

*На правах рукописи*

**Замотохин Павел Павлович**

**Философские идеи Н.Н. Ге в контексте мировоззренческих исканий эпохи  
второй половины XIX в. в России**

специальность 09.00.03 – история философии

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата философских наук

Москва – 2020

Работа выполнена в федеральном государственном бюджетном образовательном учреждении высшего образования «Московский педагогический государственный университет» на кафедре философии Института социально-гуманитарного образования

Научный руководитель: доктор философских наук, доцент  
**Кузнецова Светлана Вениаминовна**

**Официальные оппоненты:** **Ольхов Павел Анатольевич**, доктор философских наук, доцент, федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Белгородский государственный национальный исследовательский университет», институт общественных наук и массовых коммуникаций, социально-теологический факультет, кафедра философии и теологии, профессор кафедры  
**Фаритов Вячеслав Тависович**, доктор философских наук, доцент, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Ульяновский государственный технический университет», гуманитарный факультет, кафедра философии, профессор кафедры

**Ведущая организация:** Государственное автономное образовательное учреждение высшего образования города Москвы «Московский городской педагогический университет»

Защита диссертации состоится «18» мая 2020 года в 16:00 часов на заседании диссертационного совета Д 212.154.06, созданного на базе федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московский педагогический государственный университет», по адресу: 119571, г. Москва, проспект Вернадского, д. 88, ауд. 818.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московский педагогический государственный университет» по адресу: 119991, г. Москва, ул. М. Пироговская, д. 1, стр. 1 и на официальном сайте университета по адресу: [www.mpgu.su](http://www.mpgu.su).

Автореферат разослан «\_\_» \_\_\_\_\_ 2020 г.

И.о. ученого секретаря  
диссертационного совета

Князев  
Виктор Николаевич

# ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

## ВВЕДЕНИЕ

### *Актуальность исследования.*

Специфичность русской философии, связанная с ее проблематикой и формой изложения, отмечалась исследователями на всем протяжении ее изучения. Ее погруженность в сферы, казалось бы, не вполне соотносимые с философствованием – политики, публицистики, искусства, вызывала дискуссии и споры у исследователей, однако, в значительной степени русская философия, «вырастала» из этих сфер бытия и черпала в них материал для осмысления важнейших мировоззренческих проблем.

Неразрывность традиций русского искусства, литературы и русской философии очевидна и находит свое подтверждение в творчестве В.Г. Белинского, Н.А. Добролюбова, Н.Г. Чернышевского, Л. Шестова, М.М. Бахтина и других отечественных мыслителей.

На данный момент у исследователей русской философии не вызывает сомнения тот факт, что русская живопись также являлась частью процесса построения своеобразия русской философии. Безусловно, включившись в таковой позже литературы, к началу XX века она, однако, принесла плоды в виде творчества В. В. Кандинского, К. С. Малевича, В.Е. Татлина, повлиявших не только на мировые изобразительные традиции, но, через серьезный корпус теоретических работ – и на философию, создав своеобразную «философию артефакта».

Примечательно, что данный процесс не имел характера «внезапного авангардного взрыва», его истоки уходят своими корнями в середину (или, по некоторым оценкам, даже в первую треть) XIX века, следуя в русле, как ни парадоксально, традиций живописи строго реалистической. Один из крупнейших современных российских исследователей истории русского искусства, В.С. Турчин отмечает, что существует «определенная, пунктирно ощущаемая, линия развития русского искусства, которую можно назвать «поисками духовного», идущая наравне со стремлением отыскать именно «истину», а не красоту<sup>1</sup>. Возникает она еще в живописи А.А. Иванова («Явление Мессии», 1858 г.) и проходит сквозь творчество Н.Н. Ге («Тайная вечеря», 1863 г., «Распятие», 1894 г.), стремясь к XX веку и выражаясь уже программно и ясно в комплексе теоретических и художественных работ В.В. Кандинского и К. Малевича.

