

**М. В. Москалюк**

## **СЮЖЕТ ГЕФСИМАНСКОГО САДА В ТВОРЧЕСТВЕ ПЕРЕДВИЖНИКОВ**

В последние десятилетия российскими искусствоведами (А. Г. Верещагиной, Г. Г. Поспеловым, Д. В. Сарабьяновым, Г. Ю. Стерниным и многими другими) проделана большая работа по расширению наших представлений об онтологичности русского искусства второй половины XIX в. Одним из основных направлений в исследованиях стало религиозное содержание творчества передвижников, рассматриваемое в разных аспектах: культурологическая проблематика, монографическое изучение наследия конкретного мастера, многосторонний анализ отдельного произведения. Нам бы хотелось предложить иконографический подход, а именно рассмотреть в контексте отечественной культуры второй половины XIX в. один из самых распространенных в мировом искусстве библейских сюжетов, предвещающий страстной финал новозаветных повествований и воспроизводящийся обычно под названиями «Моление о чаше», «Христос в Гефсиманском саду», «Борение Иисуса в Гефсимании».

Тема Гефсиманского моления в русском искусстве второй половины XIX в. встречается часто. Самыми большими по размерам среди завершенных композиций стали картины «В Гефсиманском саду» В. Г. Перова (1878) и Н. Н. Ге (первый вариант — 1869, второй вариант — 1871). У Ге обращение к этой теме явилось прологом интенсивных исканий 1890-х гг., когда он напишет «Выход Христа с учениками с Тайной вечери в Гефсиманский сад» (1889) и близкую по драматизму картину «Совесть. Иуда» (1891), когда создаст несколько крупноформатных рисунков-эскизов углем, названным «В Гефсиманском саду». В 1874 г., находясь в Париже, обратился к этому сюжету и И. Е. Репин; не закончив его, на том же холсте написал «Стеньку Разина в лодке». Любопытно, что наблюдавший это И. С. Тургенев счел художника «психически неблагополучным». «Самсон русской живописи» возвращался к данному сюжету и позднее, но завершить работу над ним не смог. Натурные этюды олив в Гефсиманском саду пишет в 1885 г. В. Д. Поленов, в евангельскую серию картин он включает композицию «Прискорбна душа моя» (ныне находится в США, в Третьяковской галерее — карандашный рисунок к ней). Натурные этюды Гефсиманского сада выполняет во время своих путешествий на Восток Н. А. Ярошенко. В 1901 г. пишет «Гефсиманскую ночь» мастер лунного света А. И. Куинджи. Необходимо отметить и постоянное обращение к этому сюжету художников менее известных, например Я. П. Турлыгина («Христос в Гефсиманском саду», 1893), В. А. Котарбинского («Моление о чаше», 1890-е). Перечисленного выше вполне достаточно, чтобы убедиться в распространенности данного сюжета.

При рассмотрении религиозных тем в искусстве передвижников акцентируются, как правило, нравственно-гуманистические стороны их содержания. Нам представляется не менее важным сосредоточиться на собственно религиозной проблематике. Прежде всего обратимся к первоисточнику и уточним некоторые моменты. События, происходившие в Гефсиманском саду, описаны в Евангелиях от Матфея (Мф. 26, 30—47), Марка (Мк. 14, 26—43), Луки (Лк. 22, 39—47), в Евангелии от Иоанна Гефсиманский сад лишь упомянут (Ин. 18, 1).

