

**ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ**  
Том 35

*Николай Николаевич  
Ге*

Москва  
Директ-Медиа  
2010

Николай Николаевич

Ге

1831–1894

Николай Николаевич Ге всю свою творческую жизнь проповедовал духовную красоту. Он внес огромный вклад в развитие реалистической живописи: портретного и пейзажного жанров. Произведения последних лет жизни художника, написанные с необычайной взволнованностью, наполнены сложным эмоциональным содержанием и никого не оставляли равнодушным. Картины великого мастера созданы с удивительной искренностью, в дивной цветовой гамме и пронизаны глубокой духовностью. Александр Бенуа считал, что на всех полотнах Николая Ге «лежит отражение благородной души их автора».

Ге был разносторонним и образованным человеком, отличался высоким уровнем общей культуры и глубиной знаний. Его работы выстроены по строго выверенной математической формуле, а исторические произведения отличаются большой точностью деталей.

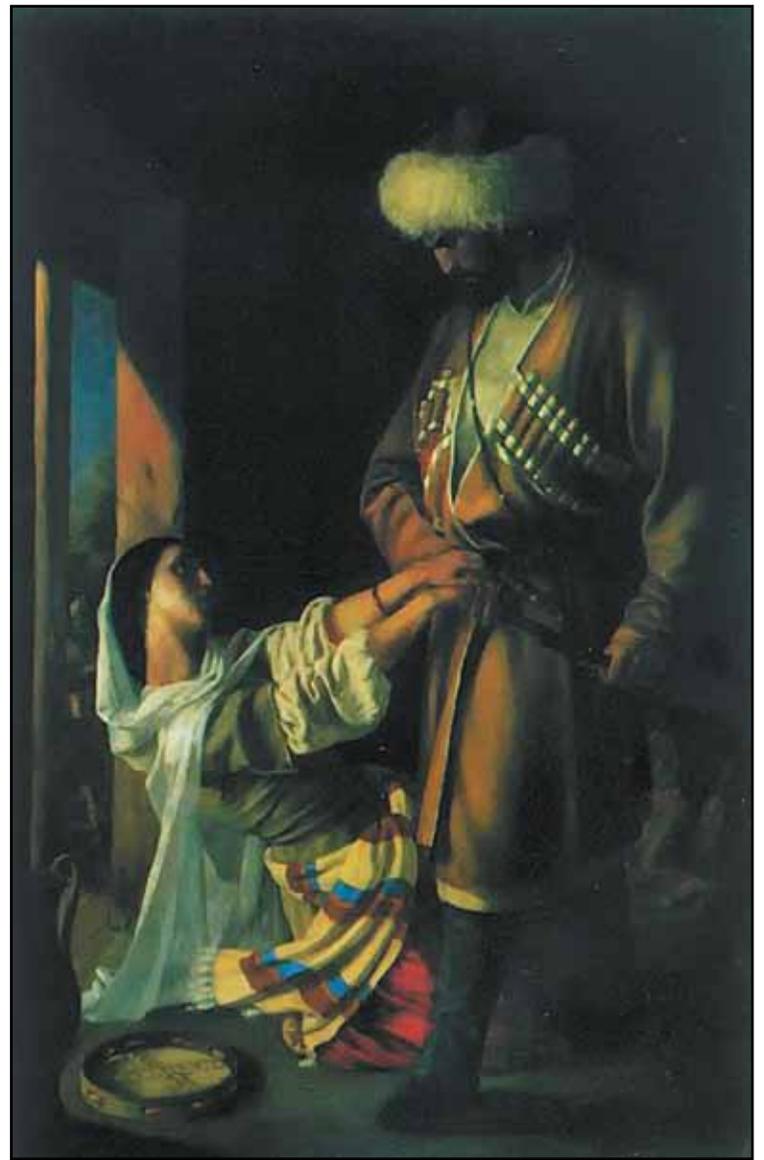
## Славные французские корни

**Н**иколай Ге был внуком обрусевшего иностранца и сыном героя войны 1812. Французские дворяне бежали от революционного террора, переселяясь в Россию. Иосиф Ге эмигрировал в конце XVIII века и женился на дочери полтавского помещика. Когда их сыну Коле исполнилось шестнадцать лет, началась Отечественная война с Наполеоном. Молодой офицер русской армии Николай Иосифович Ге храбро сражался и участвовал во взятии Парижа. Впоследствии он унаследовал от родителей поместье и создал семью с русской девушкой. Итак, французские корни в этом роду и иностранная фамилия не помешали стать деду Иосифу Ге – русским помещиком, отцу Николаю Иосифовичу Ге – русским офицером и героем войны с французами, а сыну Николаю Николаевичу Ге – великим русским художником.

## Математика или живопись?

**Б**удущий живописец родился в Воронеже 15 февраля 1831 и был третьим ребенком в семье. В год его рождения в стране свирепствовала холера, она и забрала мать Николеньки через три месяца после его появления на свет. Раннее детство Ге прошло в деревне, где самым близким и любимым человеком для него стала нянька – простая крепостная крестьянка. Художник всю жизнь вспоминал о ней с теплом и любовью. Не мог он забыть и своего потрясения, когда управляющий приказал высечь няню розгами. Именно тогда мальчик понял, что в мире кроме добра и любви существуют еще зло и жестокость. Николай с детства был очень ранним и наделен огромной жаждой справедливости. Еще ребенком он осознал всю несправедливость угнетения и поклялся себе никого и никогда не притеснять.

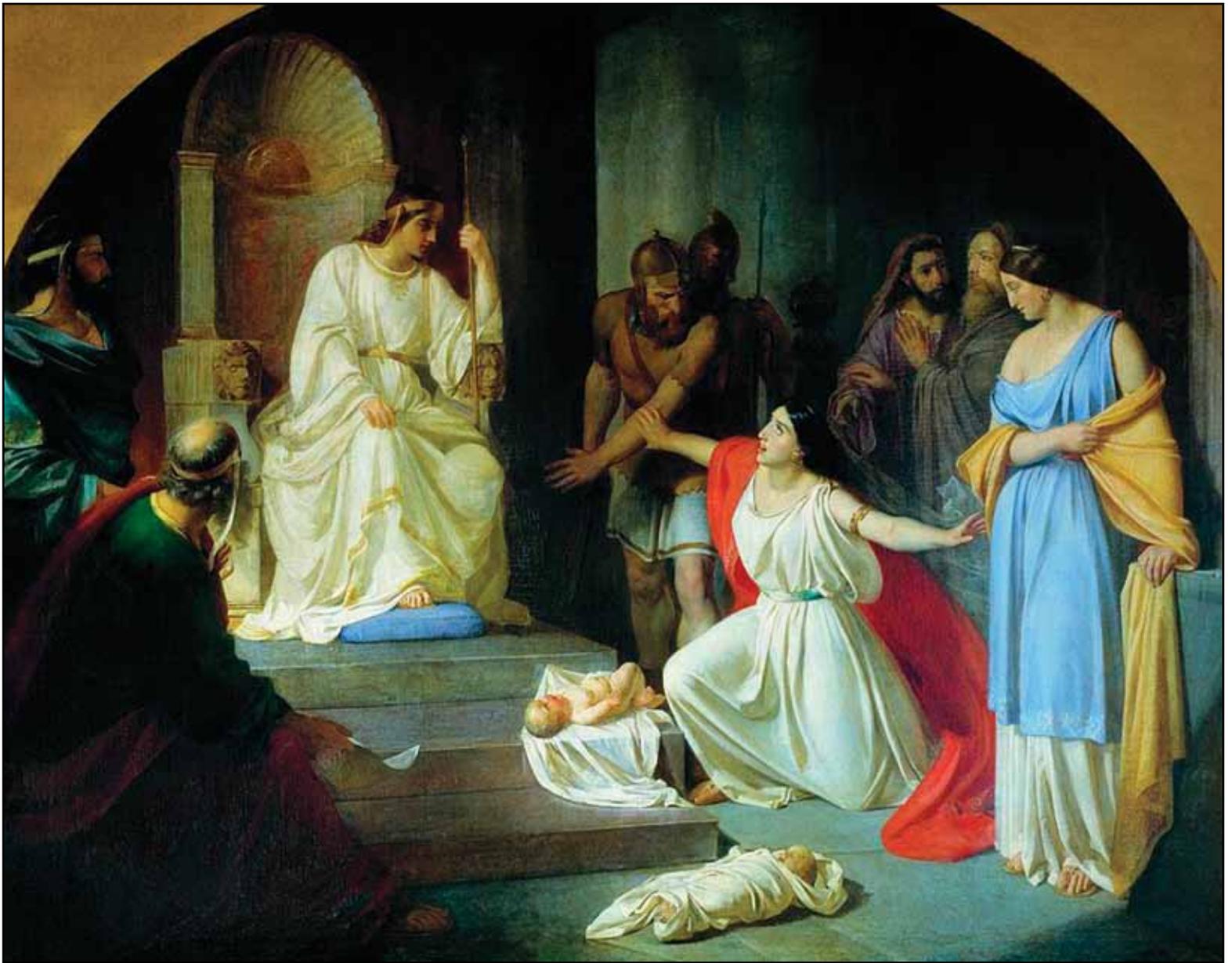
В 1841 семья переселилась в Малороссию. Там Колю отдали в киевскую гимназию, окончив которую, он сначала поступил на физико-математический



*Лейла и Хаджи Абрек. 1852*

факультет Киевского университета, а потом на математическое отделение философского факультета Петербургского университета. Страстное желание юноши стать художником не изменило непоколебимого решения отца учить сына точным наукам, к которым у Николая были явные способности. Этот факт сполна иллюстрирует описание его мастерской на хуторе: «Широкое окно выходило на запад, а чтобы можно было давать верхний свет на натуру, позировавшую для живописи, Николай Николаевич устроил систему зеркал мелкого калибра – 8x8 вершков, вставленных в переплет рамы окна. Таких зеркальных рам было прикреплено возле окна несколько: вверху, с боков и внизу, которые на шарнирах становились под желаемые уклоны, ловя свет от чистого неба... Свет, посылаемый этими зеркалами, был какой-то особый, серовато-пепельный, приятный и таинственный».

Николай не посмел перечить отцу и целых два года исправно изучал уравнения и функции. Однако университетского курса он не окончил ни в Киеве, ни в Петербурге. Страсть к рисованию оказалась сильнее любви к математике. Отучившись два года, он понял,



*Суд царя Соломона. 1854*

что главное, чем он хочет заниматься в жизни, – живопись. Николай оставил университет и в 1850 поступил в петербургскую Академию художеств, где терпеливо и настойчиво изучал основы живописного ремесла под руководством Петра Васильевича Басина.

Время учебы Ге пришлось на эпоху «безвременья», когда угнетение человеческого достоинства стало нормой во всех областях жизни в России. Шли последние мрачные годы правления Николая I. Президентом Академии была великая княгиня Мария Николаевна, и управление велось при активном участии царя. Молодые художники воспитывались в традициях классицизма, но ведущие профессора-преподаватели были нетребовательны, поскольку большинство из них являлись приверженцами эстетики романтизма, несмотря на общее классическое направление Академии. Сам процесс учебы строился полусвободным, непоследовательным. Учащиеся в основном предоставлялись сами себе, делясь знаниями и навыками живописи друг с другом.

## Самый «брюлловистый» студент

**П**редписанные начальством темы композиции: мифологические сюжеты и античные герои – загоняли студентов в строгие рамки. Ге решил, что если приходится следовать образцам, то тогда уж самым лучшим. В то время в Академии многие подражали Карлу Брюллову, и Николай тоже преклонялся перед творчеством этого великого мастера, особенно любил его знаменитую «Помпею», считая ее идеалом. Первые картины, созданные под влиянием любимого живописца, оказались великолепны. Не зря юношу в Академии называли самым «брюлловистым» из студентов, и это была отнюдь не насмешка. Два художника ни разу в жизни не встречались лично, но Ге подробно изучал творчество Брюллова и пользовался его рекомендациями, услышанными от позировавших тому натурщиков. Эту любовь Николай Николаевич сохранил до конца своих дней, хотя вскоре совершенно перестал кому-либо подражать.

Полотно «Суд царя Соломона» (1854, Киевский музей русского искусства) написано в абсолютно брюлловском, ярком и красочном стиле. В основе картины – библейская притча о провокационном решении



царя Соломона разрубить надвое дитя, из-за которого ссорились две женщины. Таким образом была выявлена настоящая мать, которая тут же отказалась от притязаний на ребенка: пусть даже его отдадут сопернице – лишь бы живым! Классическая композиция, выразительные позы, характерные «говорящие» жесты – произведение выполнено по всем академическим канонам.

*Портрет Я. П. Меркулова. 1855*

#### **Академическая программа**

**Ж**ивописи Ге учился семь лет. Все его ученические работы показывают, что эти годы не прошли для художника даром. Помимо создания ветхозаветных сюжетов, он



*Ахиллес оплакивает Патрокла. 1855*

выделялся как портретист. Вписанный в овал «Портрет Я. П. Меркулова» (1855, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) – отличный образчик классического портрета, в котором Ге проявил себя талантливым реалистом с почти фотографической способностью передачи сходства. Эту работу уже отличает та камерность, ненавязчивость и изящная простота, которые и будут впоследствии цениться во всех портретах его кисти.

Великолепно программное произведение Ге «Ахиллес оплакивает Патрокла» (1855, Национальный музей Белоруссии, Минск), написанное по поэме Гомера «Илиада». Троянец Гектор с помощью коварного Аполлона сразил грека Патрокла, который был одет в доспехи Ахиллеса – бесценный подарок богов. Доспехи забрали троянцы как трофей. Мать Ахиллеса Фетида обратилась за помощью к Гефесту, и тот выковал новое великолепное золотое облачение для воина. Прекрасная nereida принесла этот подарок сыну, но Ахиллесу не до доспехов. Он так горевал о гибели Патрокла, что

даже подумывал о самоубийстве. Безутешный, склонился он с опухшими от слез глазами над телом друга. Мирмидонский воин, скорбя, закрыл лицо руками.

Скульптурная трактовка образов, четкая героическая тематика, красота и яркость колорита картины принесли Ге малую золотую медаль.

Второй удачной работой начинающего художника стала «Аэндорская волшебница вызывает тень Самуила» (другое название – «Саул у Аэндорской волшебницы») (1856, Государственная Третьяковская галерея, Москва), в написании которой Ге использовал многие композиционные и колористические приемы Брюллова.

Накануне решающей битвы с филистимлянами, чувствуя себя оставленным Богом, который не отвечал Саулу через дозволенные иудейским законодательством тех времен способы – «урим и туммим», сновидения и пророчества, царь решился обратиться к волшебнице. Ее нашли с большим трудом, поскольку Саул сам приказал изгнать всех магов и колдунов из своего царства, не столько преследуя их по Божьему завету не обращаться за предсказаниями,

сколько опасаясь чар против себя. Волшебница спросила, чей дух нужно вызвать, и Саул, странно зависящий от привычки обращаться все время за пророчествами к Самуилу, велел вызвать его дух. А между тем отношения с пророком были испорчены еще задолго до его смерти, и в последние годы жизни старец активно противостоял правителю и даже втайне от него помазал на царствие Давида. Он же предсказал ранее Саулу гибель сыновей в битве с филистимлянским войском и смерть самого правителя. Именно это безысходное пророчество отравило последние годы правления справедливого и доброго царя, сделав его подозрительным и параноидально-мстительным. Вызванный дух повторил Саулу свое прежнее предсказание, не оставив никакой надежды на спасение. Царь, сраженный отчаяньем, упал на землю...