Данное исследование посвящено именно художественному и философскому проекту Н.Н. Ге, деятельность которого, представляя собой «плоть от плоти» тенденций середины XIX века, тем не менее, уже несла в себе

---

<sup>1</sup> Турчин В.С. Ге + Врубель + Кандинский = . . . // Николай Ге. Вектор судьбы и творчества. Материалы международной научной конференции. Архивные публикации: Сб. ст. / Науч. ред., сост. Т.Л. Карпова. – М.: Государственный институт искусствознания, 2014. – 400 с., С. 236-241. С. 236

идейное обоснование экспериментов авангарда с живописью и роли понятия в ней.

XX век – эпоха своеобразной «линии разрыва» в русской истории: разрыва социального, политического, и, что не менее важно, философского. Данная работа, в том числе, исследует ценностные и философские установки, которые смогли в истории русской мысли и искусства продемонстрировать свою универсальность и самодовлеющую важность посредством транспонирования своей идейной сущности из одной области культуры в другую, завершив диалектическое единство обоих и породив специфическую отличительную черту русской культуры в целом.

Не менее важным и актуальным является и предпринятая в диссертационном исследовании практика методик анализа живописных произведений. В последние десятилетия, в частности, понятийный аспект творчества художника Н.Н. Ге привлекает все большее внимание исследователей, обусловленное стремлением выявить и реконструировать философский контекст его живописи, а также сущность созданных им образов. Учитывая трудности фундаментального характера, проявляющиеся в подобных изысканиях (неизбежное различие между оперированием живописью предельной конкретностью образов, могущих лишь опосредованно быть связанными с понятием), особую важность приобретает и методологические практики, представленные в данной работе.

**Степень научной разработанности проблемы.** Как отмечалось выше, сама по себе философская проблематика творчества Н.Н. Ге остается и по сей день объектом интереса широкого круга исследователей. Примерно до конца 1970-х годов оно служило предметом разработки марксистских концепций (таковые прецеденты можно также отметить в качестве начала научно-философского, комплексного подхода к личности и полотнам Ге), по причине его справедливого отнесения к социально значимым и, порой, политически окрашенным явлениям. Среди поводов для такой оценки: участие Ге в основании первого свободного (в первую очередь, именно с экономической точки зрения) объединения художников – Товарищества передвижных художественных выставок, а также серьезных конфликтов живописца с бюрократическим аппаратом Священного Синода по причине спорной тематики его работ и, позднее, толстовских убеждений художника. Также марксистские исследователи обоснованно выделяли факт влияния на творчество Н.Н. Ге работ русских революционных демократов, подчеркивая важность их идей для мировоззрения художника. Среди примеров следует

выделить обширную работу Н.Н. Туровникова<sup>2</sup> и, сходную по тематике, диссертацию Л.А. Деркач<sup>3</sup>.

Конец 1970-х годов отмечен всплеском интереса к творчеству Н.Н. Ге в искусствоведческой среде. В 1978 г. В.Ф. Тарасовым издана статья, в которой впервые поднимается тема философских воззрений Ге на примере конкретно новозаветных сцен: «Картины евангельского цикла Николая Ге как материал к выяснению его этико-философских взглядов»<sup>4</sup>. Таким образом, и в среде историков искусства понятийная значимость произведений художника была признана эссенциально необходимой для их понимания. Рубеж десятилетий был отмечен крайне ценной и продуктивной деятельностью Н.Ю. Зограф, крупнейшего по сегодняшний день исследователя творчества Н.Н. Ге. Стоит выделить вступительные статьи Н.Ю. Зограф к составленному ею собранию писем и статей Ге<sup>5</sup> и альбому репродукций художника<sup>6</sup>. Также следует упомянуть и статью 1983 г. «Творческая история картины Н. Н. Ге «Тайная вечеря»<sup>7</sup>, в которой исследователь продемонстрировала глубокий подход к происхождению формы и содержания, рассматривая черты влияния А.А. Иванова на Ге «флорентийского» периода и корни многих изобразительных и нарративных мотивов в генезисе образа «Тайной вечери», действительно явившегося точкой схода многих «линий». Крайне ценны исследования Э.Н. Арбитмана<sup>8</sup>, пожалуй, впервые выделившего своеобразие взаимосвязи понятийного конструкта произведений Ге и их изобразительного строя. Следует также выделить монографию В.Ф. Тарасова о Н.Н. Ге<sup>9</sup> как биографическое исследование, обладающее, тем не менее, и аналитическим «оттенком».