Совершив со своими учениками Тайную вечерю, Христос направляется с ними в Гефсиманию. Войдя в сад, он оставляет наиболее близких ему Петра и обоих сыновей Зеведеевых, Иоанна и Иакова, и просит: «Душа Моя скорбит смертельно; побудьте здесь и бодрствуйте со Мною» (Мф. 26, 38). Дважды потом прерывает Христос свою молитву и, видя всех троих спящими, пытается убедить, усювестить их: «Так ли не могли вы один час бодрствовать со Мною? бодрствуйте и молитесь, чтобы не впасть в искушение: дух бодр, плоть же немощна» (Мф. 26, 41). Жуткий час одиночества и отчуждения переживает Христос: нет утешения и поддержки даже в самых близких и действительно любящих его учениках. Но еще более напряженно продолжает он свою молитву. О чем же она? «Отче Мой! Если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем, не как Я хочу, но как Ты» (Мф. 26, 39). Человеческое естество Сына Божьего скорбит и тоскует. Предвидя все грядущие страдания, все муки креста, он ужасается им. Его молитвенное состояние доходит до предела, до грани человеческих сил: «И, находясь в борении, прилежнее молился, и был пот Его, как капли крови, падающие на землю» (Лк. 22, 44). Какое страшное испытание знать, что Отец Небесный может спасти от всех мучений, но, отказавшись от всемогущества, побороть себя, перешагнуть пустоту и после молитвы быть готовым непреклонно «творить волю Пославшего Меня и совершить дело Его» (Ин. 4, 34). Наконец, «приблизился час, и Сын Человеческий предается в руки грешников» (Мф. 26, 45). Гефсиманское моление закончилось.

Художественная целостность и смысловая наполненность в изображении столь многосложного и многослойного евангельского события должна складываться из различных компонентов — непосредственно изобразительных, ассоциативных, метафорических, символических. Что же мы видим у передвижников?

В картине В. Г. Перова «Христос в Гефсиманском саду» (1878, холст, масло, 156,2 × 243,5, Третьяковская галерея) подчеркнутая горизонталь формата еще более усиливается, утяжеляется распластанной ниц фигурой Иисуса Христа, которая занимает почти весь первый план от левого до правого края. В масштабных соотношениях фигура смотрится крупной и даже в такой позе полного молитвенного изнеможения выглядит величественно. В лунной ночи тревожными отсветами воспринимаются сине-лиловые оттенки хитона Христа. Лица не видно, но голова Христа выделена как композиционно (обрам-

лением рук, сомкнутых над нею полукругом), так и колористически — преобладанием вокруг нее вспышек белого в одеяниях. Перов выбирает самый драматичный момент сюжета, концентрирующий в себе полное одиночество и глубочайшее погружение в молитву, в которой слились нераздельно жажда жизни и готовность принести себя в жертву. Но, по Перову, в этот жуткий час не ощущается богооставленности: над Христом парит Дух Святой, символически изображенный в виде светящегося силуэта голубя. В борении и страдании Христос выглядит трагично и одновременно величественно. Наступит час, он встанет и пройдет свой путь до конца.

Композиция однофигурная, и весь ее трагедийный накал мастерски подержан пейзажными метафорами. Напряженные поиски художника в наделении композиции дополнительными смыслами выявляются в сопоставлении с эскизом (1878, холст, масло, 30,5 × 53,5, Третьяковская галерея), где природное окружение аморфно, не эмоционально. В картине внутренняя напряженность искривленных, узловатых стволов старых олив, с трудом раздирающих землю и медленно ползущих вверх, усиливается тем, что их кроны срезаны верхней рамой, взлет и свобода где-то за пределами полотна: раздвоенные ветви вызывают ассоциации со вскинутыми вверх руками плакальщиц. За стволами проглядывает белая каменная ограда, замыкая и уплотняя пространство первого плана, не давая ему развиваться в глубину. В правом верхнем углу прорыв: на фоне темного неба белеют стены домов с ярко освещенными окнами. Светлая кладка ограды и белый город сливаются в неровную, как бы вибрирующую полосу света, отделяющую Христа от того мира, где так недавно его встречали как Учителя и Спасителя. Впереди теперь только Крестный путь, о чем красноречиво свидетельствует парящий над головой Христа терновый венец. Предстоящие страдания этого пути считаются в зловещих, изломанных силуэтах кактусов справа. Тревога, напряженность, предчувствие грядущих событий и в темной сгущенности колорита, в котором зеленые оттенки тяготеют к холодным синим, и в лихорадочном мерцании света по всей поверхности холста. Особенно насыщены причудливые тени от ветвей деревьев на первом плане, на земле, на фигуре Христа.