Этот трагический момент очень выразительно отображен в картине молодого живописца. Сюжет подобран крайне удачно, и в этом уже проявился Николай Ге, способный понимать в своих работах философские вопросы о поиске истины и находить единственный момент, являющийся неким

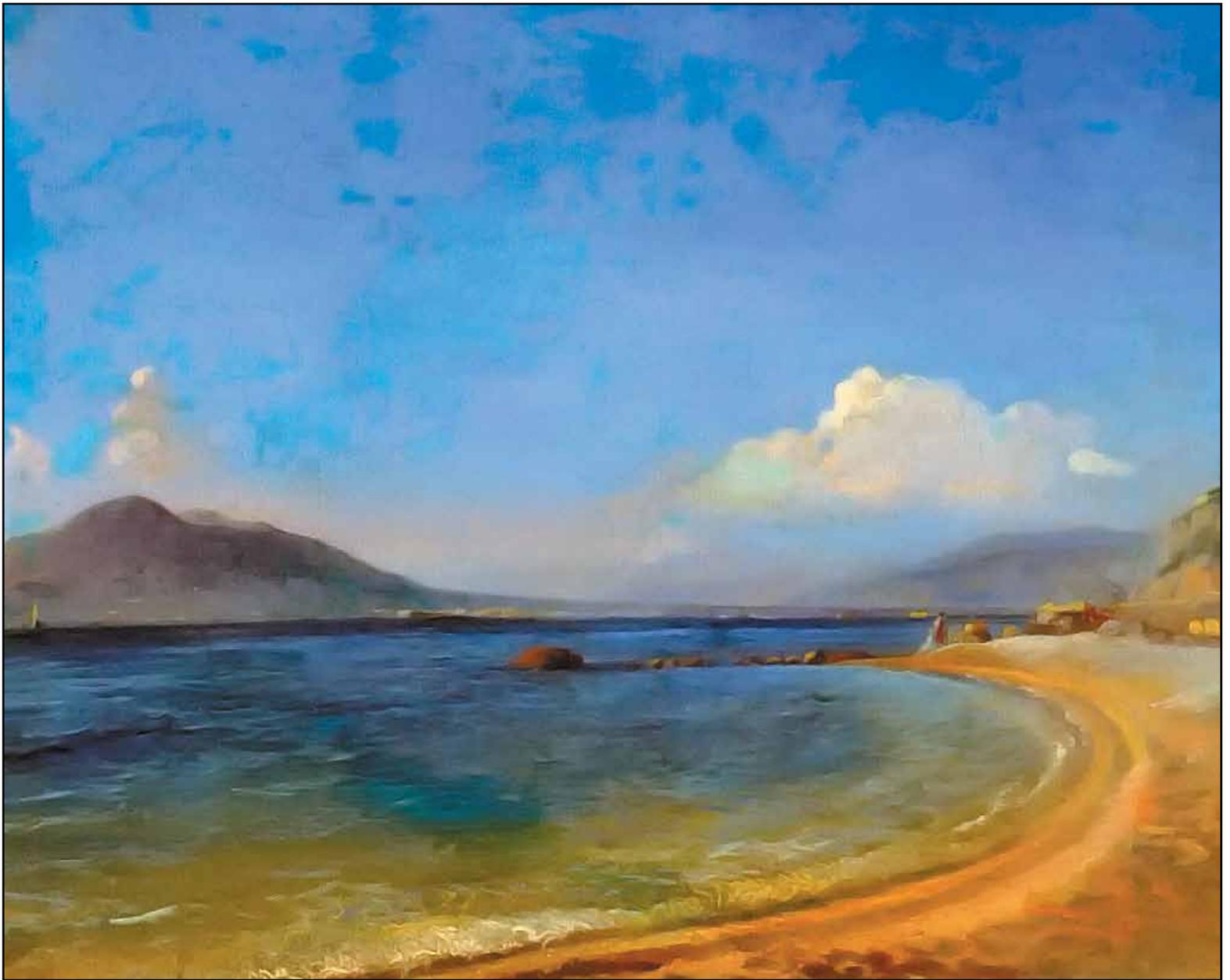
символическим Рубиконом, после которого уже нельзя повернуть вспять. Обращение Саула к магии и было тем самым бесповоротным роковым решением, подписавшим окончательный приговор ему и его сыновьям.

Краткий библейский рассказ об Аэндорской волшебнице издавна бередил умы иудеев и христиан, рождая многочисленные споры и толкования в контексте темы существования души после смерти. Отдельным предметом словесных баталий вставал вопрос, кто на самом деле явился на зов колдуньи: действительно дух пророка Самуила, демон или же вся магия была простым шарлатанством. Сторонники веры в реальность колдовства эту притчу рассматривали как библейское доказательство своего мнения.

Красочно и образно перенесенная на холст ветхозаветная история принесла художнику большую золотую медаль и дала возможность совершить пенсионерскую поездку в Италию.

*Аэндорская волшебница вызывает тень Самуила  
(Саул у Аэндорской волшебницы). 1856*





*Морской залив. Вико. 1858*

## Европа

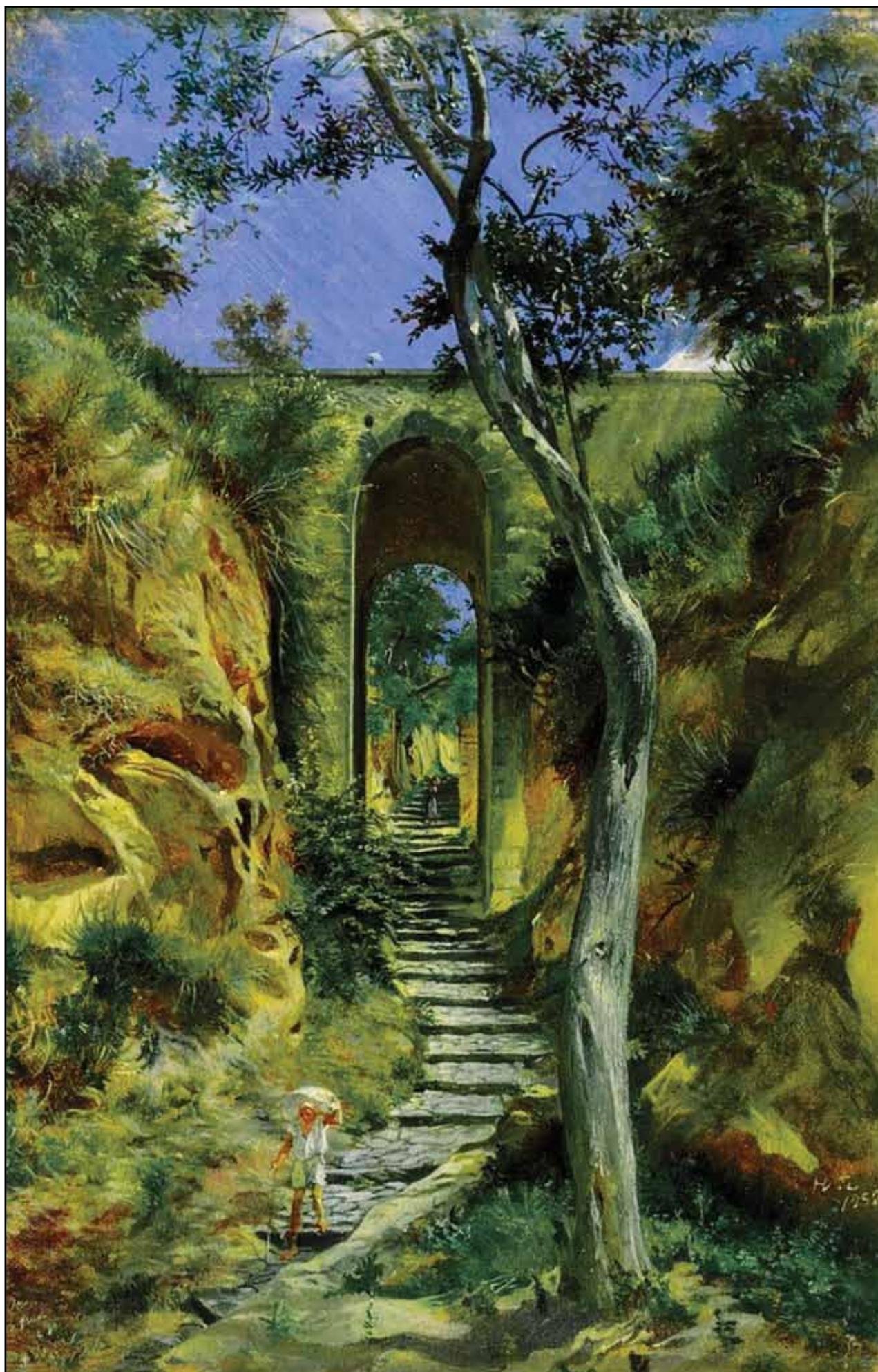
**Ш**ел 1857, николаевский режим к тому времени канул в прошлое, Россия ждала перемен, но Николай Ге не хотел и не мог больше оставаться в душной атмосфере застывшей в ожидании страны. Его непримиримый к угнетению личности дух рвался в свободную и просвещенную Европу. Художник женился и отбыл с молодой супругой за границу, причем за свои, а не казенные деньги. Он даже не дождался выдачи медали и финансовой дотации за нее и безвыездно оставался в Европе вплоть до 1863.

Супруги посетили Швейцарию, Мюнхен и Париж, побывали на посмертной выставке Поля Делароша, который оказал большое влияние на содержание картин Ге и на их техническое исполнение. Деларош писал свои произведения с восковых фигурок, и Николай Николаевич последовал его примеру. Выставка произвела на него колоссальное впечатление.

## Итальянское буйство красок

**С**емья прибыла в Италию и поселилась в столице этого теплого и благодатного края, наполненного цветами, солнцем, морем и радостью. В красочной стране художнику пришлось новое понимание принципов творчества Брюллова, его стремления к правде в изображении природы и человека. В Риме живописец продолжал непрерывную работу по самообразованию, ознакомился с историческими древностями и посетил многочисленные музеи. Ге изучал колорит старых мастеров и новые методы в творчестве, сам пробовал работать на пленэре.

Он создавал колоритные местные пейзажи, тем самым отражая свои впечатления об этой красивейшей стране, и постепенно избавлялся от оков академизма. Нежная и светлая картина «Морской залив. Вико» (1858, Государственная Третьяковская галерея, Москва) завораживает бесконечным простором и бездонностью лазури, а мастерски написанный «Мост в Вико» (1858, Государственная Третьяковская



*Мост в Вико. 1858*



*Возвращение с погребения Христа. 1859*

галерея, Москва) радует глаз яркой южной экзотикой, насквозь пропитанной солнцем.

Создавая портреты близких людей и много внимания уделяя пейзажу, мастер избавлялся от всякого влияния. Художник понял необходимость поисков нового направления своего творчества: «Во мне воскресла жизнь древних в ее настоящем, живом размере и смысле, и вот, может быть, начало того, что называется чувством реального в искусстве!» С этого времени Николай Ге начал поиск художественной истины, творческой сущности и собственного нового реализма.

### Академический долг

**В**ыпускник, посланный на стажировку за границу, был обязан представить Академии художеств крупномасштабное (программное) полотно на историческую, античную или библейскую тему.

Эскизы такого произведения появлялись у Ге постоянно, но ни один из этих замыслов не воплотился в жизнь.

«Возвращение с погребения Христа» (1859, Государственная Третьяковская галерея, Москва), «Разрушение Иерусалимского храма» (1859, Государственная Третьяковская галерея, Москва), «Мария, сестра Лазаря, встречает Иисуса Христа, идущего к ним в дом» (1864, Государственная Третьяковская галерея, Москва) – все это не могло стать новым словом в искусстве. Перечисленные темы не всколыхнули в душе художника волнения и предощущения будущей великой картины, они остались в эскизах. Прошла уже половина отпущенного живописцу пенсионерского срока, а отчитаться перед Академией было нечем. Николай Николаевич даже готов был признать отсутствие у себя таланта.

30 сентября 1857 в семье Ге родился сын, которого назвали Николаем, через два года, 21 августа 1859, появился на свет второй сын – Петр. Тогда же семья перебралась во Флоренцию. В этот период



*Разрушение Иерусалимского храма. 1859*

в творчестве художника появилось много замечательных семейных картин и портретов близких. Все итальянские работы Ге очень теплые, гармоничные, отражают его личное счастье, радость воспитания детей и присутствия рядом любимой красавицы супруги.

Во Флоренции оказалось много знакомых, для которых гостеприимный дом Ге был всегда открыт. Вечерами собирались друзья разных национальностей: русские, итальянцы, французы, говорили об искусстве и политике, вели философские споры.

Николай Николаевич много читал, работал и ни на день не останавливал поиск темы для своего первого великого полотна. Так прошло несколько лет, и однажды искомая картина явилась мастеру сама.

В Италии художник снова обратился к религиозной тематике. Он изучал жизнь Иисуса Христа и

в какой-то момент вдруг ясно увидел одно из ключевых евангельских событий. Осталось только перенести картину, представшую перед мысленным взором творца, на холст.

Живописец долго подбирал моделей для своего великого произведения среди друзей и знакомых, находя внешнее или внутреннее сходство с учениками Христа. Апостола Петра он написал с себя, а для образа центрального персонажа отправной точкой послужило лицо Герцена, хотя Ге сам признавал, что идеальной натурой, подходящей для этой великой личности, не может быть никто.

Мастер писал образы апостолов с обычных людей, поэтому библейские персонажи выглядят, как выходцы из простого народа. Ге больше стремится передать не точность евангельского сюжета, а правду исторической коллизии, на основе которой можно проводить в мир нравственно-этические и духовные ценности.



*Портрет Шестовой с дочерью. 1859*

## Новый взгляд на традиционный сюжет

**К**артина «Тайная вечеря» (1866, Государственная Третьяковская галерея, Москва), явившаяся Ге как откровение, потрясла зрителя правдой чувства, ситуации и обстановки. Все в произведении поражает своим реализмом, во все верится с первого же взгляда – до дрожи. Именно такой тесной и темноватой комнаткой, а вовсе не шикарной залой должно было выглядеть помещение, в котором собралась одинокая для обывателей тех времен кучка скитальцев и проповедников и где происходила роковая передача хлеба. Такие стены, такое оконце, в котором сквозь тряпицу занавески угасает синь ночного неба с дымчатыми, посеребренными луной облаками. Именно такой триклиний – римский стол с тремя ложами вокруг, а не канонический вариант длинного обеденного стола. Даже низко расположенный источник света, отбрасывающий на стены огромные тени, и само размещение персонажей потрясают убедительностью и погружают в атмосферу того времени.

Художник словно заводит зрителя в комнату, сталкивая его прямо в дверях с уходящим человеком. Иудой. Предателем. Силуэт его темен и мрачен, невозможно разглядеть черты лица, голова опущена,

*Облака. Фраскати. 1859*





*Вверху: Закат на море в Ливорно. 1862*

*Внизу: Морской залив. Ливорно. 1862*





*Тайная вечеря. 1866*





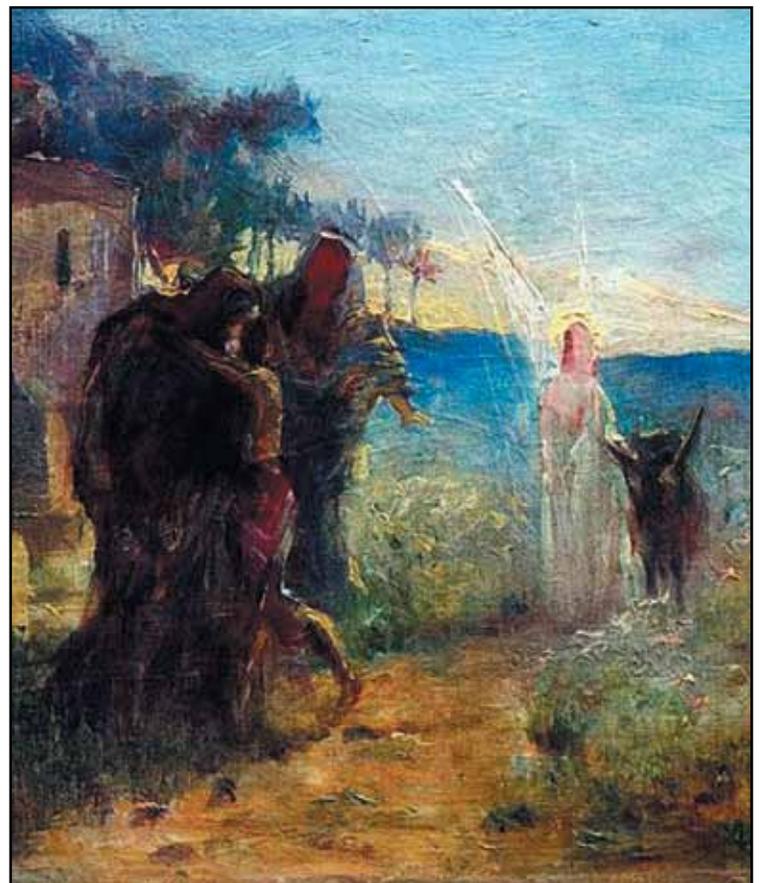
*Мария, сестра Лазаря, встречает Иисуса Христа, идущего к ним в дом. 1864*

плащ нервным взмахом набрасывается уже на ходу. Источник освещения скрыт от зрителя, но оставшиеся участники трапезы оказываются на виду, их эмоции хорошо видны и неподдельны. С недоумением смотрит вслед темной фигуре Петр, юный Иоанн порывисто вскочил, пытаясь остановить Иуду, да так и застыл, не в силах вымолвить слова. Остальные апостолы переглядываются, потрясенные, и только Иисус замер в скорбной и отрешенной позе.

