» при определении Ге как философа.

Именно двум описанным выше проблемам и была внутренне комплиментарна «Тайная вечеря». Первым стоит рассмотреть процесс формирования объективного, *реального* контекста в замысле «Тайной вечери». Проблема познания созерцательных образов в пределах реалистической формы решалась с легкостью, поскольку вместе с академической условностью должна была быть отринута и специфичность; лица персонажей были списаны Ге с встреченных им на улицах Италии простых евреев (что, к слову, тоже критиковалось впоследствии), бедная обстановка дома на окраине Иерусалима также не требовала поиска особенных интерьеров в натуре. Однако на формировании данного замысла как идеи разума стоит остановиться особо. Известно, что «Тайная вечеря» как понятийная структура была вдохновлена знаменитым в те годы трудом Д. Ф. Штрауса «Жизнь Иисуса», именно из этой книги Ге и почерпнул необходимый ему объективный контекст. Немецкий теолог, придерживаясь взглядов Ф. Шлейермахера, в своем герменевтическом исследовании практиковал применение общих научных принципов исследования текста к Евангелиям и отделял «историческую» жизнь Иисуса от ее «мифической» части, представляющей собой, по мнению Штрауса, результат проецирования архетипов и мифологем Ветхого Завета на Новый, то есть, по сути, определяя «мифическую» часть как нерелятивную [15, с. 187, 192, 193].

Герменевтическая идея «расслоения» евангельской истории на реальную и мифическую и повлияла на решение Н. Н. Ге по-новому смоделировать в своем замысле драму разрыва Христа и Иуды. В среде советского искусствоведения (в частности, исследователем Н. Ю. Зограф) на первый план выводился аспект созвучности содержания «Тайной вечери» политической жизни России того времени [2, с. 7]. Возможно, данный слой в замысле также присутствует: тяжелое впечатление, произведенное на Ге «отречением» русского общества от А. И. Герцена (под большим влиянием идей которого Н. Н. Ге на тот момент находился), после того как последний поддержал польское восстание 1863 г., могло сыграть немаловажную роль в «сближении» художника с сюжетом, однако сам он определял знакомство с сочинением Штрауса и «понимание» [Там же, с. 49], возникшее после такового как важнейший фактор, что также выглядит логичным и в контексте данного анализа формирования его творческого метода.

В сущности, будет справедливо сказать, что «Тайная вечеря» является в равной степени результатом особого творческого метода Ге, его философии искусства и своеобразным художественным воплощением идей, высказанных Штраусом в «Жизни Иисуса», конкретно, идеи о «расслоении» Евангелия мифического и реального. Влияние труда Д. Штрауса было, возможно, сильнейшим из всех факторов, оказавших воздействие на художника: в будущем, ближе к 1880-м годам, он отрекся даже от художественного метода К. П. Брюллова, но стремление к различению «мифического» и «реального» оставалось неизменным для абсолютного большинства его работ. Результатом этого стремления стали и его идеи, сходные с толстовством; его современник историк литературы А. Н. Веселовский, пришедший к похожим выводам во время тесного общения с Н. Н. Ге, писал: «Что меня поражало тогда и поразило впоследствии, это то, что уже в 1867 г. он был толстовцем *avant la lettre*¹, с такими же стремлениями к обобщениям, нередко беспочвенным, к раскрытию таинственного смысла в реальной правде факта...» [12, с. 179]. И. Е. Репин в своих воспоминаниях о Ге пишет [11, с. 57], что в 1872 г. он в оригинале прочел только вышедшую книгу Штрауса «Старая и новая вера» [16] и с жаром защищал позицию автора. На правах гипотезы можно предположить, что именно сходные с нищенскими взгляды, изложенные в этом труде, повлияли на образ Христа в позднем творчестве художника (но не Ницше сам по себе, философию которого Ге горячо разделял, но ознакомился с ней позднее [Там же, с. 80]).

Проблему «недостаточности» человеческой сущности и ее разрешение в «Тайной вечере» следует рассматривать в связи с некоторыми обстоятельствами исключительно в соотношении с изложенным выше. По Ге, затруднение решалось, исходя из удивительных свойств духа персонажей: способность Христа к прощению и смирению немыслима для обычного человека, Иуда же совершает подвиг патриотизма в ущерб своей любви к Учителю. Однако именно в понятийной структуре «Тайной вечери», таким образом, родилось и противоречие: если в ней все персонажи (включая Христа и Иуду) есть в сущности обычные люди, принципиально лишённые «мифического» ореола, деидеализированные, то как возможно их помещение на вершину градации Ге, если перед лицом искусства они должны быть так же неполноценны, «неидеальны»?

¹ Avant la lettre – «первый, лучший оттиск гравюры» (фр.). По-видимому, А. Н. Веселовский имеет в виду, что Ге был первым толстовцем еще до самого Л. Н. Толстого.

Данная трудность в дальнейшем приобрела системный характер, спровоцировав Ге на дальнейшие исследования темы «идеальности» человеческого существа; разрешением именно этого противоречия, стоит полагать, и стало в чем-то толстовское, в чем-то «квазиницшеанское» своеобразие природы Христа, получившее развитие в «Страстном цикле».