1990-е годы были ознаменованы появлением работ как за авторством новой плеяды исследователей (в частности, диссертация И. А. Лейтес «Сюжет и

---

<sup>2</sup> Туровников, Н.Н. Идеино-эстетические основы творчества русских художников просветителей демократов 70-80-х годов XIX века и их значение для развития реалистического изобразительного искусства: диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук / Н.Н. Туровников / Моск. ордена Ленина и ордена Труд. Красного Знамени гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Ин-т повышения квалификации преподавателей обществ. наук. – М.: [б. и.], 1956. – 314 с.

<sup>3</sup> Деркач Л.А. Влияние идей российских революционных демократов на мировоззрение лидеров передвижничества: (И.Н. Крамской, В.Г. Перов, Н.Н. Ге): диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. (09.00.03) / Иркут. гос. ун-т им. А. А. Жданова. – Иркутск: [б. и.], 1974. – 171 с.

<sup>4</sup> Тарасов В.Ф. Картины евангельского цикла Николая Ге как материал к выяснению его этико-философских взглядов / В.Ф. Тарасов // Советское искусствознание. 1979. № 1. С. 228-247

<sup>5</sup> Ге Н.Н. Николай Николаевич Ге. Письма, статьи, критика, воспоминания современников / под ред. Н.Ю. Зограф. – М.: Искусство, 1978. – 399 с.

<sup>6</sup> Зограф Н.Ю. Николай Ге (альбом). М.: «Изобразительное искусство», 1974. – 168 с.

<sup>7</sup> Зограф Н.Ю. Творческая история картины Н. Н. Ге «Тайная вечеря» // Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования. – Л.: Художник РСФСР, 1983. – С. 81–102.

<sup>8</sup> Арбитман Н.Э. Жизнь и творчество Н. Н. Ге. / Э. Н. Арбитман. – Волгоград : ПринТерра, 2007. – 318.;

Арбитман Н.Э. Н. Н. Ге: идейно-художественная проблематика творчества: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Э.Н. Арбитман. – М., 1979. – 239 с.

<sup>9</sup> Тарасов В.Ф. Н.Н. Ге / В.Ф. Тарасов. – Л.: Художник РСФСР, 1989. – 96 с. (Массовая библиотека по искусству).

образ в творчестве Н.Н. Ге»<sup>10</sup>), так и известных ученых, принадлежащих к советской школе искусствоведения: «Позднее творчество Ге. Человек перед лицом смерти» Г.Г. Поспелова<sup>11</sup>, «Евангельские сюжеты и темы в русской живописи второй половины XIX века» А. Верещагиной<sup>12</sup>. Если вторая статья была попыткой описать сущность трактовок евангельских смыслов и образов в общем русле передвижничества, то работа Г. Поспелова представляла собой синтетический тип исследования, попыткой экстраполировать специфику философских максим толстовства на живопись Н.Н. Ге. Автор акцентировал внимание на характере сюжетов и персонажей, их взаимосвязи с «историческими» сюжетами, анализировал самую сущность и причину возникновения представленного в полотнах образа Христа. Темы позднего творчества Ге коснулся и мэтр отечественного искусствоведения Д.В. Сарабьянов в своей известной работе «Русская живопись. Пробуждение памяти»<sup>13</sup>. Однако, основная часть его рассуждений была посвящена проблеме возникновения экспрессионистских тенденций.

В среде историков искусства интерес к личности и, что более значительно, философскому мировоззрению Н.Н. Ге на данный момент лишь возрастает. Из наиболее поздних работ стоит выделить книгу М.В. Москалюк «Русская живопись второй половины XIX века: идеал и реальность»<sup>14</sup>. В данном труде автор исследует черты религиозного опыта в живописи передвижников, но делает, к несчастью, скудные и во многом «тупиковые» выводы по причине принципиального отличия «веры» интеллигента второй половины XIX века от воцерковленности как таковой. Интересные, но также спорные тезисы содержит статья С. Попова «Религиозное творчество позднего Ге, как практика богоискательства»<sup>15</sup>, в частности потому, что учение Богоискательства возникло позже, а мистические тенденции в творчестве, философии и в целом мировоззрении Ге в документальном материале практически не выявлены.