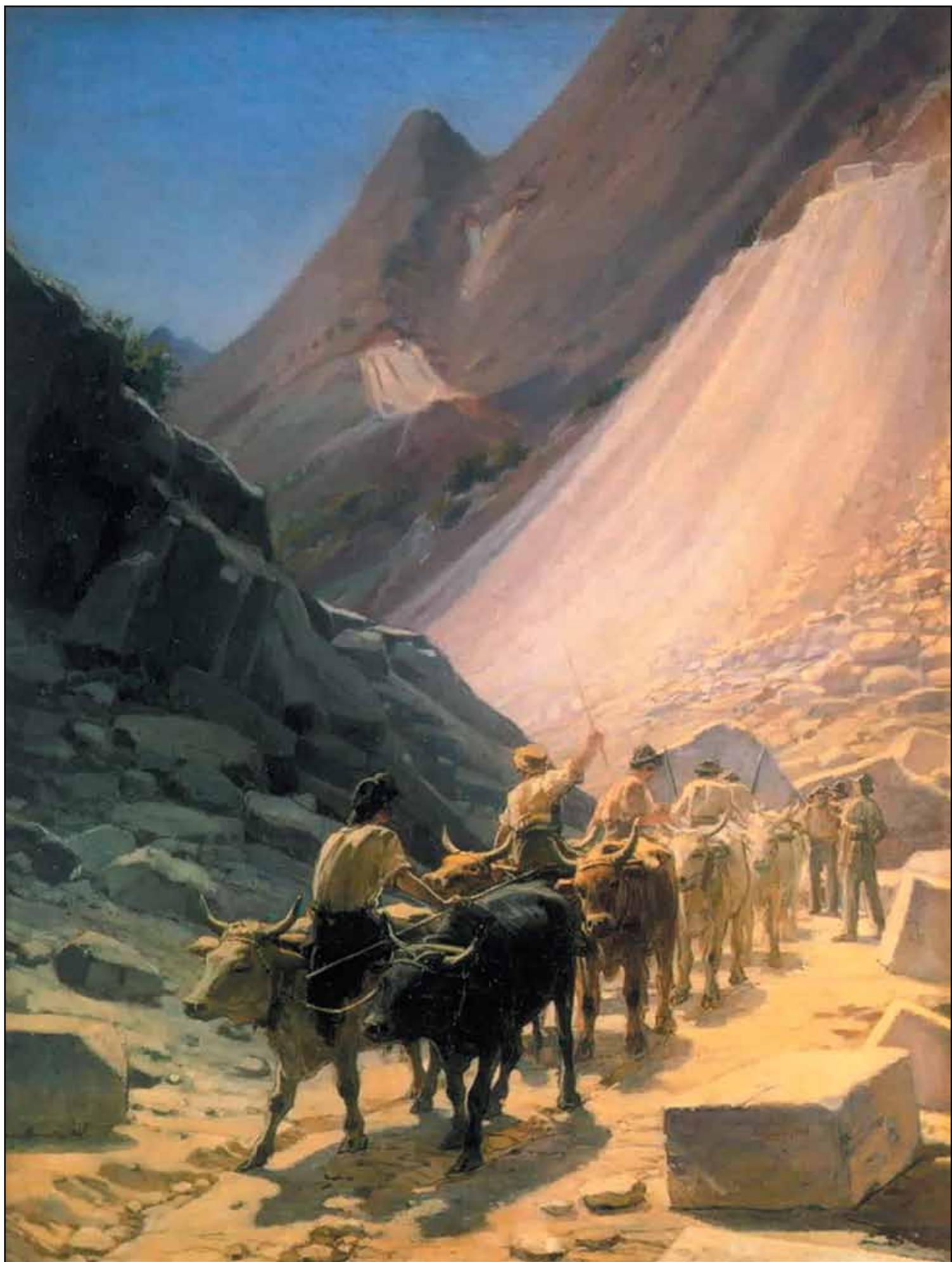
Сын Человеческий уже знает, что должно случиться, знает, что будущего Ему не избежать, и скорбит обо всех, кому в этой священной мистерии отведена трагическая роль. Неизбежное предательство Иуды, отречение Петра, Его собственная мучительная смерть – все это предстоит Иисусу Христу. Силуэт Иуды темен и непроницаем, он уходит в вечную тьму ненависти и проклятий потомков.

Все, что свершилось, было предначертано, и человечество перешло на новую ступень, к новой философии и христианской религии, основанной на высокой этике и нравственности.

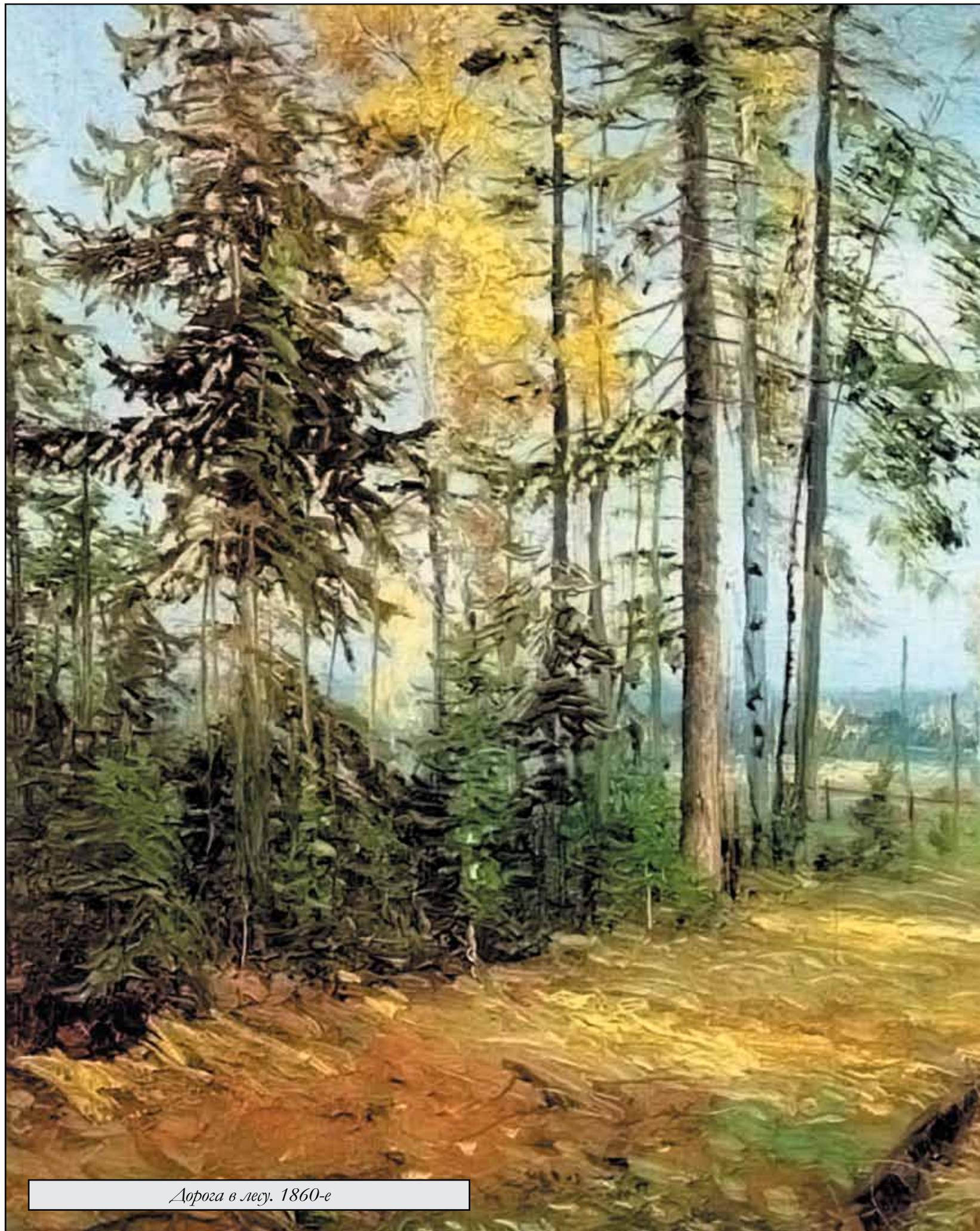
Картина принесла художнику всероссийскую



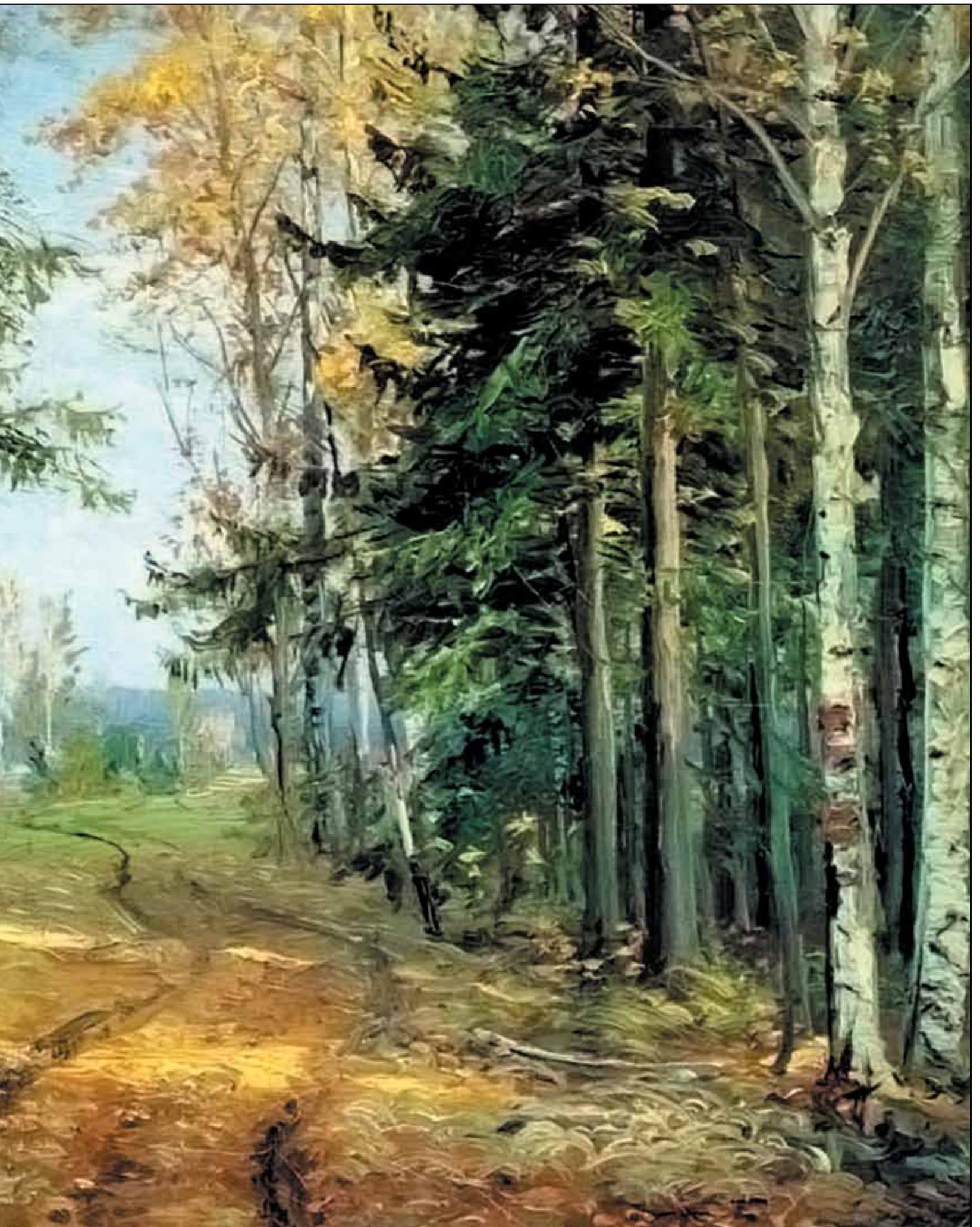
*Возвращение Тавия. Фрагмент. Конец 1860-х–1889*



*Перевозка мрамора в Карраре. 1868*



*Дорога в лесу. 1860-е*



славу и звание профессора Академии художеств. В русском искусстве это был беспрецедентный случай, чтобы молодой выпускник стал профессором. Однако церковь нашла трактовку Ге неканонической и увидела в произведении недопустимый «материализм», картину запретили репродуцировать.

Но для студентов Академии Ге стал легендой столь же громкой, как и легенда о великом Брюллове.

## Творческий поиск

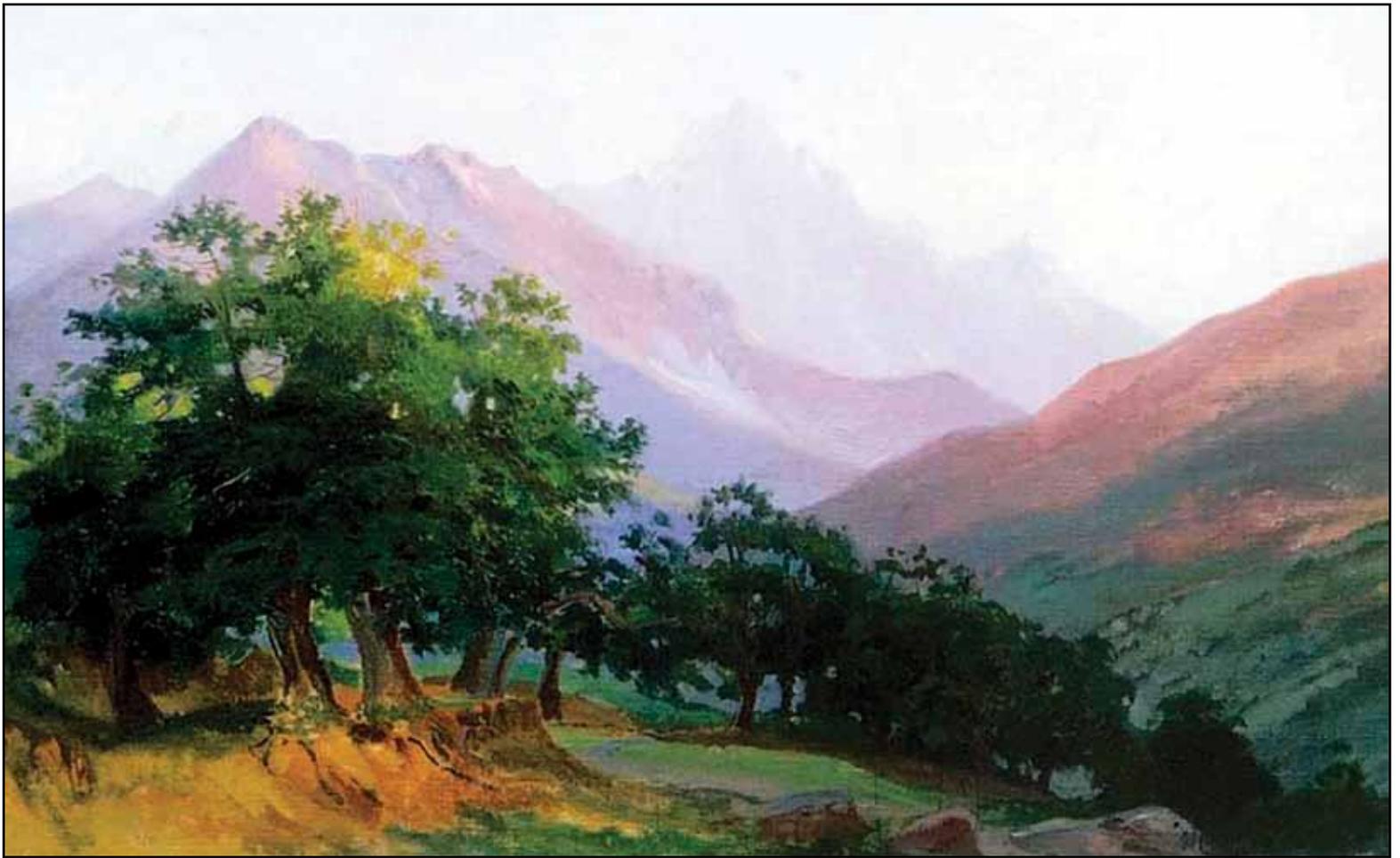
После шумного успеха «Тайной вечери» перед Николаем Ге встал выбор: остаться в Петербурге и пожинать плоды, постепенно превращаясь в модного портретиста, или продолжить поиск собственной художественной истины. Художник выбрал поиск и связанный с ним вечный риск неудачи – сколько талантливых мастеров, проходя свой путь в искусстве, так и не добились признания. Ге вернулся во Флоренцию и окунулся в работу. Его новую картину «Вестники Воскресения» (1867, Государственная Третьяковская галерея, Москва) никто в России не понял и не признал. Николай Николаевич отправил полотно на выставку Академии художеств, но там отказали в приеме. Его друзья выставили работу в художественном клубе, но она и здесь не имела успеха. Та же участь постигла и новое произведение – «Христос в Гефсиманском саду» (первый вариант картины, впоследствии переделанный) – как в Петербур-

ге, так и на международной художественной выставке в Мюнхене в 1869, куда Ге послал его вместе с «Вестниками Воскресения». Образ, явившийся воображению художника, сочли надуманным и умозрительным. Ему давали понять, что он не оправдывает возлагавшихся на него надежды. Только через много лет зрители dorастут до истинного понимания этого сюжета, а в те дни, когда художник из солнечной Италии вернулся в промозглый Петербург и очень нуждался в понимании и поддержке, публика его не приняла. Но мастер упорно шел по своему пути, ища свою, только одному ему известную истину. Он продолжал работать над евангельскими темами, вновь и вновь возвращаясь к последним дням земной жизни Христа, в ожидании какого-то откровения. В этом же ключе написаны работы «Христос перед Анной» (1868, Государственная Третьяковская галерея, Москва) и «Христос в синагоге» (1868, Государственная Третьяковская галерея, Москва).