В интерпретации сюжета, предложенной почти десятилетием ранее Н. Н. Ге, символические моменты отсутствуют («В Гефсиманском саду», 1869, холст, масло, 258 × 198, Третьяковская галерея). Формат холста вертикальный, колористическая гамма темная, требующая длительного всматривания в постепенно выплывающие изображения. Огромные оливы с переплетающимися кронами уходят вглубь холста широкой аллеей, через них просвечивает холодный синий цвет неба. Христос преклонен на одно колено, кисть руки покоится на другом. Его фигура статична, черный абрис подобен вытянутому вверх треугольнику. Внутреннюю динамичность композиции придает контраст позы Христа и диагональных наклонов мощных стволов и ветвей деревьев, особенно ярко выраженный в правом верхнем углу. Смысловый центр — лицо Христа — написано чуть выше геометрического центра полот-

на, и высвечено лунным светом: одна половина лица оказывается самым светлым пятном композиции, другая теряется в плотной тени. Иконографически Христос у Ге близок разработанному в XIX в. как в церковной, так и в светской живописи типу, он сразу узнаваем. Художник сохраняет внешне черты и внутреннее состояние, найденные в портретном этюде (1868, холст, масло, 54,5 × 43, Государственный художественный музей Беларуси, Минск). Лицо Христа не искажено ни болью, ни тяжелыми предчувствиями, выражение сосредоточенное, но далекое от молитвенного озарения.

За счет чего же строится драматичность эмоционального переживания, возникающая при восприятии «Гефсиманского сада» Ге? При непосредственном общении с холстом прежде всего подавляют физические размеры: из темного пространства сада нависает еще более темная фигура молящегося, изображенная больше натуральной величины. Одновременно с этим основным выразительным средством является колористическое сверхнапряжение темных тонов. Чернота огромного холста притягивает к себе, не отпускает, из нее начинают выступать одно за другим цветные пятна — зеленоватые в кронах, коричневые оттенки каменистой земли, чуть различимые желтоватые отблески лунного света. Именно за их глухими тонами звучит тема трагического одиночества и неизбежности человеческих страданий, которая станет основной в поздний период творчества Ге.

В разработке темы Гефсиманского моления, предпринятой художником через двадцать лет, от былой бесстрастности образа Христа не остается и следа. Новая картина не была закончена Ге. Сохранилось несколько подготовительных рисунков углем («В Гефсиманском саду», 1892, бумага, уголь, Третьяковская галерея). В быстрых, ломаных, страстных, как бы «неприбранных» штрихах рождается совершенно иной образ Христа, доходящего в своей молитве до момента отчаяния, иступления. Но подобное состояние противоречит глубинной сути Гефсиманского моления, изначально соединившего в себе и предопределенность Божественной жертвы, и ее мистический искупительный смысл, и примирение (ни в коем случае не бунт) со страданием и неизбежностью смерти.

Мировоззрение Ге в этот период во многом определяется дружбой со Львом Толстым. Писатель считал картины Ге на сюжет страстного финала Евангелия «эпохой в христианской живописи», видел в них принципиально «новое отношение к христианским сюжетам»: «...Христос в то время, когда действовал, не был не только важен, но даже и заметен, и поэтому картины из его жизни никогда не будут картинами историческими. Отношение к Христу как к Богу произвело много картин, высшее совершенство которых давно уже позади нас. Настоящее искусство не может теперь относиться так к Христу» [цит. по: Николай Николаевич Ге..., 1978, 150]. Современники писателя и художника остро чувствовали это «новое отношение» и оценивали его по-разному. Один из постоянных критиков передвижных выставок Н. К. Михайловский, например, пишет: «Иисус... написан превосходно. Но я не пони-

маю, почему это Иисус. Дело не в излишнем реализме. <...> Пусть Христос будет изображен еще реальнее <...> ...но... я, естественно, хочу видеть в Христе Христа, то есть те черты, которые ему усваивает Евангелие. За Христом шли ученики, толпы народа, а в Христе г. Ге нет ничего от вождя. Христос был проповедником любви, кротости, всепрощения — я не вижу этих черт в картине г. Ге...» [Николай Николаевич Ге..., 1978, 157]. В статье Михайловского, явившейся откликом на XVIII передвижную выставку, говорится о картине «Что есть истина?», но размышления критика можно отнести ко всему позднему творчеству художника.