Отдельно хотелось бы выделить сборник статей по материалам международной научной конференции «Николай Ге. Вектор судьбы и творчества»<sup>16</sup> в 2014 г., в котором были представлены новые историко-

---

<sup>10</sup> Лейтес И. А. Сюжет и образ в творчестве Н.Н. Ге: диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения: 17.00.04 / ВНИИ искусствоведения. - Москва, 1990. - 215 с.

<sup>11</sup> Поспелов Г.Г. Позднее творчество Ге. Человек перед лицом смерти / Г.Г. Поспелов // Вопросы искусствознания. – 1993. – № 3. – С. 223-246;

<sup>12</sup> Верещагина А. Г. Евангельские сюжеты и темы в русской живописи второй половины XIX века // Вопросы искусствознания. 1997. № 1. С. 291-304.

<sup>13</sup> Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти / Д.В. Сарабьянов. М.: Искусствознание, 1998. – 431 с. (Библиотека журнала «Искусствознание» / Гос. инт-т искусствознания и др.)

<sup>14</sup> Москалюк М.В. Русская живопись второй половины XIX века: идеал и реальность: Монография / М.В. Москалюк. – Красноярск: Красноярский краевой научно-учебный центр кадров культуры, 2008. – 195 с.

<sup>15</sup> Попов С. Религиозное творчество позднего Ге как практика богоискательства / С. Попов // Искусствознание. – № 1. – 2002. – С. 386-413

<sup>16</sup> Николай Ге. Вектор судьбы и творчества. Материалы международной научной конференции. Архивные публикации: Сб. ст. / Науч. ред., сост. Т.Л. Карпова. – М.: Государственный институт искусствознания, 2014. – 400 с.

биографические данные, архивные публикации, интерпретационные изыскания, а также результаты последних рентгенографических исследований.

Переходя к работам, отражающим более общий исторический аспект проблемы, хотелось бы выделить, в частности, проблематику связи критики, живописи и философии (т.е. специфического единства понятийного поля) как черты эпохи. Данный вопрос широко и продуктивно освещался в исследованиях А.Г. Верещагиной и Н.И. Беспаловой<sup>17</sup>, В.А. Недзвецкого<sup>18</sup>, В.И. Кулешова<sup>19</sup>; также данная тема затрагивалась и во многих приведенных выше исследованиях.

Общим вопросам взаимосвязи реалистического течения живописи с философскими идеями эпохи посвящены труды А.Н. Бенуа, М.М. Алленова, Б.И. Бурсова, И.Ф. Волкова, Б.Ф. Егорова, Г.Ю. Стернина, Н.С. Скотниковой. Специфическое место эстетических исканий в русской философии середины-второй половины XIX раскрывают произведения Ю.Н. Лотмана, А.Ф. Лосева, Г.Ю. Карпенко и М.С. Кагана.

В анализе общего философского ландшафта эпохи и самобытности отечественной мысли важное место занимают труды таких исследователей как Б.В. Яковенко, А.А. Галактионова и П.Ф. Никандрова, В.В. Ванчугова, Н.О. Лосского, Б. В. Емельянова, А.А. Левандовского.

Особое значение имеют работы Г.Г. Шпета, в частности, его статьи о А.И. Герцене и Н.Г. Чернышевском, в которых глубоко отражена сущность перехода русской философии от идеалистических установок Ф. Шеллинга и Г. Ф. Гегеля к материалистическому миропониманию. В этом отношении также следует отметить и фундаментальный труд В.В. Зеньковского.

Для более глубокого анализа вопроса о мировоззренческих исканиях русских мыслителей 2-й половины XIX века использовались работы Н.А. Бердяева как «Истоки и смысл русского коммунизма», «Новое религиозное сознание и общественность», С.Н. Булгакова, в частности, его статьи, посвященные эволюции взглядов Герцена, Достоевского, а также «Религия человекобожия у Л. Фейербаха» и «Героизм и подвижничество». Из современных исследований, раскрывающих данную тему необходимо отметить исследование Е.Д. Мелешко «Христианская этика Л.Н. Толстого».