Одновременно с картинами на религиозную тематику художник писал пленительные пейзажи: «Дубы в горах Каррары» (1868, Государственная Третьяковская галерея, Москва), «Мраморная пыльня в Карраре» (1868, Государственная Третьяковская галерея, Москва), «Масса-Каррара. Погрузка мрамора» (1868, Государственная Третьяковская галерея, Москва).

*Вестники Воскресения. 1867*

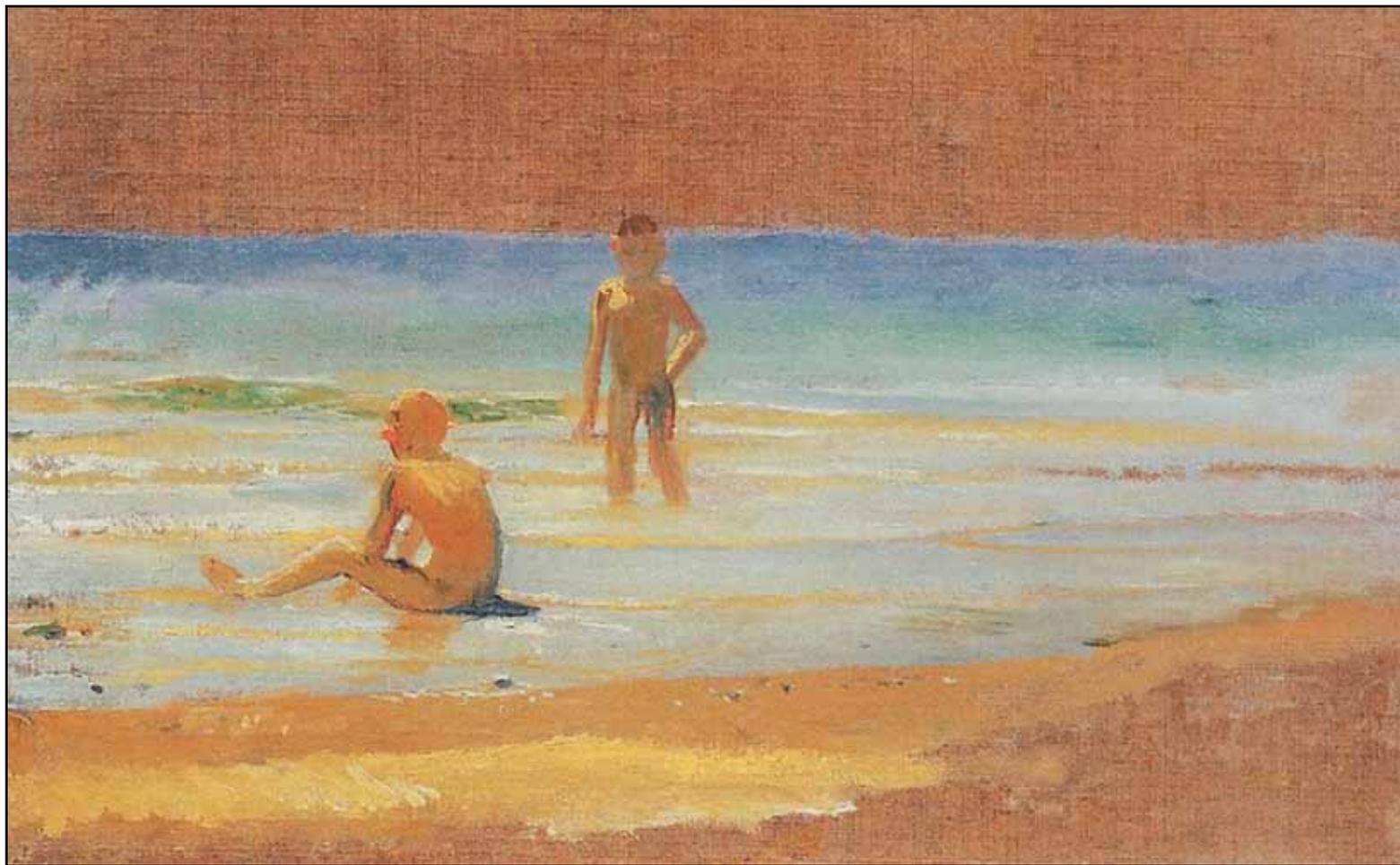




*Вверху: Дубы в горах Каррары. 1868*

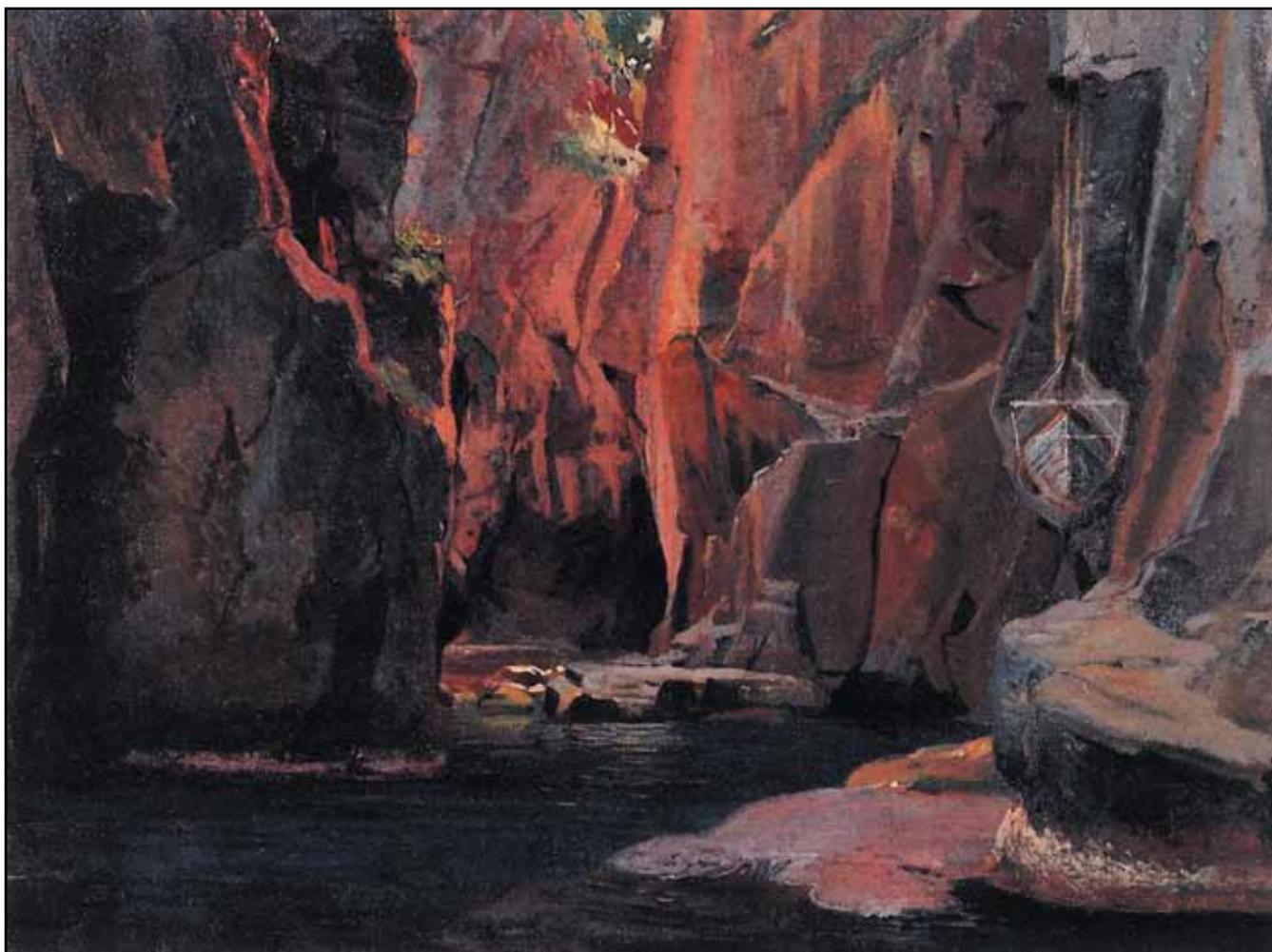
*Внизу: Мраморная пыльня в Карраре. 1868*





*Вверху: Мальчики у берега моря. 1868*

*Внизу: Ущелье в горах Каррары. 1868*





*Масса-Каррара. Погрузка мрамора. 1868*

## Одушевленные портреты

**Н**иколай Николаевич был отличным портретистом, ему всегда сполна удавалось передать сложность и напряженность душевной жизни своих героев. Избегая ярких деталей и вычурных поз, он стремился показать внутренний мир портретируемого через выражение глаз, лицо, мимику. Портреты кисти Ге просты по композиционному построению, естественны и правдивы строгой цветовой лаконичностью. Они в полном смысле слова одушевленные и сосредотачивают внимание зрителей на лице человека, его глазах, выражающих характер, и точно переданном художником настроении.

Написанный в 1867 во Флоренции «Портрет писателя А. И. Герцена» (Государственная Третьяковская галерея, Москва) считается самым лучшим из всех портретов, созданных Ге, и одним из лучших в живописи XIX века. Сам Герцен назвал эту работу шедевром.

В «Портрете неизвестной в голубой блузе» (1868, Государственная Третьяковская галерея, Москва) дневной свет от окна, расположенного слева, бликует на виске женщины и ложится мягкими тенями, отражая ультрамарин блузы вишневым отливом глубоких складок. Отдыхающая поза, задумчивое выражение лица и естественный жест руки, подпирающей щеку, – все придает портрету неувимое очарование. В том же году Николай Ге написал «Портрет Иосифа Доманже» (1868, Государственная Третьяковская галерея, Москва), модель – воспитатель детей Герцена.. Эта работа, а также «Портрет историка Н. И. Костомарова» (1870, Государственная Третьяковская галерея, Москва) настолько реалистичны, что больше напоминают фото-

графии. Художник и искусствовед Александр Бенуа писал: «Его портреты так мучительно думают и так зорко смотрят, что становится жутко, глядя на них. Не внешняя личина людей, но... самая изнанка – загадочная, мучительная и страшная – вся в них открыта наружу».

## Передвижники

**П**осле Петербурга кружок русских флорентийцев и сама Флоренция казались Ге слишком тесными. Ему не хватало той свободы, которая была теперь в России, не хватало широты родных просторов, а главное, напряженного пульса русской жизни. Николай Николаевич начал собираться домой.

В 1870 художник вернулся в Петербург. Он поселился на Васильевском острове. По четвергам у Ге собирались друзья и знакомые. В гостях у живописца бывали многие интересные личности. Они спорили, обсуждали свежие статьи в журналах, недавно выпущенные книги, новые веяния в общественной жизни. Кроме того, гости говорили о передвижных выставках, устроенных в Англии, прикидывая, как подобное можно организовать в России. Со временем эта прогрессивная идея, модель которой предложил именно Ге, начала потихоньку воплощаться. Николай Николаевич был избран членом правления Товарищества передвижных художественных выставок (ТПХВ) и активно включился в хлопоты. Пригодились не только его авторитет и знания, но и математические способности. Он стал кассиром ТПХВ, придумывал более удобные способы ведения книг и свои приемы счетоводства. Однако Ге не устраивали творческие установки передвижников, он скептически относился к жанровым сюжетам, в которых, как ему казалось, трудно передать



*Вверху: Христос в синагоге. 1868*

*Внизу: Христос перед Анной. 1868*





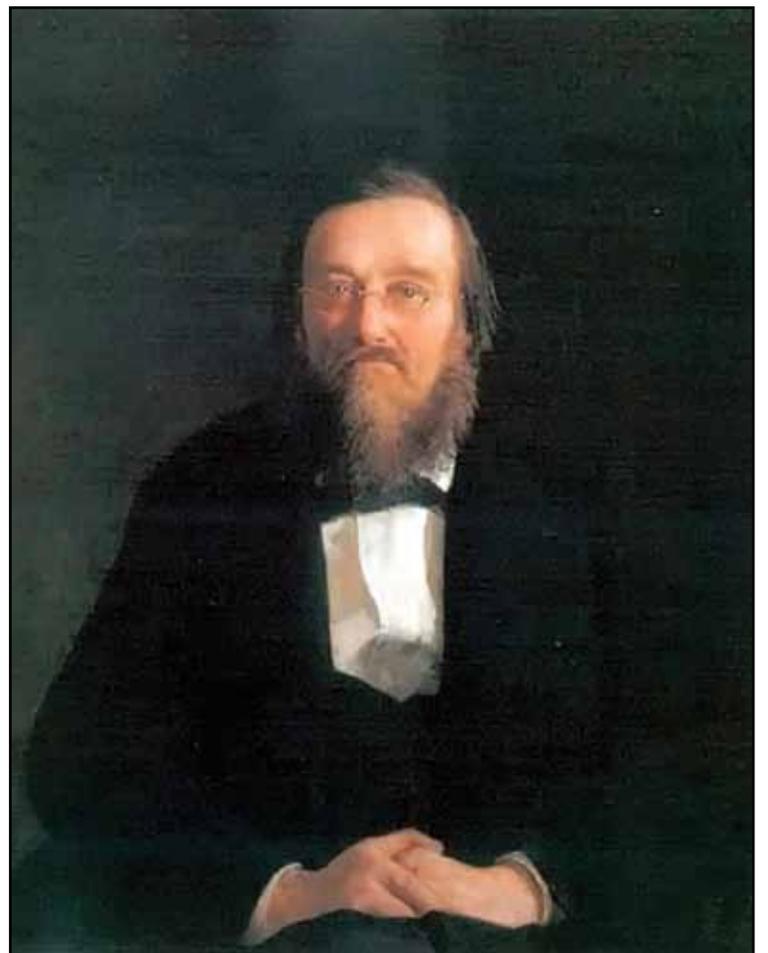
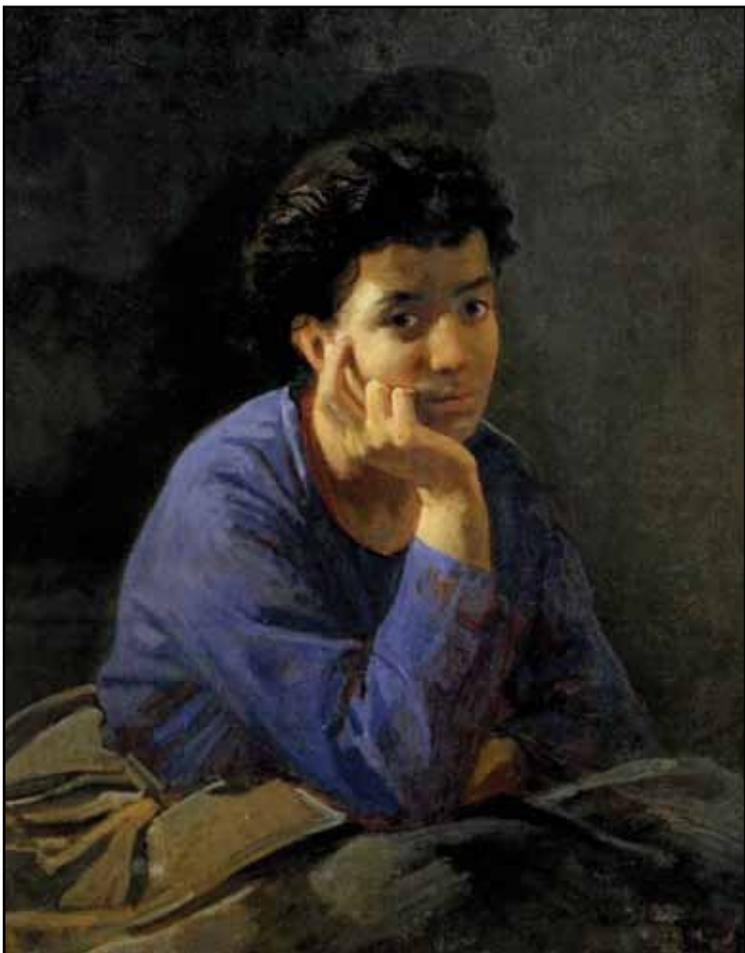
*Портрет писателя А. И. Герцена. 1867*

*Портрет неизвестной в голубой блузе. 1868*



*Портрет Иосифа Доманжсе. 1868*

*Портрет историка Н. И. Костомарова. 1870*



глубину художественной мысли и переживаний. Живописец стремился к историческим образам и евангельским сюжетам, в которых было больше возможностей для решения морально-этических проблем.