В пейзажном прочтении темы, варианты которого находим у Поленова, Куинджи, Ярошенко, некоторое ощущение мистичности, недосказанности, трагической торжественности изображаемого достигалось за счет мастерского изображения лунного света. Нечто подобное наблюдается и в картине Ге «Выход Христа с учениками с Тайной вечери в Гефсиманский сад» (эскиз, 1888, холст, масло, 67 × 100, Третьяковская галерея; сама картина находится в Русском музее). В ней в какой-то мере сказалось увлечение Ге живописью Куинджи: в 1880—1890-е гг. Ге написал множество натуральных ночных пейзажей, обобщенных в деталях, но великолепно передающих мерцающий и постоянно меняющийся полумрак южной ночи. Тихо и печально удаляются ученики, обернулся к двери Иоанн, Христос застыл, глядя в небо. Здесь нет изображения самого моления, но в особом душевном томлении и тишине, разливающейся по всему холсту, — предчувствие трагичности, эпохальности и непостижимости для человеческого разума последующих событий, предощущение приближения времени исполнения от века сокрытой Божьей тайны.

В целом религиозный смысл Гефсиманского моления был камнем преткновения в обращении передвижников к данному сюжету. О работе Николая Николаевича Ге его дочь вспоминает: «...Он писал так месяц или шесть недель. <...>. Он написал эскизов 10, но так и не написал другого “Христа в Гефсиманском саду”, а перемучился сильно» [Николай Николаевич Ге..., 1978, 341]. Но в самих поисках, спорных, неоднозначных и порой мучительных, раскрывается духовное и интеллектуальное напряжение русской культуры второй половины XIX в. Особенно это видно при сравнении законченных и незаконченных вариантов прочтения сюжета у ведущих передвижников с одновременно появляющимися на выставках картинами художников так называемого «второго круга». В композиции В. А. Котарбинского «Моление о чаше» (1890-е) соблюдено, казалось бы, все, что требует сюжет: ночь, молитвенная поза, нимб над головой Христа, но за общей манерностью и пустотой нет и намека не только на религиозный, но и какой бы то ни было философский подтекст.

Что же привлекало в гефсиманской теме русских художников второй половины XIX в.? Безусловно, особую роль играл трагический накал событий, который в полной мере соотносился с противоречиями действительности, с

Иллюстрации  
к статье М. В. Москалюк  
«Сюжет Гефсиманского сада  
в творчестве передвижников»



*А. А. Иванов. Христос  
в Гефсиманском саду. 1850-е гг.  
Бумага, акварель, белила,  
итальянский карандаш.  
26,1 × 39,9. Государственная  
Третьяковская галерея. Москва*



*В. А. Котарбинский  
Моление о чаше*



*В. Г. Перов. Христос в Гефсиманском саду. 1878. Холст. Масло. 151,5 × 238.  
Государственная Третьяковская галерея. Москва*





М. А. Врубель. Христос  
в Гефсиманском саду. 1887–1888.  
Бумага на картоне, уголь.  
140,5 × 52,5. Государственная  
Третьяковская галерея. Москва



Н. Н. Ге. Выход Христа с учениками с Тайной вечери в Гефсиманский сад.  
Эскиз. 1888. Холст, масло. 65,3 × 85. Государственная Третьяковская  
галерея. Москва

драматическими мироощущениями русской интеллигенции той поры. Крах идеологии народничества не только не снял, но еще более заострил проблемы выбора жизненного пути, страдания и жертвенности, одиночества и предательства. Евангельская образность и жертвенный путь русской интеллигенции резонировали друг с другом. Гефсиманское моление было неисчерпаемым источником передачи психологически сложных переживаний, внутреннего драматизма, к чему постоянно стремились русские художники — современники Толстого и Достоевского.

Евангельские сюжеты соответствовали повествовательным тенденциям русского искусства 1860—1880-х гг., его известной литературности, склонности к временному восприятию сюжета, ведь в Евангелии каждое событие соотносится с тем, что было до него, и с тем, что будет после. Одновременно обращение к религиозной тематике и связанным с ней глубинным нравственным и бытийным проблемам способствовало преодолению некоторых ограниченных сторон творчества передвижников и их современников, порой — излишнего натурализма и морализаторства, заставляя останавливаться на многозначной недосказанности.