**Источниками** исследования являются, в первую очередь, письма, статьи и воспоминания Н.Н. Ге, опубликованные под редакцией Н.Ю. Зограф<sup>20</sup>. Дополнительную базу в этом отношении составляет также биография Н.Н. Ге,

---

<sup>17</sup> Верещагина А.Г., Беспалова Н.И. Русская прогрессивная критика второй половины XIX века (очерки) / А.Г. Верещагина, Н.И. Беспалова [под ред. М.М. Раковой]. – М.: «Изобразительное искусство», 1979. – 279 с.

<sup>18</sup> Недзвецкий В.А. Русская литературная критика XVIII – XIX веков. Курс лекций / В.А. Недзвецкий. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – 182 с.

<sup>19</sup> Кулешов В.И. История русской критики XVIII-начала XX веков / В.И. Кулешов. – М.: «Просвещение», 1991. – 432 с.; Кулешов В.И. Натуральная школа в русской литературе XIX века. – М.: «Просвещение», 1982. – 239 с.

<sup>20</sup> Ге Н.Н. Николай Николаевич Ге. Письма, статьи, критика, воспоминания современников / под ред. Н.Ю. Зограф. – М.: Искусство, 1978. – 399 с.

написанная его современником – известным критиком В.В. Стасовым<sup>21</sup>, и его критические работы<sup>22</sup>. Живописное наследие Ге представлено двумя альбомами: изданного Н.Ю. Зограф<sup>23</sup> и дореволюционного сборника репродукций<sup>24</sup>. Эмпирическую базу диссертации составили труды, мемуары и эпистолярное наследие И.Е. Репина, И.Н. Крамского, П.В. Анненкова, Н.Г. Чернышевского, А.И. Герцена, Н.А. Добролюбова, В.Г. Белинского, Ф.М. Достоевского, Н.А. Веселовского, Л.Н. Толстого, Д.И. Писарева, А.Н. Пыпина, Н.И. Костомарова, С.М. Соловьева, Д.Ф. Штрауса, Э. Ренана и Н.Я. Грота, В.Ф. Лазурского.

### **Теоретические и методологические основы исследования.**

Теоретико-методологическая основа исследования была сформирована, в первую очередь, с учетом специфики темы диссертационной работы.

Поскольку предметом изучения является философское творчество художника, то в диссертации использовались иконологические методы современного искусствознания (Э. Панофски, Э.О. Гомбрих, У.Дж.Т. Митчелл), нацеленные на воссоздание *образа* как «фигуры» мысли. Идеи М.М.Бахтина об архитектурной структуре произведения и роли материала в искусстве позволили выявить взаимосвязь философии и внутренних эстетических механизмов изучаемого объекта.

Необходимость исследования *философской* специфики уже реконструированной образной системы Н.Н. Ге потребовала применение методики Ж. Делеза и Ф. Гваттари, нацеленной на различение эстетических фигур и концептуальных персонажей, что позволило осветить механизмы философского мышления художника и дать более полную оценку его творчеству.

Для реализации поставленных в диссертационном исследовании задач использовались следующие методы:

Метод историко-философской реконструкции, позволяющий дать целостное представление о предмете исследования.

---

<sup>21</sup> Стасов В.В. Николай Николаевич Ге. Его жизнь, произведения и переписка / В.В. Стасов. – М.: «Посредник», 1904. – 502 с.

<sup>22</sup> Стасов В.В. Академическая выставка 1863 г. // Избранные сочинения: в 3 т. / В. В. Стасов. – М.: Искусство, 1952. – 1 т., 736 с., С. 113-122;

Стасов В.В. Двадцать пять лет русского искусства. Наша живопись // Избранные сочинения: в 3 т. / В. В. Стасов. – М.: Искусство, 1952. – 2 т., 775 с., С. 391-475;

Стасов В.В. Искусство XIX века. Живопись // Избранные сочинения: в 3 т. / В. В. Стасов. – М.: Искусство, 1952. – 3 т., 888 с., С. 531-673;

Стасов В.В. Крамской и русские художники // Избранные сочинения: в 3 т. / В. В. Стасов. – М.: Искусство, 1952. – 3 т., 888 с., С. 93-121;

Стасов В.В. Тормозы нового русского искусства (двадцать пять нашей художественной критики // Избранные сочинения: в 3 т. / В. В. Стасов. – М.: Искусство, 1952. – 2 т., 775 с., С. 569-689;

Стасов В.В. Хороша ли рознь между художниками? // Избранные сочинения: в 3 т. / В. В. Стасов. – М.: Искусство, 1952. – 3 т., 888 с., С. 147-169

<sup>23</sup> Зограф Н.Ю. Николай Ге (альбом). М.: «Изобразительное искусство», 1974. – 168 с.