## Августейшие драмы: царь-реформатор и опальный царевич

**Н**еудача последних религиозных картин заставила Ге бросить на время эту тему. Он вновь обратился к истории, на этот раз русской, родной и близкой его душе.

На Первой передвижной выставке Ге показал свою новую работу «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1871, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Художник предложил психологическую трактовку сюжета, представив полотно как драму столкновения личностей – приверженцев противоположных жизненных ценностей. Царевич Алексей был прекрасно образован, знал несколько иностранных языков и, в сущности, он ни в коей мере не противился реформам, но ему претили деспотические и жесткие формы правления Петра I. До сих пор нет ясности в том, являлся ли он на самом деле инициатором подготовки захвата власти в России, или же стал невольным заложником своего окружения, недовольного политикой монарха. Царевич бежал на Запад, откуда был возвращен и замучен до смерти пытками в Петропавловской крепости с ведома и по распоряжению родного отца.

В историческом полотне живописец передает внутреннее состояние персонажей. Показное спокойствие обоих, без жестов и внешних эффектов, – обманчиво. Это драма переживаний, драма душевной муки и нелепого выбора.

Ге очень точно выбрал момент, который отразил в своей картине. После изучения документов и бурного спора Петр уже не гневается, а с горечью уверяется в предательстве сына. Но прежде чем подписать приговор, он всматривается в лицо Алексея, все еще не теряя надежды увидеть в нем раскаяние. Царевич под взглядом отца опустил глаза, но молчаливый диалог продолжается. Символичен свисающий край скатерти кровавого цвета: он не только разделяет персонажей, но словно предвещает трагическое разрешение этого конфликта.

Европейская обстановка зала в Монплезире чужда для царевича, выросшего в теремах, и играет против него. Но Алексей, уверенный в том, что император не решится поднять против себя общество и не сможет переступить через отцовские чувства, упрямо молчит. Он до конца остается противником Петра.

Художник хотел, главным образом, донести до зрителя, что смертный приговор был подписан не венценосным палачом, а раненным в самое сердце родителем, который принял решение в интересах государства.





*Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе. 1871*



*Портрет писателя М. Е. Салтыкова-Щедрина. 1872*



*Портрет поэта Н. А. Некрасова. 1872*

От этой картины веет холодом. Темные стены и холодный зев камина, каменный пол, бледный холодный свет, едва рассеивающий полумрак большого зала. Но главный холод – в отношениях отца и сына, ставших непримиримыми противниками. Расчерченный на черно-белые квадраты пол напоминает шахматную доску, а реальные персонажи на нем – как две противоборствующие фигуры в исторической шахматной партии.

В этой трагической коллизии для художника самой важной оказалась проблема нравственного достоинства личности. В 1892 он писал в своих «Записках»: «Десять лет, прожитых в Италии, оказали на меня свое влияние, и я вернулся оттуда совершенным итальянцем, видящим все в России в новом свете. Я чувствовал во всем и везде влияние и след петровской реформы. Чувство это было так сильно, что я невольно увлекся Петром. . . Исторические картины тяжело писать. . . Надо делать массу изысканий, потому что люди в своей общественной борьбе далеки от идеала. Во время писания картины «Петр I и царевич Алексей» я питал симпатии к Петру, но затем, изучив многие документы, увидел, что симпатии не может быть. Я взвинчивал в себе симпатию к Петру, говорил, что у него общественные интересы были выше чувства отца, и это оправдывало жестокость его, но убивало идеал. . .»

Картина была встречена с большим интересом.

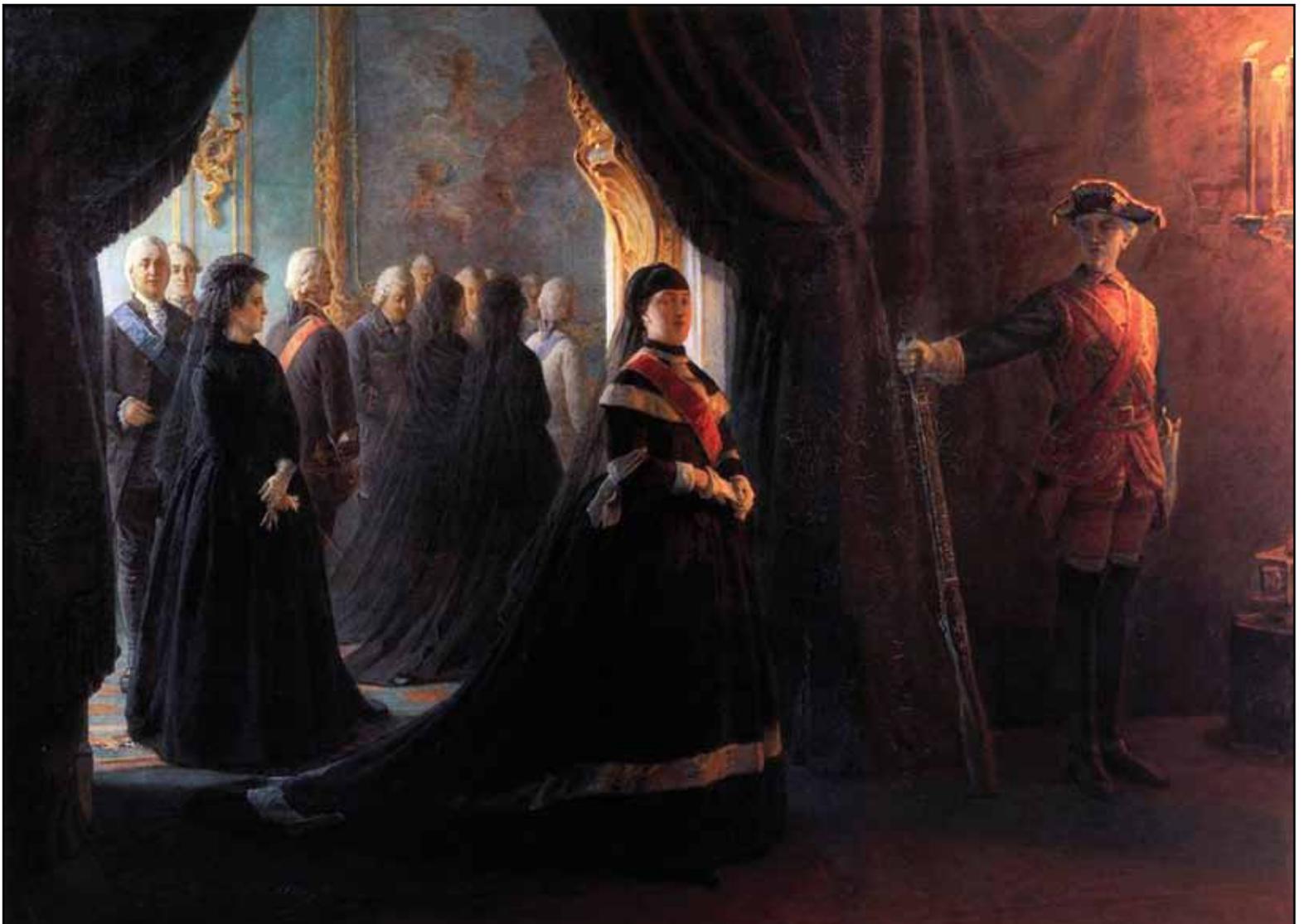
Вокруг нее разгорелись мировоззренческие споры, в какой-то мере не утихающие до сих пор. Полотно сразу приобрел Павел Михайлович Третьяков, и теперь оно по праву считается одним из известнейших русских исторических произведений, упоминающихся в учебниках и школьных хрестоматиях.

## Августейшие драмы: монарший траур

Следующую большую картину Ге считают его творческой неудачей. Однако «Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы» (1874, Государственная Третьяковская галерея, Москва) имеет в основе конкретную историю и очень точно передает психологическую драму героев. Художник, работая над ней, основательно изучил мемуары Екатерины II и княгини Дашковой, а также портреты XVIII века, интерьеры, одежду и тщательно воспроизвел в своей картине множество исторических деталей.

На полотне запечатлена мимолетная ситуация, когда у гроба императрицы Елизаветы, скрытого от зрителя за пределами холста, случайно встретились и тут же разошлись августейшие супруги – император Петр III и великая княгиня Екатерина Алексеевна. Новоявленный

*Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы. 1874*





*Портрет В. А. Кочубей. 1874*



*А. С. Пушкин в селе Михайловском. 1875*

российский государь в парадном белом мундире, так несоответствующем траурному настроению, увел за собой большую часть придворных. Но при этом на картине Ге он является фигурой третьего плана и столь простым приемом художник показывает, что роль этой личности в истории малозначительна и уже подходит к концу. Его супруга, одетая в траур, занимает центральное место композиции, какое в ближайшем будущем займет и в истории России.

Получив трон после смерти своей тетки Елизаветы, Петр III предался безудержному ликованию и самолюбованию и был более озабочен оказанием почестей своему новому сану, нежели возданию последнего долга умершей императрице. Он редко появлялся у гроба, и то «только для того, чтобы шутить с дежурными дамами, подымать на смех духовных лиц и придирается к офицерам по поводу их пряжек, галстуков или мундиров» – так описывает ситуацию княгиня Дашкова.

Екатерина, напротив, соблюдала строгий траур и искренне горевала: «Императрица приходила почти каждый день и орошала слезами драгоценные останки своей благодетельницы. Ее горе привлекало к ней всех присутствующих...»

Так и на картине: на первый взгляд она выглядит оди-

нокой и оставленной супругом и вельможами, но это обманчивое одиночество – обособленность будущего монарха, уже вставшего вне всех и над всеми. Зрителю было трудно идентифицировать изображенных исторических личностей, и, возможно, по этой причине трагическая суть полотна осталась непонятной современникам Ге. Художник условно разделил персонажей на две группы. Все те, кто изображен спиной к зрителю, уходят не только из траурного зала, но и политической жизни России. Одна из двух удаляющихся за Петром дам в черном – графиня Елизавета Романовна Воронцова, фаворитка императора, на которой тот собирался жениться, сослав свою законную супругу в монастырь. Но урожденная принцесса София Фредерика Августа Анхальт-Цербстская решила повернуть ход истории в свою пользу. Ее решение стоило Петру III короны и жизни.

Вторая группа состоит из сильных политических фигур, которые сыграют важную роль в грядущем государственном перевороте. Девятнадцатилетняя княгиня Екатерина Романовна Дашкова бросает презрительный взгляд на свиту удаляющегося императора. За ней стоят опытный дипломат и сторонник конституционной монархии граф Никита Иванович Панин и граф Кирилл Григорьевич Разумовский – родной брат фаворита и тайного супруга покойной императрицы Елизаветы Петровны.

Среди людей, следующих за императором, выделяется старик, повернувшийся к зрителю, но склонивший голову перед царем. Это князь Никита Юрьевич Трубецкой – знаковое лицо эпохи непрерывных дворцовых переворотов, успевший за долгую жизнь послужить восьми монархам – от Петра I до Екатерины II. И в своей картине Ге изобразил его неспроста: незначительная тщедушная фигурка выступает здесь символом грядущей переменности власти. С восторгом приветствуя Петра III, он в первые же часы переворота переметнется на сторону бунтарей и останется на новой политической арене. Трубецкой даже будет назначен маршалом на коронации Екатерины.

В этой картине Николай Ге проявил себя не просто отменным художником, великолепно изобразившим переход от дневного света к тусклому огню свеч – через темноту, но и скрупулезным исследователем, сохранившим точность исторических деталей. Например, красный цвет муаровой ленты ордена святой Екатерины, перекинутой через плечо великой княгини, говорит о подробном изучении источников. Голубую Андреевскую ленту Екатерина Алексеевна стала носить только после переворота и своего воцарения.

Историческое полотно опередило эпоху своего появления почти на столетие. Мастер создал качественно новую художественную реальность, которую еще не могли воспринимать его современники. Зритель XIX века пока не дорос до понимания грядущего исторического события, показанного в незавершенной, едва зрею-

щей стадии, – самые его зачатки, самые корни, но очень значительные, уже пустившие могучие всходы. Николай Ге в своих картинах всегда показывал причинно-следственную связь между нравственным выбором любой личности и неминуемым возмездием или вознаграждением, как случилось и в этой исторической драме августейших супругов.

## Территория свободного творчества

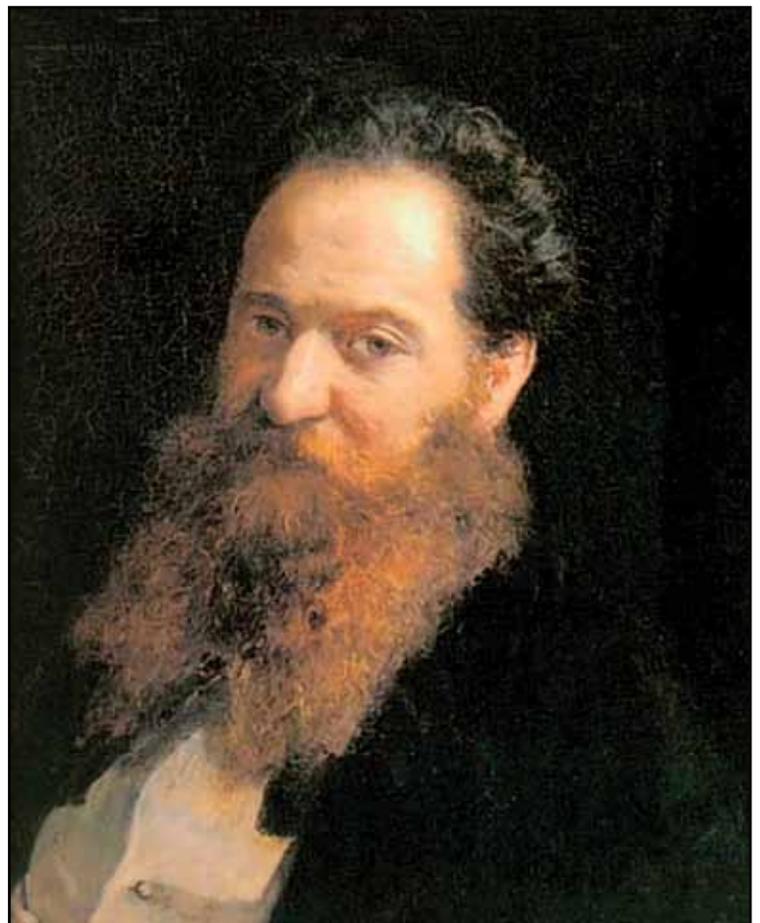
Продолжая историческую тему, художник написал «А. С. Пушкина в селе Михайловском» (1875, Харьковский художественный музей), но и эта картина не произвела впечатления ни на публику, ни на критиков. Пущин был первым человеком, который навел поэта в ссылке, невзирая на запрет, и Ге со всем присущим ему мастерством изобразил радостную встречу двух друзей. Пущин сидит в кресле и с восторгом слушает новые произведения великого поэта. Полотно приобрел Некрасов, портрет которого живописец создал тремя годами ранее. Впоследствии Николай Николаевич продублировал работу и подарил копию сыну поэта с автографом: «Григорию Александровичу Пушкину от Николая Ге. 1875 год».