Творческая методология Ге сформирована гетерогенно, т.е. исходя из природы познаваемого объекта, действует через постановку и решение умозрительных проблем в области понятий, что действительно приближает ее к методологии гуманитарно-научной. В целом же ее как нацеленную на *понимание* можно назвать сходной с герменевтической¹: в ней четко синкретичны «грамматический» аспект (познание реалистического созерцательного образа через «грамматику»² искусства) и «психологический» (познание психологии субъекта в его историзме). Этот же метод мог принимать формы строго научные, как в случае с картиной «Пётр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1871), когда для написания картины он надолго погрузился в изучение архивов, зарисовки архитектуры и интерьеров, либо же, к концу жизни, экзистенциальные, примером чего был «Страстной цикл», в котором есть множество оснований полагать доминирующим мотив «проживания» реальной, исторической, событийной основы евангельского мифа³.

Творчество Н. Н. Ге имеет значение для истории русской философской мысли как непосредственно связанное с толстовством и опосредованно, возможно, с иными феноменами т.н. «русского религиозного ренессанса» Серебряного века в качестве оказавшего влияние фактора. Однако на данный момент искусство Ге не вполне понято, не до конца объяснено и именно обоснование и изучение деталей метода Ге как специфической «художественной» герменевтики может дать ключ к верному пониманию сущности сюжетов, реализованных живописцем с позиции этого метода, а значит, и к общефилософским и имплицитно-эстетическим максимам, заложенным в его творчестве.

Список литературы

1. Верещагина А. Г., Беспалова Н. И. Русская прогрессивная критика второй половины XIX века: очерки / под ред. М. М. Раковой. М.: Изобразительное искусство, 1979. 276 с.
2. Ге Н. Н. Письма, статьи, критика, воспоминания современников / под ред. Н. Ю. Зограф. М.: Искусство, 1978. 398 с.
3. Зограф Н. Ю. Николай Ге. М.: Изобразительное искусство, 1974. 168 с.
4. Зограф Н. Ю. Творческая история картины Н. Н. Ге «Тайная вечеря» // Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования. Л.: Художник РСФСР, 1983. С. 81-102.
5. Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Сочинения: в 6-ти т. М., Мысль, 1966. Т. 5. 564 с.
6. Ляскова О. А. Творческий метод передвижников // Передвижники: сборник статей. М.: Искусство, 1977. С. 53-67.
7. Микешина Л. А. Философия познания. Проблемы эпистемологии гуманитарного знания. М.: Канон+, 2009.
8. Москалюк М. В. Русская живопись второй половины XIX века: идеал и реальность: монография. Красноярск: Красноярский краевой научно-учебный центр кадров культуры, 2008. 260 с.
9. Пирс Ч. С. Икона, индекс, символ // Избранные философские произведения / пер. с англ. К. Голубович, К. Чухрукидзе, Т. Дмитриева. М.: Логос, 2000. С. 200-223.
10. Попов С. Религиозное творчество позднего Ге как практика богоискательства // Искусствознание. 2002. № 1. С. 386-414.
11. Репин И. Е. Воспоминания о современниках / сост. А. Г. Обрадович. СПб., Лениздат, 2014. 192 с.
12. Стасов В. В. Николай Николаевич Ге. Его жизнь, произведения и переписка. М.: Посредник, 1904.
13. Тарасов В. Ф. Картины евангельского цикла Николая Ге как материал к выяснению его этико-философских взглядов // Советское искусствознание. 1979. № 1. С. 228-247.
14. Шлейермахер Ф. Герменевтика / пер. с нем. А. Л. Вольского. СПб.: Европейский дом, 2004. 242 с.
15. Штраус Д. Жизнь Иисуса / пер. с нем. В. Ульриха. Харьков: Фолио, 2000. 992 с.
16. Strauss D. F. Der alte und der neue Glaube. Leipzig, 1872. 448 p.

ARTISTIC METHOD OF N. N. GE AS A SPECIFIC FORM OF PHILOSOPHIZING

Zamotokhin Pavel Pavlovich
Moscow State University of Education
structura_mpgu@mail.ru

At the moment, there is a reason to believe that the creative work of the Russian artist of the middle of the XIX century N. N. Ge was inseparable from his philosophical views and was rather their incarnation and not experiments in the sphere of artistic technique. This article undertakes an attempt to consider his creative work as a process, not only artistic, but also cogitative. As a result the author of the article was able to show it in the dynamics basing on the diary entries, to analyze the essence of the formation of artist's method of the work, as well as to evaluate his philosophical searches, defining their place in the Russian and general history of thought.

Key words and phrases: Ge; philosophy of art; realism; hermeneutics; "The Last Supper".

¹ Имеется в виду классическая герменевтика как методология гуманитарных наук, представителем которой был, наряду со Ф. Шлейермахером, и Д. Ф. Штраус.

² Учитывая, что «познание», в данном случае, означает именно соотношение природных форм с возможностями выразительных средств, справедливо говорить и о познании через выразительные средства, т.е. «грамматику искусства».

³ Соответственно, в случае позднего Ге имеет смысл говорить о сходстве с герменевтикой в ее онтологически-направленной, экзистенциальной ипостаси, а не классической герменевтике как методе толкования текстов. Однако учитывая, что речь идет не о понимании как способе быть, а о понимании как способе творить, – специфика этого сходства требует дальнейших исследований и прояснения.