<sup>24</sup> Альбом художественных произведений Николая Николаевича Ге. – М.: Типо-литография Т-ва И.Н. Кушнерев и Ко, 1903. – 107 с.

Компаративный метод при анализе историко-философского материала, дающий возможность оценить преемственность развития идей русского художника.

Для описания исходных мировоззренческих установок Н.Н.Ге использовался герменевтико-феноменологический метод.

Междисциплинарный подход, обусловленный сопряжением в диссертационном исследовании таких областей знания как философия и искусствоведение.

**Объектом** исследования является философская мысль в России второй половины XIX века.

**Предметом** исследования – философские идеи Н.Н. Ге в контексте мировоззренческих исканий эпохи второй половины XIX века в России.

**Цель исследования** – реконструировать философские идеи Н.Н. Ге в контексте мировоззренческих исканий эпохи второй половины XIX в. в России.

С учетом этой цели были определены и **задачи исследования**:

- исследовать философско-культурный контекст развития живописи в России в 50-60-х гг. XIX в.
- проанализировать философскую методологию обоснования живописи 50-60-х гг. XIX в.
- изучить философские основания художественной культуры 50-60-х гг. XIX в. в трудах В.Г.Белинского, Н.Г.Чернышевского, Д.И.Писарева.
- показать философско-методологический контекст художественного творчества Н.Н.Ге.
- определить особенность «живой формы» творческого метода Н.Н.Ге.
- реконструировать философские и художественные взгляды Н.Н. Ге в 60-70-е гг. XIX в. в контексте его идейных исканий.
- установить особенность художественного метода Н.Н. Ге как специфической формы философствования.
- рассмотреть влияние религиозно-философских идей Л.Н.Толстого на творчество Н.Н.Ге.
- осуществить философско-художественный анализ персонажей «Страстного цикла».
- раскрыть единство философского и художественного методов Н.Н.Ге

**Научно-практическая значимость работы.** Результаты диссертационного исследования представляют интерес для исследователей русской философии, философии культуры, философии искусства. Материалы диссертации могут послужить основой для разработки и чтения спецкурсов по истории русской философии, культурологии и искусствоведению.

**Положения, выносимые на защиту:**

- для идейно-культурного пространства России 60-х гг. XIX в. характерно тематическое сближение живописи и философии, что наиболее полно

находит выражение в единстве образного и понятийного в осмыслении реальности;

- «реалистическая эстетика» сама по себе как набор художественных практик (как «принцип отражения») не представляет собой сущностно схожую с идеалистической эстетикой концепцию и поэтому рассматривается как общая «теория искусства», принципиально конституируемая общефилософскими положениями и методологически сфокусированная не на категориях классической эстетики, а на прямом познании реальности;
- в основе теории искусства Н.Н. Ге, лежит, прежде всего, принцип материалистического монизма; идеи, крайне сходные с позитивистскими, повлияли на понимание живописцем роли социальных и исторических контекстов человеческого бытия, а также в значительной степени составили методологическую основу творчества художника, в частности, в аспекте индуктивного подхода к формированию антропоморфных образов;
- важнейшей тенденцией в творчестве Н.Н. Ге является методологический переход от гносеологических принципов к эпистемологическим, а более точно – к герменевтическим приемам реконструкции, интерпретации и понимания;
- Н.Н. Ге в своих философских размышлениях, построенных в форме своеобразной «авторетроспекции» собственного творчества, указывает на то, что, в сущности, его изыскания в значительной степени были поиском идеальной личности, однако, наиболее ярко выражен указанный лейтмотив именно в архитектонике образов последней серии работ художника, «Страстном цикле»;
- влияние Л.Н. Толстого на философские воззрения Н.Н. Ге не только не было тотально-замещающим по отношению к прошлым взглядам художника, но даже их комплементарность имела особую специфику. Взгляды художника продолжали развиваться и оформляться *при помощи* «толстовства», сохраняя структуру и ценностную парадигму в качестве «теории искусства».
- философское мышление Н.Н. Ге рассматривает целостность бытия преимущественно через призму эстетических категорий: форму и содержание, образ, художественный метод;
- именно в «Страстном цикле», как серии монологических произведений, посредством концептуальных персонажей раскрываются представления Н.Н. Ге о характере идеальной личности.
- антропоморфное философское мышление Н.Н.Ге и созданные им концептуальные персонажи демонстрируют единство философского и художественного методов.