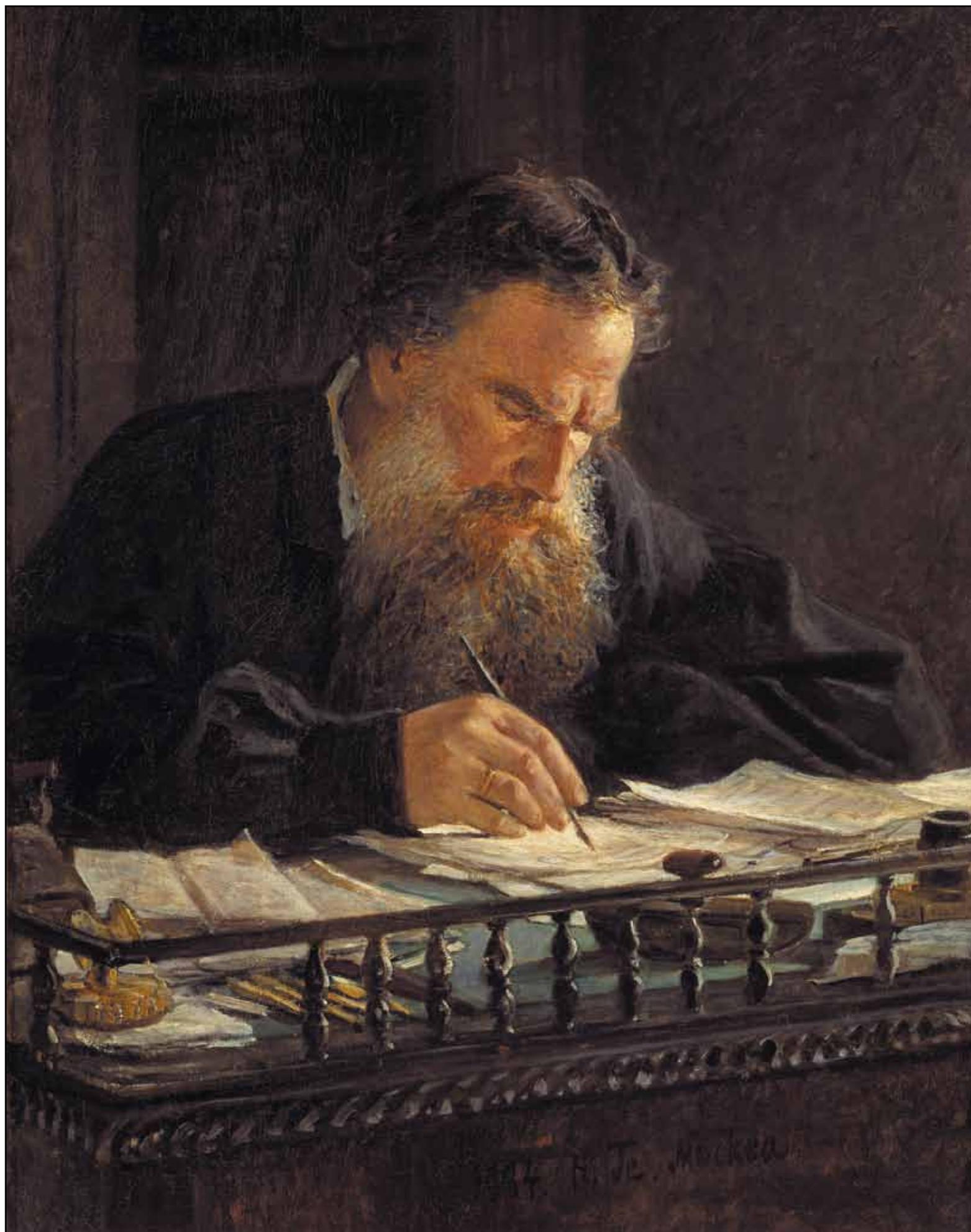
Разочарованный и расстроенный непониманием своего творчества и резкой критикой в прессе, мастер тяжело переживал неудачи. Размышляя об их причинах, он разуверился и в собственном таланте, и в смысле художественной деятельности вообще.

*Портрет писателя А. А. Потекина. 1876*



*Портрет физиолога, доктора М. Шиффа. 1876*





*Портрет писателя Л. Н. Толстого. 1884*



*Христос и Никодим. Эскиз. 1889*

В 1875 Николай Николаевич навсегда покинул Петербург. Он купил землю в Черниговской губернии, построил весьма своеобразный дом и стал хозяйствовать, круто изменив свою жизнь. Именно в этом доме живописец соорудил необычную мастерскую, оборудованную системой зеркал, дающих таинственный свет. Это была собственно-ручно созданная территория свободного творчества.

В душе Ге свершился глобальный переворот, он на время отказался от искусства и занялся вопросами религии и морали, а также сельским трудом и хозяйственными заботами – великий художник освоил печное дело и стал класть печи. Однако деятельная натура творца не ограничилась ремесленными занятиями – Николай Николаевич изредка для заработка писал портреты соседей.

С 1862 Ге сблизился с графом Львом Николаевичем Толстым, воспринял его как единомышленника и понял, что не одинок в своих поисках идеала. Художник вдруг открыл для себя, что творчество может служить самой жизни, живопись вновь обрела для него смысл, и захотелось вернуться к ней на качественно новом уровне.

Ге написал своего друга работающим за письменным столом. Получился замечательный одухотворенный «Портрет писателя Л. Н. Толстого» (1884, Государственная Третьяковская галерея, Москва), который считается одним из лучших прижизненных изображений великого литератора.

В Петербурге же почти забыли о Николае Ге, изредка его навещал кто-то из знакомых, а после рассказывал о чудачествах старика: кладет печи, проповедует Евангелие, странствуя по Малороссии.

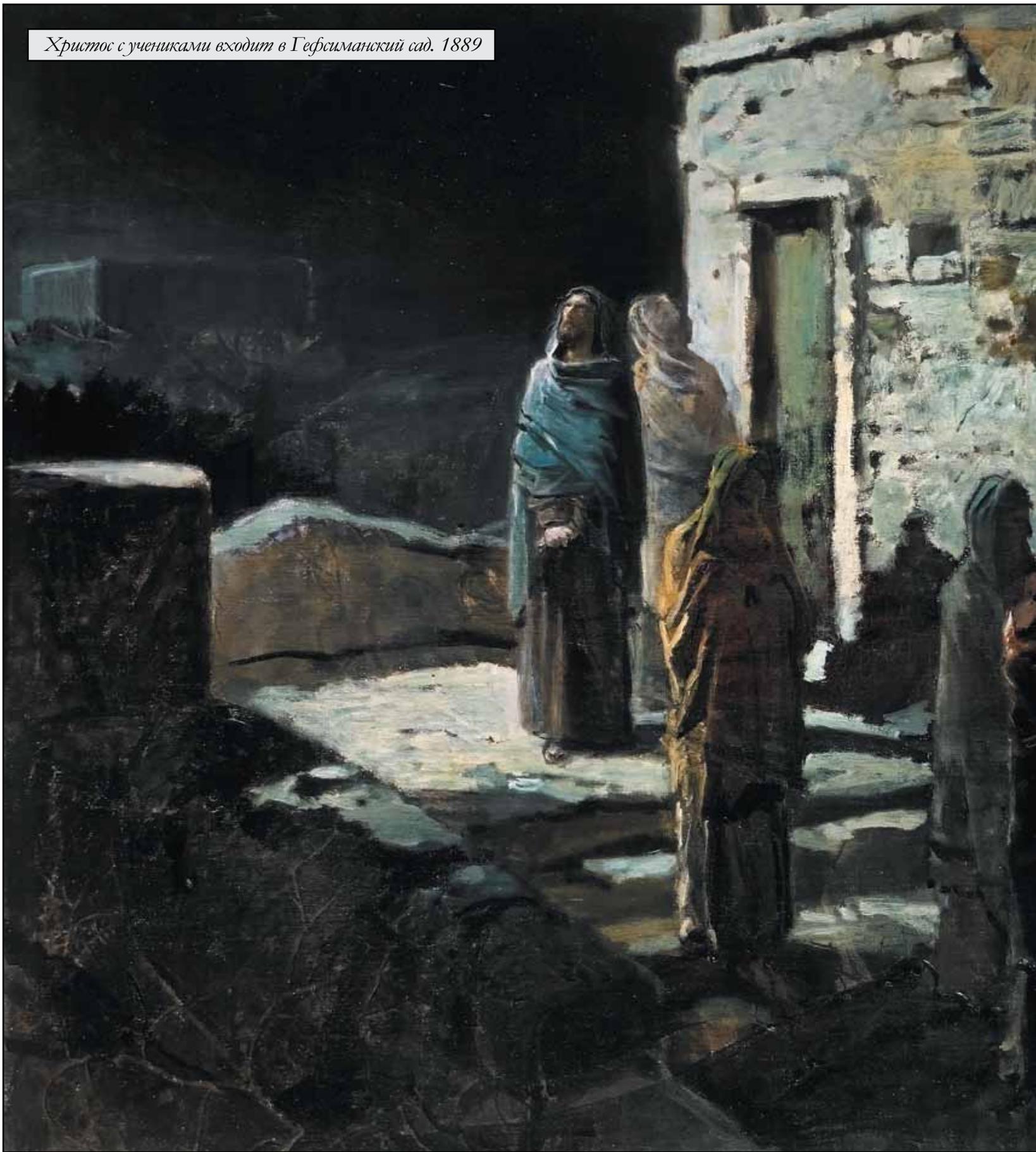
### Живая форма «Страстей Христовых»

...Но продуман распорядок действий,  
И неотвратим конец пути.

*Б. Пастернак*

**И** вдруг на передвижной выставке появилась новая картина Ге «Христос с учениками входит в Гефсиманский сад» (1889, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Эта работа могла бы встать в один ряд с лучшими произведениями русской живописи того времени. В ней было и волнующе-тревожное настроение, и необычайно красивый колорит – лунный свет ложился на стены и камни перламутровой игрой красок, холмы серебрились искорками росы. Фигуры апостолов, закутанные в покрывала, торжественно спускаются по ступенькам в темноту, и только Иисус застыл на мгновение, подняв глаза к прекрасному

*Христос с учениками входит в Гефсиманский сад. 1889*



и бесконечному звездному небу. Но картину подвергла критике церковная цензура.

Ге снова обратился к евангельским текстам. Теперь его полотна звучали как страстная проповедь. Он переписал свой «Гефсиманский сад». В ночном саду с глубокими тенями Иисус молил Отца: «Да минует Меня

чаща сия; впрочем не как Я хочу, но как Ты» (Евангелие от Матфея, гл 26;39) и «да будет воля Твоя». Глубокое и проникновенное полотно «Христос в Гефсиманском саду» (1869–1880-е, Государственная Третьяковская галерея, Москва) показывает нам уже готового к великой жертве Иисуса. С первого же взгляда очевидно, что



это сильный духом Человек, без страха встречающий свою судьбу. Какие бы сомнения ни тревожили Его, именно после Гефсиманского сада Иисус окончательно решился претерпеть все предначертанные испытания. И пошел до конца. Через мучения, боль и смерть — к воскресению, вознесению и Царствию Божьему.

Но книга жизни подошла к странице,  
Которая дороже всех святынь.  
Сейчас должно написанное сбыться,  
Пускай же сбудется оно. Аминь...

(Б. Пастернак «Гефсиманский сад», 1949)

С этого времени каждый год в Петербурге неизменно появлялись картины Николая Ге. Полотна удаляли с выставок, они подвергались церковной цензурой беспощадным гонениям, и художнику приходилось показывать их на частной квартире. Но на запрещенные картины толпами ходила смотреть публика, о них спорили, их обсуждали в прессе и вывозили за границу...

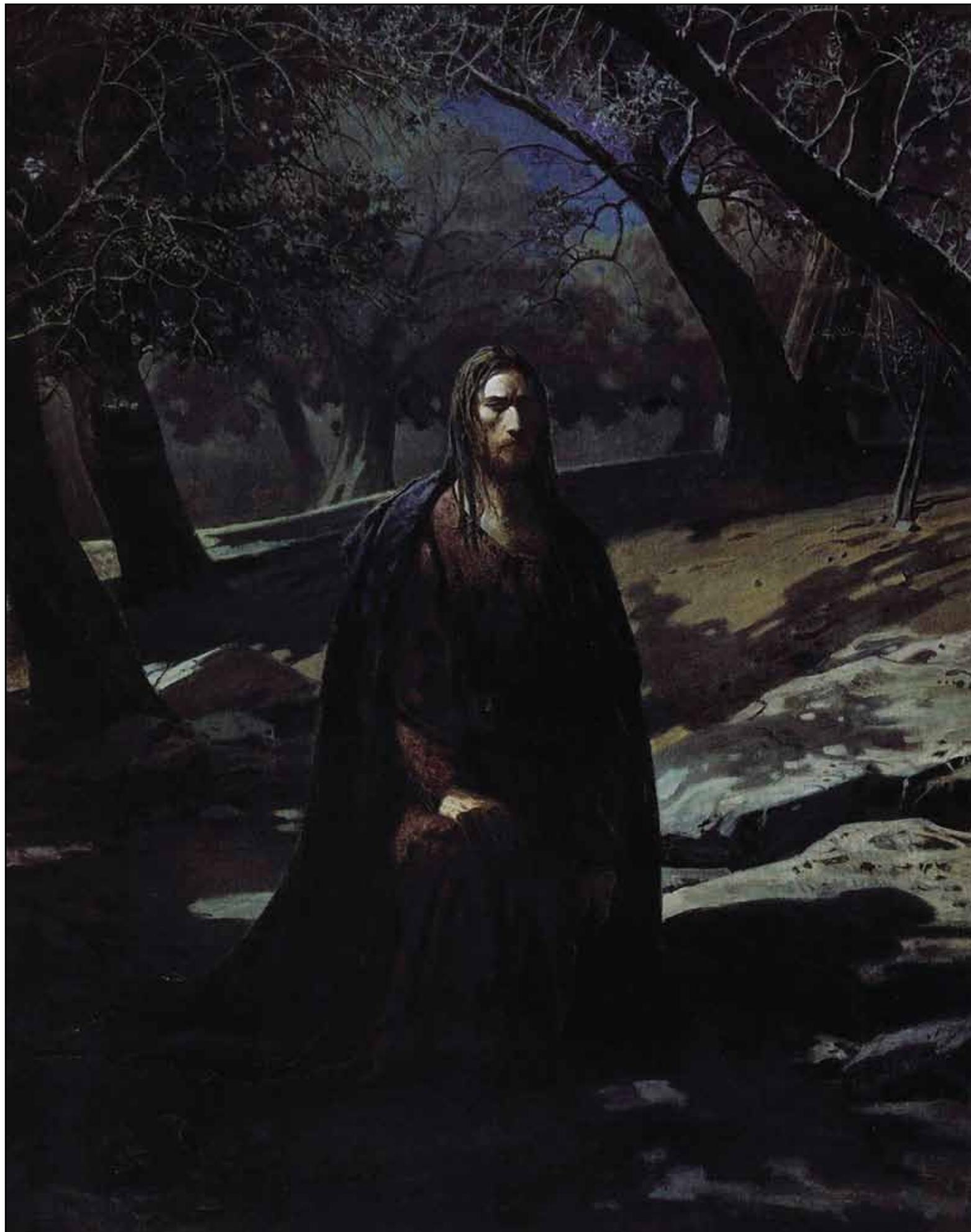
Ге был очень доволен произведенным впечатлением: «Я сотрясу все их мозги страданием Христа... Я заставляю их рыдать, а не умиляться...» Он снова стал необычайно популярен. Молодые художники внимали ему как апостолу нового искусства. Ге рассказывал им о живой форме, способной передать чувство. Сам он писал так, как учил: без эскиза, без натуры и без контура.