И все-таки, рассматривая наследие передвижников как целостность, можно с полным основанием констатировать, что, несмотря на многочисленность, серьезность и значимость картин религиозного содержания, их лучшие достижения лежат в других областях — в портрете, пейзаже, бытовой и исторической картине. Почему же так произошло?

Религиозный сюжет всегда является образом-символом, местом встречи дольного (земного) мира с горним (запредельным). Позитивизм мышления эпохи передвижников не позволял им подняться над оболочкой вещей, препятствовал восхождению к этому запредельному миру. В Евангелии человеческая воля Иисуса Христа постоянно соотносится с Божественной, в Его подвиге самопожертвования — покорность воле Божьей, а не вызов, не противостояние обществу, которое более всего привлекало передвижников. Именно послушанием своим, выполнением предначертанной Ему судьбы Христос приводит к Отцу Небесному заблудшее человечество. В какой-то мере нечто подобное еще можно увидеть у Перова. Развитие сюжета у Ге уже в раннем варианте, где присутствует выбор или, скорее, размышление о выборе пути, исключает мистическое толкование события. И у других передвижников человеческое в Христе оказывается главным. Между тем из единой и законченной системы, каковой является христианство, невозможно без потерь вычленивать какие бы то ни было отдельные смыслы. «Религиозно-мистическая, философская и этическая стороны христианства существуют в столь неразрывном единстве, что искусственное обособление одной из сторон неизбежно разрушает всю целостность, обесмысливает и обесценивает даже и то, что было “оставлено” как необходимое» [Дунаев, 1997, 161]. Передвижники же выбирали из Евангелия по преимуществу этические моменты. Передвижническая трактовка новозаветных сюжетов направлена на разрешение конкрет-



ных современных вопросов взаимоотношения личности и общества, не поднимается до мировоззренческих проблем человечества в целом.

Передвижники интуитивно осознавали это. Недостигаемым образцом являлось для них творчество А. А. Иванова, сохранявшего и возрождавшего заветы высокого искусства Ренессанса и Средневековья. Сцены страдания и бичевания Христа не были в центре внимания Иванова, в его «Библейских эскизах» преобладали явления чудесные и озаряющие. К теме Гефсиманского сада художник обращается не один раз и наряду со сценой моления останавливается на самом светлом моменте: Христос молился Отцу Небесному, чтобы тот дал ему физических и духовных сил испить свою чашу до дна, и «Явился же Ему Ангел с небес и укреплял его» (Лк. 22, 43). Здесь тот религиозно-мистический смысл, тот Ангел, та надежда на спасение человечества, которых не было в творчестве передвижников. Возвышенному, Божественному характеру образов соответствовали выразительные средства Иванова. И дело не только в том, что в библейских эскизах он пользовался не материальной масляной живописью, а прозрачной, легкой акварелью, позволяющей передать и бесплотных ангелов, и мистический Божественный свет.

Наследником А. И. Иванова стал М. А. Врубель, чей ранний рисунок «Гефсиманский сад» был недавно показан на выставке новых поступлений в Третьяковской галерее. Врубель принадлежал к поколению, противопоставившему себя передвижникам и пытавшемуся в трактовке христианской темы вслед за Ивановым возродить высокие заветы искусства прошлого — Ренессанса и Средневековья. Здесь рядом с Врубелем оказался М. В. Нестеров, для которого главным содержанием творчества стало молитвенное состояние, трактованное по-иному, нежели у передвижников — как духовное просветление и подчинение высшей воле.

---

*Дунаев М.* Своеобразие русской религиозной живописи XII—XX веков. М., 1997.

*Николай Николаевич Ге:* Письма, статьи, критика, воспоминания современников / Вступ. ст., сост. и примеч. Н. Ю. Зограф. М., 1978.

**Э. В. Хасанова**

### **РЕЛИГИОЗНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В ЖИВОПИСИ М. В. НЕСТЕРОВА СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА**

Еще недавно творчество М. В. Нестерова представлялось основательно изученным. Обращаясь к советскому периоду, искусствоведы уделяли внимание прежде всего портретам деятелей науки и культуры, созданным худож-