**Научная новизна работы** состоит, прежде всего, в применении междисциплинарного подхода, который определен целью реконструкции

единой и целостной структуры становления и развития особого художественного мировоззрения Н.Н. Ге в контексте мировоззренческих исканий в России второй половины XIX века.

- установлено, что художественный проект Н.Н. Ге, ценностно и концептуально наследует, «теории реализма» В.Г. Белинского – представление о «живом образе» как универсальной единице сознания, отражающей «эффект», производимый реальностью на субъект – лежит в основе обоих философских мировоззрений;
- показано, что спецификой художественного метода Н.Н.Ге является внутреннее диалектическое единство действительности и сознания внутри «живого образа» («живой формы»);
- определено, что общий «витализм» философии А.И.Герцена, выраженный, в обосновании материалистического монизма устанавливает единство духа и материи, проецируя в художественной системе Н.Н.Ге единство формы и содержания;
- выявлено, что на философские искания Н.Н.Ге существенное влияние оказали герменевтические искания Д.Ф. Штрауса и его историософские построения, способствуя переходу русского художника к методикам специальной эпистемологии.
- проанализирована специфика взаимоотношения мировоззрений Л.Н. Толстого и Н.Н. Ге, позволяющая установить не только конкретные черты влияния «толстовства» на философские и художественные установки живописца (философское обоснование транспонирования проблем метафизики в этическую сферу), но и возможное обратное воздействие Н.Н. Ге на позиции Л.Н. Толстого. Прежде всего, это относится к искусству как коммуникативной норме и историософскому разделению культуры на периоды доминирования идеалов «христианского» и «языческого» искусства.
- высказано предположение, что антропоморфное философское мышление Н.Н.Ге и созданные им концептуальные персонажи свидетельствуют о единстве философского и художественного методов.

**Апробация работы.** Основные идеи диссертации были апробированы в докладах на следующих конференциях:

Международная научно-практическая конференция «Актуальные вопросы современной науки» (НИЦ «Вестник науки», Томск, 2017), научные конференции МПГУ (2016, 2017).

По теме диссертации опубликовано 4 научных работы, в том числе три статьи в изданиях, входящих в Перечень российских рецензируемых научных журналов, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук.

**Структура диссертации.** Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, и списка литературы.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

**Во введении** обосновывается актуальность темы исследования, анализируется степень разработанности проблемы, определяются цель и задачи диссертации, приводится характеристика теоретико-методологических оснований работы и указывается ее источники, освещается научная новизна исследования, формулируются основные положения, выносимые на защиту, раскрывается научно-теоретическая и практическая значимость работы, приводятся данные по апробации результатов исследования.

**В первой главе «Философско-культурный контекст развития живописи в России 50-60-х гг. XIX в.»** устанавливается, что специфичной чертой эпохи в целом, а также самого феномена «русского реализма» в частности является единство теоретической и в целом философской базы. Традиции художественно-философской критики, заложенные В.Г. Белинским, в значительной степени повлияли на то внимание, с которым русская философия относилась к русскому искусству; однако справедливо и то утверждение, что русские художники реалистического направления также чувствовали необходимость в специфической философской базе. Описанные условия порождали особый художественный «ландшафт», в котором возникает не только социокультурное единое «поле смыслов», но и, как следствие, сам «реалистический образ» как нечто, равноценно обращенное к понятийному полю и конкретной образности.

**В первом параграфе первой главы «Поиск философских обоснований живописи в 50-60-е годы XIX в.: к методологии вопроса»** очерчивается специфика единства художественного и философского «ландшафтов» изучаемой эпохи.