## Истина в тени

**Н**а полотне «Что есть истина?» Христос и Пилат» (1890, Государственная Третьяковская галерея, Москва) Ге представляет зрителю конфликт двух личностей, двух мировоззрений — пятого прокуратора Иудеи Пилата и осужденного им на смерть Иисуса Христа. Противостояние этих людей решается художником через контраст образов. Пилату, сильному, волевому и решительному, облаченному властью и богатством, противопоставляется Христос — спокойный и уставший. Он невозмутимо встречает решительный, даже где-то резкий и насмешливый вызов — вопрос прокуратора: «Что есть истина?» Желая придать изображенному конфликту оттенок вневременности, Ге намеренно не показывает богатых интерьеров дворца Пилата, а переносит действие в уединенный уголок.

Сцена разворачивается на фоне простой, практически ничем не декорированной стены. Благодаря этому композиционному решению полотно приобретает вселенское значение и масштаб.

Колористическое построение картины переворачивает традиционное понимание добра и зла, света и тени. Ге представил зрителю Пилата, облаченного в белую тогу, стоящим в мощном потоке солнечного света, тогда как измученный пытками Христос в потрепанных серых одеждах находится в тени. Но это только на первый взгляд кажется, что мастер обеляет римского наместника. На самом деле прокуратор стоит против солнца, поэтому вся его фигура находится в тени, и только активные светлые рефлексы заставляют обманчиво светиться его тогу. Темные узкие складки, словно веревки, опутывают Пилата. Христос изображен в тени, но стоит приглядеться, как Его одежда приобретает пурпурный цвет, лицо освещается (в то время как лицо римского наместника полностью погружено в тень). Светлые рефлексы, как мандорла (сияние славы), окружают фигуру Христа, тем самым словно



*Христос в Гефсиманском саду. 1869–1880-е*



*«Что есть истина?» Христос и Пилат. 1890*



*Портрет мальчика-украинца. 1880-е*

показывая Божественный свет истины, идущий от Него.

Представители духовенства не приняли это произведение. Их шокировал образ Спасителя, который абсолютно расходился с церковной и многовековой художественной традицией интерпретации Христа как человека, совершенного духовно и прекрасного внешне. Ге же осмелился изобразить Господа в лохмотьях, стоящим в тени, измученным и истерзанным.

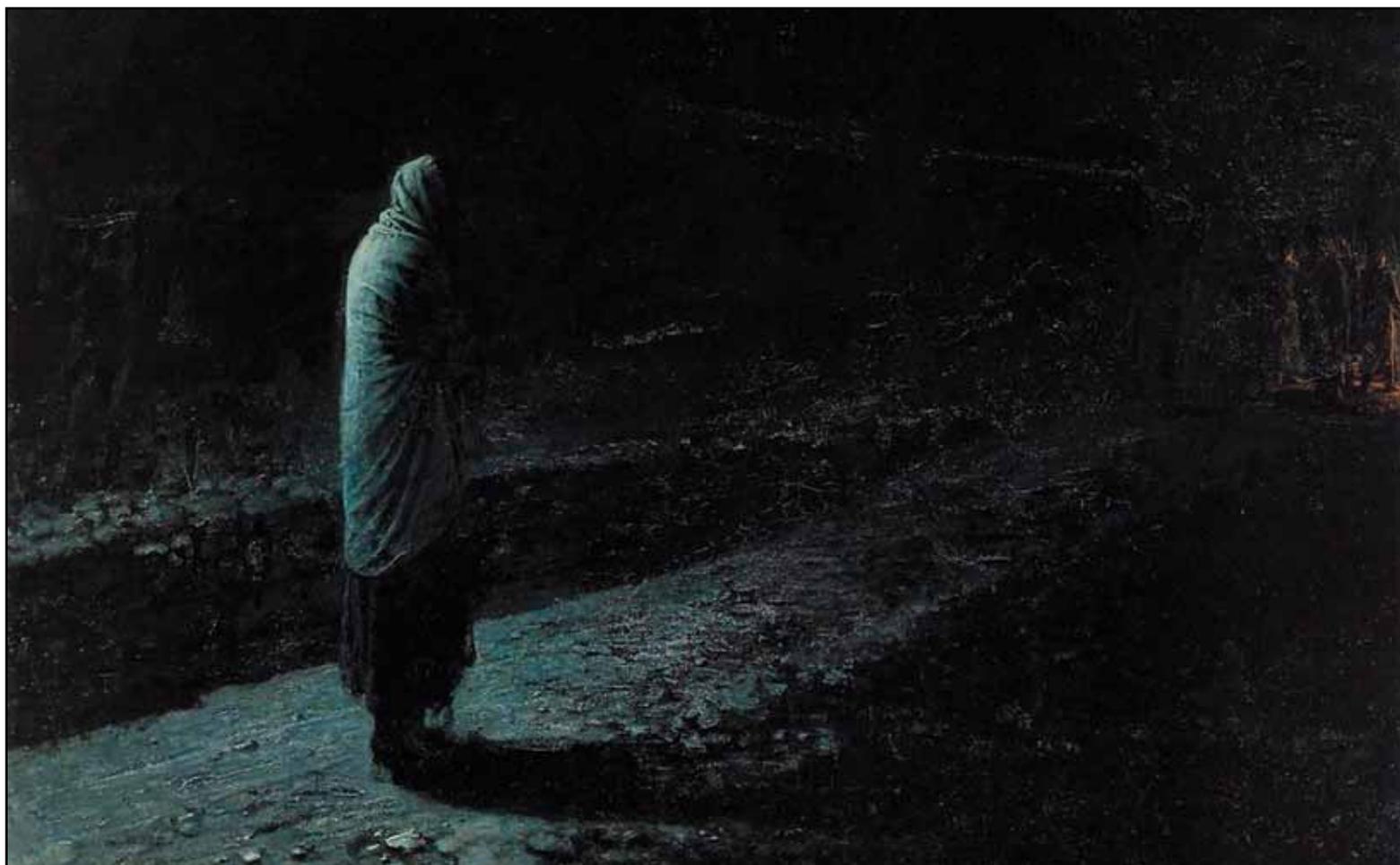
Третьяков не захотел ее купить, и тогда Толстой написал ему: «...Выйдет поразительная вещь: вы посвятили жизнь на собирание предметов искусства, живописи и собрали подряд все для того, чтобы не пропустить в тысяче ничтожных полотен то, во имя которого стоило собирать все остальные. Вы собрали кучу навоза для того, чтобы не упустить жемчужину. И когда прямо среди навоза лежит очевидная жемчужина, вы забираете все, только не ее. Для меня это просто непостижимо, простите меня, если оскорбил вас, и постарайтесь поправить свою ошибку, если вы видите ее, чтобы не погубить все свое многолетнее дело».

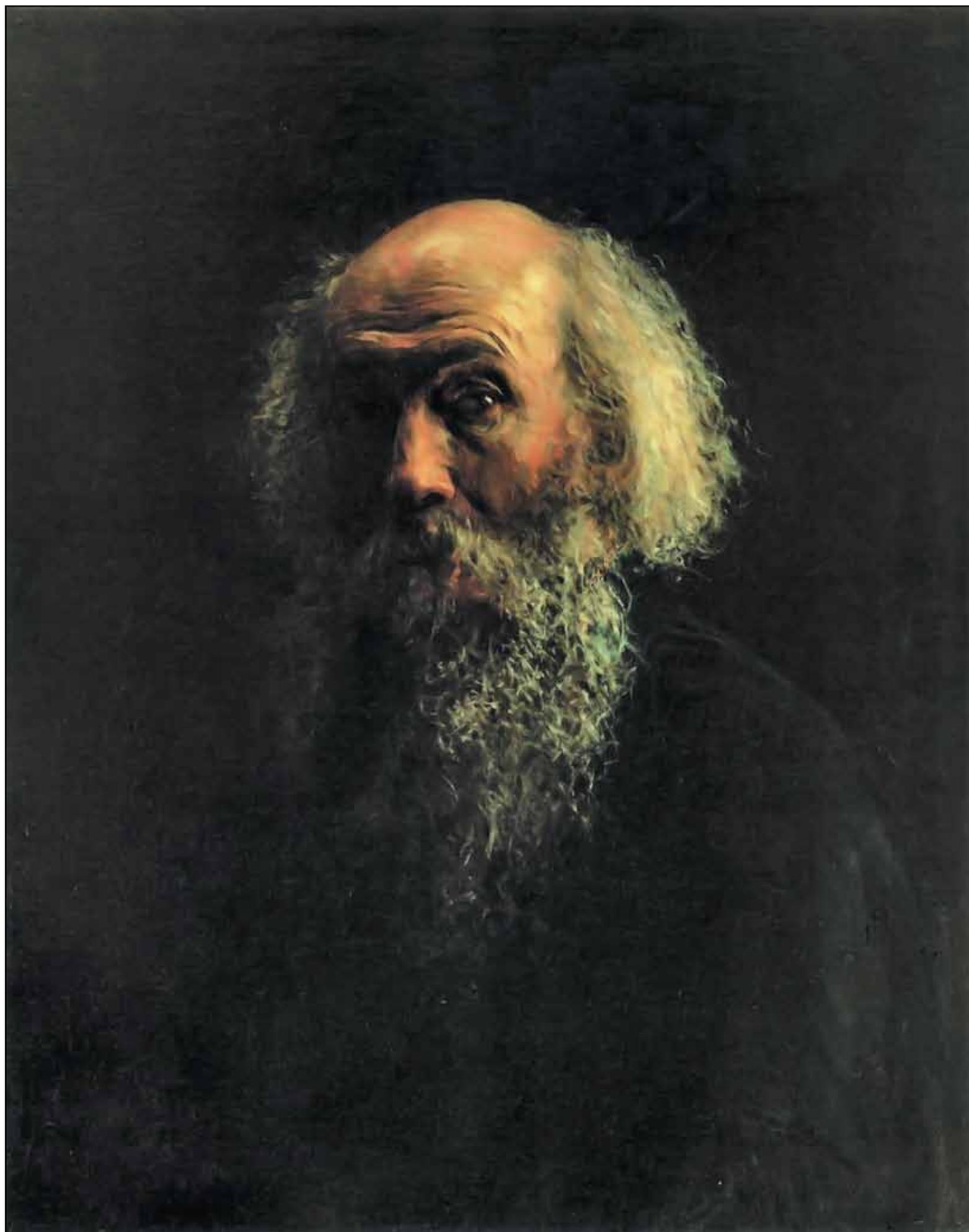
Резкие и точные метафоры, а также глубокое уважение к писателю заставили Третьякова изменить мнение и приобрести шедевр, но он еще долго был в запасниках, прежде чем попасть в экспозицию музея.

## Безысходность выбора Иуды

**В** картине «Совесть. Иуда» (1891, Государственная Третьяковская галерея, Москва) одинокая согбенная фигура

*Совесть. Иуда. 1891*





*Автопортрет. 1892*



*Суд Синедрiona. «Повинен смерти!» 1892*

стоит на ночной дороге, зябко кутаясь в одеяние, обреченно обняв себя на себе, как саван. Уже никогда не согреться тому, кто предал своего Учителя и Бога. Уже брошены ненужные тридцать сребреников, осталось только пойти и повеситься, покончив с этой загубленной жизнью...

Сам Ге воспринимал библейские образы с нравственно-моральной, а не религиозной точки зрения, но от взглядов мастера не меняется суть его великой картины, как не меняются и чувства Иуды, так точно переданные художником. Чем бы ни руководствовался апостол – за его проступок заплачена самая высокая цена. Иуда потерял все, чем до этого жил: Учителя, единомышленников, идею, друзей, потомков, истину, веру, надежду, любовь и жизнь. Единственное, что у него осталось, – совесть.

Вперед – тусклый свет от удаляющейся процессии, уводящей Христа. Стихают шаги, голоса, и на ночной дороге остается одинокая фигура. Иуда не решается идти вслед за всеми, слишком тяжел груз предательства на его душе. Он стоит в нерешительности, осознавая весь ужас своего поступка, и уже не сможет простить и оправдать самого себя. Теперь перед ним тьма. Только луна мертвенно светит ему в спину. Очередной талантливо проявленный художником безвозвратный Рубикон с сожженными мостами.

Одинокая фигура Иуды на пустынной дороге – как олицетворение совести.

## Страстной цикла

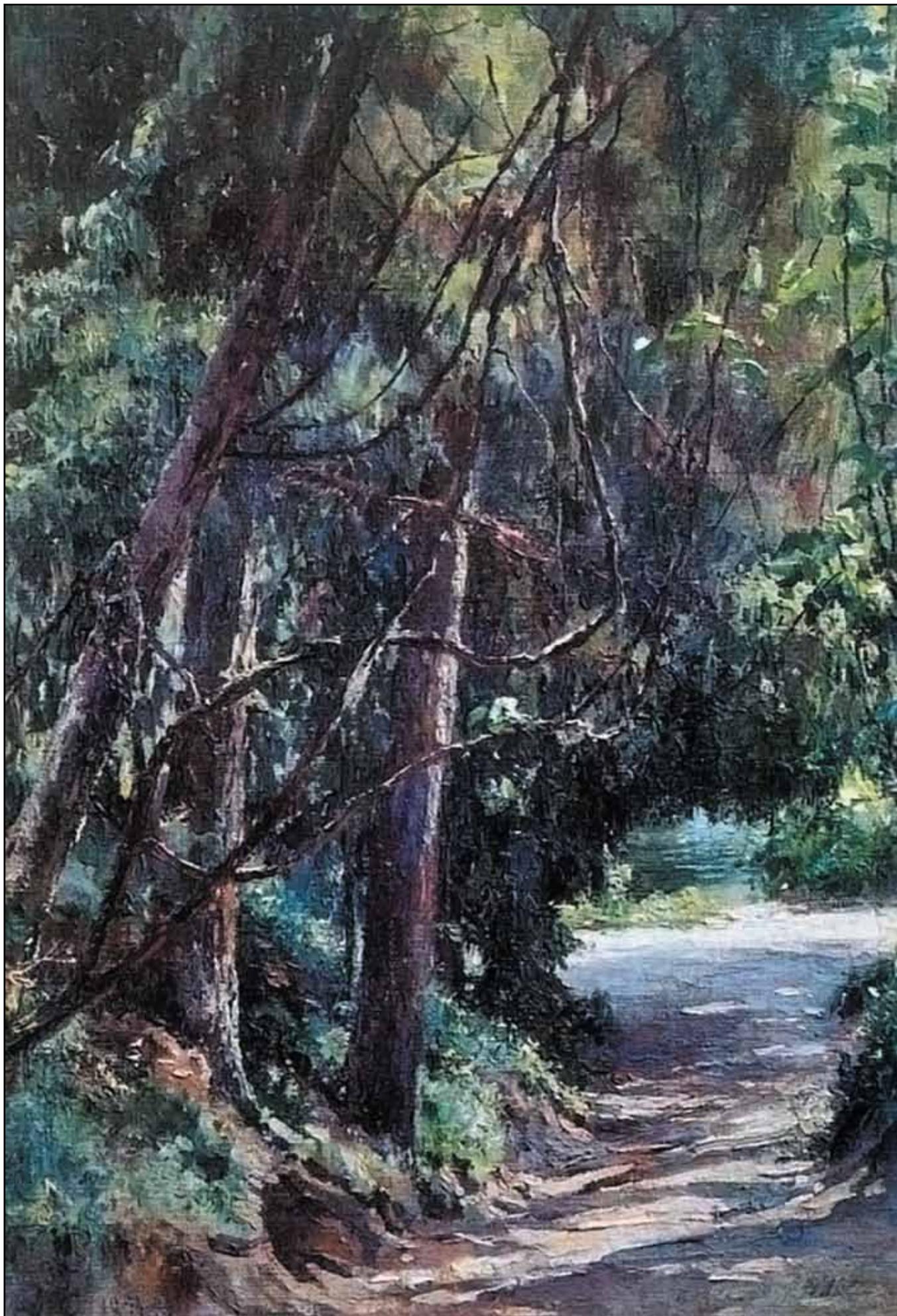
**П**олотна «Что есть истина?», «Суд Синедрiona. «Повинен смерти!» (1892, Государственная Третьяковская галерея, Москва) и «Голгофа» (1893, Государственная Третьяковская галерея, Москва) сняли с выставки по приказу царя, к которому обратились возмущенные представители духовенства, и не были разрешены для показа даже на посмертной экспозиции картин художника в 1895. Эти работы произвели эффект разорвавшейся бомбы. Возмутилась не только церковь, но и вся общественность: «Разве этот оборванный измученный бродяга – Иисус? Разве можно так класть краску? Этот Ге совсем разучился писать!»

«Голгофа» осталась неоконченной. Публика увидела ее уже после смерти мастера. Новаторское по форме произведение имеет глубочайший нравственный смысл. Своим любимым приемом противопоставления персонажей Ге предельно достоверно и лаконично показал, как Сына Божьего, преданного ранее завистливыми первосвященниками Пилату и перенесшего издевательства и поношения, отправляют на позорную смерть. Но Он прошел через эту страшную и несправедливую казнь, воскрес и дал человечеству надежду на спасение. Это было искупление грехов всего людского рода через личную жертву.

Откуда-то слева в поле зрения вторгается чья-то властная рука, повелительным жестом подающая сигнал к началу казни. Иисус в предчувствии долгой мучительной



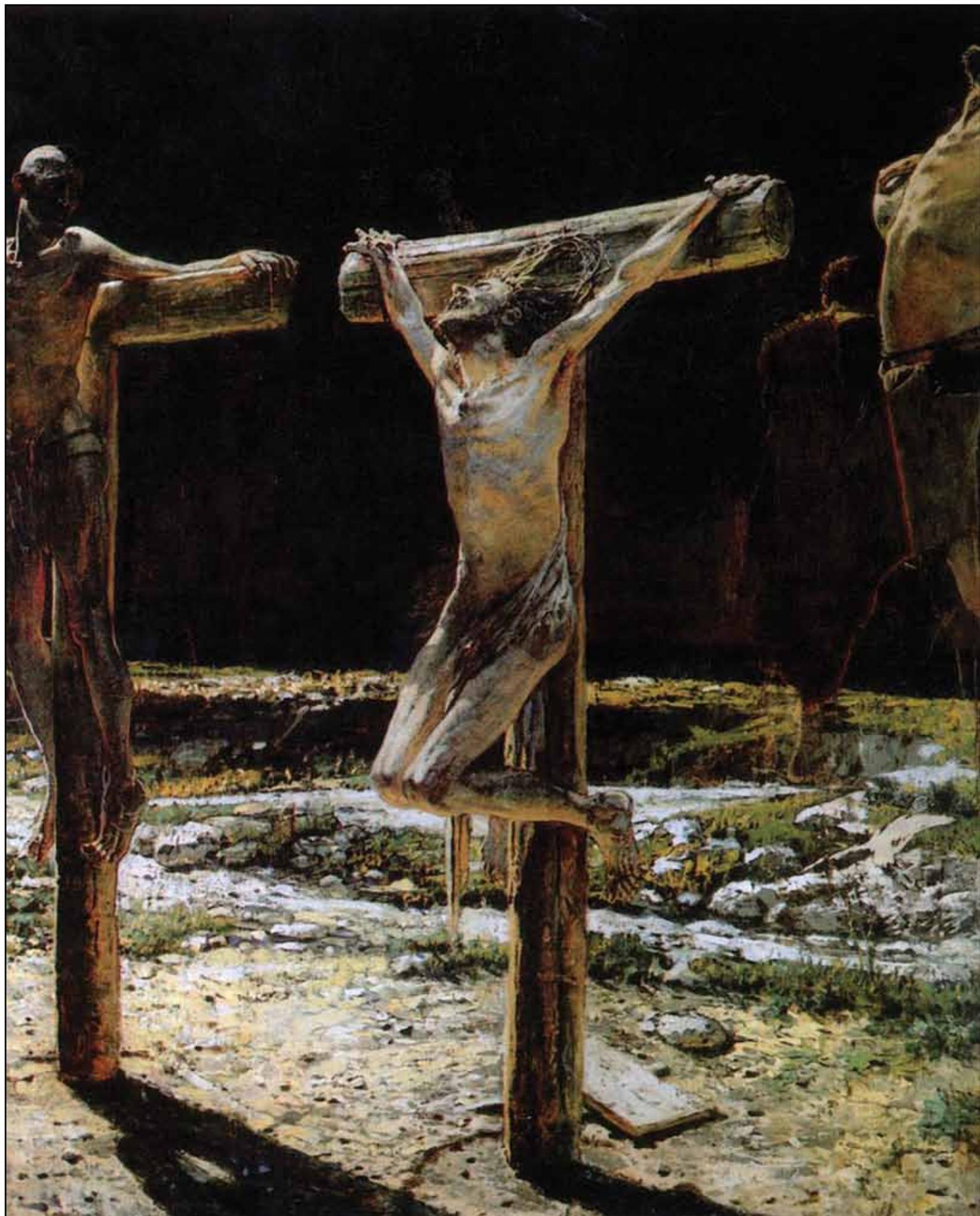
*Голгофа. 1893*



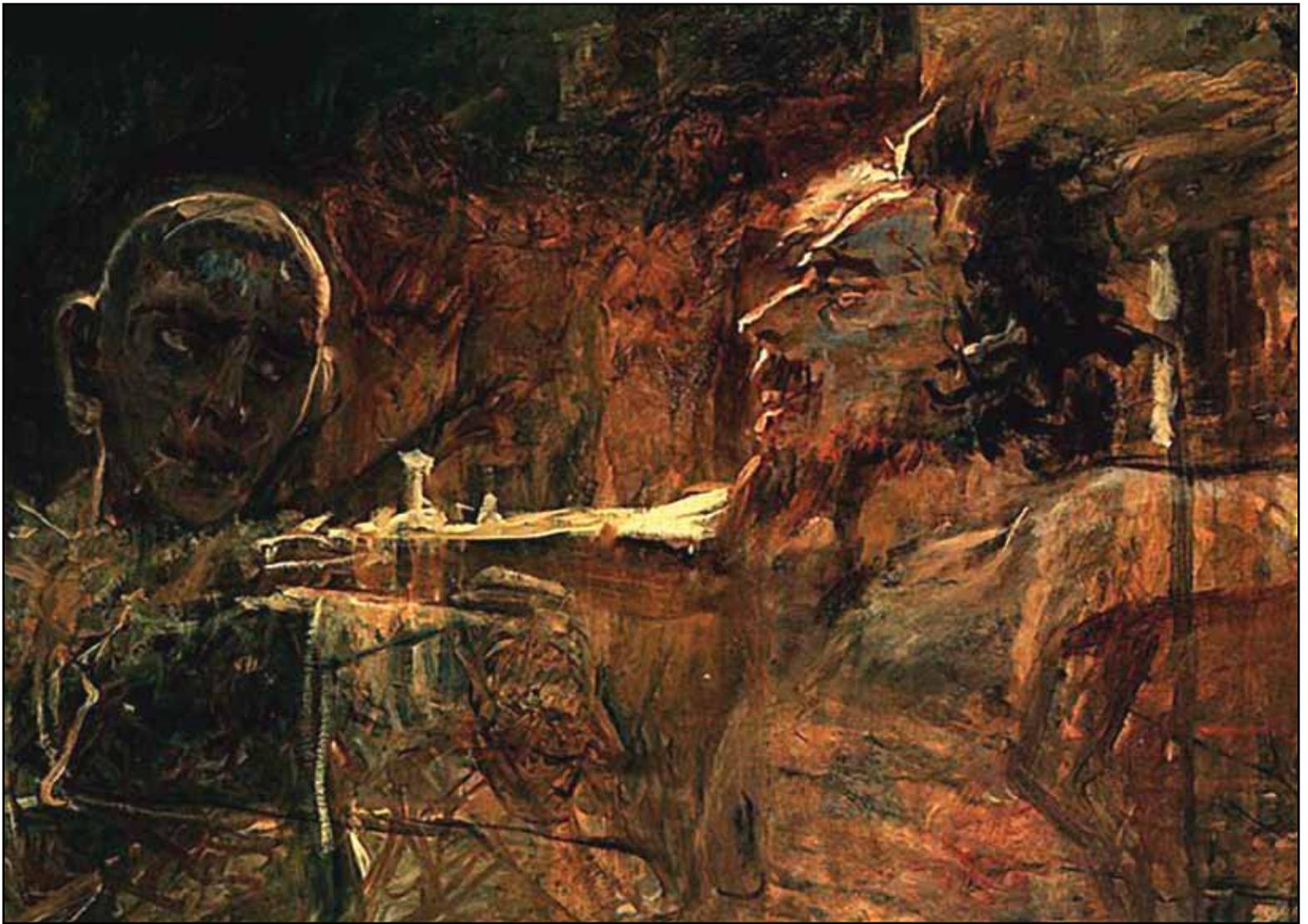
*Аллея в старом парке. 1893*



*Портрет Н. И. Петрункевич. 1893*



*Распятие. 1892*



*Христос и разбойник. 1893*

смерти испуганно заламывает руки, поднимая лицо к небу, к Отцу: «Да будет воля Твоя...» Синие тени на пустынной белой площадке Голгофы, лежащий у ног крест...

До конца жизни талантливого художника не покидала надежда, что искусство поможет человечеству прозреть и хоть немного улучшить этот мир.

Оба варианта «Распятия» (1892, Музей д'Орсе, Париж; 1894, местонахождение неизвестно) производили на зрителей угнетающее впечатление. Глубина отчаянья последних минут земной жизни Христа и Его мученической смерти, когда тело безвольно повисло на кресте, а черты лица все еще искажала предсмертная мука и последний крик боли, никого не оставляли равнодушным. Живопись Ге в этой работе необычайно экспрессивна и шокирующее выразительна. Главным изобразительным приемом здесь служит резкий контраст света и тени.

Картина «Вестники Воскресения» уже была написана художником ранее. Ею он словно заранее обнадежил своего зрителя: «Все окончится хорошо!» Здесь же будто напоминает: «Но посмотрите, как все это страшно происходило...» Ге успел завершить главный труд последних лет своей жизни и скоропостижно скончался 1 июня 1894.

### Опала гения – потеря для страны

Судьба «Распятий» драматична. Продолжительная опала картин «Страстного цикла» привела к тому, что сын художника в 1899 покинул Россию, увезя с собой несколько работ отца, множество эскизов и оба варианта «Распятия». До 1952 они хранились в одном замке близ Женевы, но после смерти его хозяйки были проданы и попали в неизвестные руки. Первому варианту повезло оказаться в парижском музее Д'Орсе, и весной 2006 «Распятие» (1892) экспонировалось в зале Ге Государственной Третьяковской галереи вместе с другими работами «Страстного цикла». По окончании выставки полотно вернулось в Париж.

Второй вариант (1894) всплыл из небытия в XX веке и был предложен неким частным швейцарским коллекционером министерству культуры СССР. Последовал отказ от приобретения этого шедевра, и картина снова канула в Лету. С тех пор ее местонахождение, как и судьба многих других работ живописца, вывезенных в Швейцарию, остается неизвестной.

«По моему мнению, это был не то что выдающийся русский художник, а это один из великих художников, делающих эпоху в искусстве», – так уже после смерти друга писал о нем Лев Толстой.

## Список иллюстраций:

- стр. 3 – **Лейла и Хаджи Абрек**. 1852. Холст, масло. Киевский государственный музей русского искусства
- стр. 4 – **Суд царя Соломона**. 1854. Холст, масло. Киевский государственный музей русского искусства
- стр. 5 – **Портрет Я. П. Меркулова**. 1855. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 6 – **Ахиллес оплакивает Патрокла**. 1855. Холст, масло. Национальный музей Белоруссии, Минск
- стр. 7 – **Аэндорская волшебница вызывает тень Самуила (Саул у Аэндорской волшебницы)**. 1856. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 8 – **Морской залив. Вико**. 1858. Бумага на холсте и на картоне, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 9 – **Мост в Вико**. 1858. Бумага на холсте, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 10 – **Возвращение с погребения Христа**. 1859. Бумага на картоне, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 11 – **Разрушение Иерусалимского храма**. 1859. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 12 – **Портрет Шестовой с дочерью**. 1859. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
**Облака. Фраскати**. 1859. Бумага на холсте, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 13 – **Закат на море в Ливорно**. 1862. Бумага на холсте, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
**Морской залив. Ливорно**. 1862. Холст на картоне, масло. Частное собрание
- стр. 14–15 – **Тайная вечеря**. 1866. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 16 – **Мария, сестра Азаря, встречает Иисуса Христа, идущего к ним в дом**. 1864. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 17 – **Перевозка мрамора в Карраре**. 1868. Холст на картоне, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 18–19 – **Дорога в лесу**. 1860-е. Картон, масло. Колtramской государственной объединенный художественный музей
- стр. 20 – **Вестники Воскресения**. 1867. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 21 – **Дубы в горах Каррары**. 1868. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
**Мраморная пыльня в Карраре**. 1868. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 22 – **Мальчики у берега моря**. 1868. Холст на картоне, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
**Ущелье в горах Каррары**. 1868. Холст, масло. Киевский музей русского искусства
- стр. 23 – **Масса-Каррара. Погрузка мрамора**. 1868. Холст на картоне, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 24 – **Христос в синагоге**. 1868. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
**Христос перед Анной**. 1868. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 25 – **Портрет писателя А. И. Герцена**. 1867. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
**Портрет Иосифа Доманже**. 1868. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
**Портрет неизвестной в голубой блузе**. 1868. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
**Портрет историка Н. И. Костомарова**. 1870. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 26–27 – **Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе**. 1871. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 28 – **Портрет писателя М. Е. Салтыкова-Щедрина**. 1872. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 29 – **Портрет поэта Н. А. Некрасова**. 1872. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 30 – **Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы**. 1874. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 31 – **Портрет В. А. Кочубей**. 1874. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 32 – **А. С. Пушкин в селе Михайловском**. 1875. Холст, масло. Харьковский художественный музей
- стр. 33 – **Портрет писателя А. А. Потехина**. 1876. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
**Портрет физиолога, доктора М. Шиффа**. 1876. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 34 – **Портрет писателя Л. Н. Толстого**. 1884. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 35 – **Христос и Никодим**. Эскиз. 1889. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 36–37 – **Христос с учениками входит в Гефсиманский сад**. 1889. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 38 – **Христос в Гефсиманском саду**. 1869–1880-е. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 39 – **«Что есть истина?» Христос и Пилат**. 1890. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 40 – **Портрет мальчика-украинца**. 1880-е. Холст, масло. Киевский музей русского искусства  
**Совесть. Иуда**. 1891. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 41 – **Автопортрет**. 1892. Холст, масло. Киевский музей русского искусства
- стр. 42 – **Суд Синедриона. «Повинен смерти!»**. 1892. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 43 – **Голгофа**. 1893. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 44 – **Аллея в старом парке**. 1893. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 45 – **Портрет Н. И. Петрункевич**. 1893. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 46 – **Христос и разбойник**. 1893. Холст, масло. Киевский музей русского искусства
- стр. 47 – **Распятие**. 1892. Холст, масло. Музей д'Орсе, Париж

Издание подготовлено  
ООО «Издательство «Директ-Медиа»  
по заказу  
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

---

**ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*  
Главный редактор: *А. Барагамян*  
Заместитель главного редактора: *С. Ананьева*  
Редактор-искусствовед: *М. Гордеева*  
Автор текста: *В. Баева*  
Корректор: *Е. Иванова*  
Дизайн оригинал-макета: *COOLish*

Адрес издательства: 117342, Москва,  
ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1  
E-mail: *editor@directmedia.ru*  
*www.directmedia.ru*

---

**ТОМ 35 «Николай Николаевич Ге»**

© Издательство «Директ-Медиа», 2010  
© ЗАО «Издательский дом  
«Комсомольская правда», 2010, дизайн обложки  
Обложка: **Николай Николаевич Ге.**  
**«Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича  
в Петергофе»**

Издатель:  
**ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»**

125993 г. Москва,  
ул. Старый Петровско-Разумовский проезд, 1/23

---

Отпечатано: Ярославский полиграфический комбинат,  
г. Ярославль

Подписано в печать 18. 05. 2010  
Формат 70x100/8  
Бумага мелованная  
Печать офсетная. Печ. л. 3,0  
№

2010 год