Безусловно, нельзя обойти вниманием одно из самых распространенных определений реализма 1860-х гг. – «утилитарное искусство». Таковое, вне сомнений, обладает значительной когерентностью в том отношении, что указывает на важную, фундаментальную установку искусства периода – его ориентированность на нечто, находящееся «за пределами» искусства как такового. Однако указанное определение обладает также и некоторым «скрывающим» эффектом, поскольку, указывая на взаимосвязанность, подчиненность как на основной специфицирующий фактор, оно перемещает фокус внимания в иную сторону от тех процессов, которые происходили внутри самой живописи как вида искусства. В то время как в исторической перспективе сама имманентная живописи периода установка на «утилитаризм» представляла собой фактор, влекущий некоторую «цепную реакцию» различных преобразований, в процессе которой также возник «кризис автора: пересмотр самого места искусства в целом культуры, в событии бытия: всякое традиционное место представляется неоправданным» (М.М. Бахтин). Художественная форма, ранее замкнутая на самодовлеющих задачах, теперь – становилась проблемой формы, которую, чтобы перейти к творчеству, необходимо было вначале решить тем или иным образом. Соответственно,

именно решение русским реализмом определенного круга проблем и порождает его специфичность как явления.

Интересным в данном контексте представляется возникновение «дидактизма», т.е. ориентированности реалистической живописи 1860-х гг. на «литературность», восприятие в единстве с подразумеваемым нарративом. Во многом справедливо назвать образы русской станковой картины того периода – «изобразительными эмблемами», «постоянно ощутимо тяготеющими к символизации» (М.М. Алленов). Однако указанный феномен возникает внутри самих художественных тенденций еще до складывания среды 1860-х гг.: живопись П.А. Федотова («Свежий кавалер», 1846 г., «Анкор, еще анкор!», 1852 г.) уже содержит в себе сходное с последующим реализмом отношение к «литературе в живописи», однако не руководствуется некоторым философским «массивом», и не апеллирует к таковому. В дальнейшем эта тенденция, усилившись и попав в бурно развивающуюся интеллектуальную среду 1860-1870-х гг. приобретет новое значение, поскольку возникает и новый для нее контекст. Таким образом, ситуация с живописным «дидактизмом» не представлялась проблематичной в своем первоначальном воплощении в полотнах П.А. Федотова, однако, будучи погруженной в культуру указанных десятилетий она выглядит даже парадоксальной: осознанное новой критикой и новыми художниками стремление к абсолютной реальности порождает тяготение к символу, представляющему собой абсолютную условность.

Именно эта диалектическая «неустойчивость», существующая, тем не менее, в крайне артикулированной и восприимчивой культурной среде на данном этапе изучения частично определяет сущность самого феномена реалистического образа, а также, в значительно более полной мере, указывает на необходимую теоретико-методологическую базу исследования.

Таким образом, сама попытка раскрыть сущность феномена принимая во внимание его специфичность в качестве комплекса объектов искусства необходимо должна спровоцировать инкорпорирование в исследовательский «инструментарий» методов искусствознания. Однако русский реализм XIX в. не опирается на столь же явную и конвенционально заданную связь изобразительности с понятием, как, например, живописью средних веков, чья образность практически полностью задана церковным канонem; потому возможности для верифицируемой аналитической интерпретации в данном случае серьезно проблематизированы. В исследовании искусства периода необходимо опираться на синтетический метод, т.е. воссоздание определенного элемента произведения в качестве значимого, полагая отправной точкой синтеза не образ, но понятие. Набором соответствующих методологических принципов обладает иконологический метод Э. Панофски («Перспектива как символическая форма», «Этюды по иконологии»). Панофски в собственных исследованиях обратил внимание на искусство в качестве феномена акцидентального по отношению к общей культурной парадигме времени, рассматривая первое как частный случай т.н. «символических форм» Э. Кассирера. В таких работах как «Перспектива как символическая форма» и

«Готическая архитектура и схоластика» ученый исследовал философский и в целом исторический ландшафт различных эпох именно в том отношении, в котором таковой послужил первичной «субстанцией» для определенного комплекса произведений пластических искусств.

Следует также упомянуть, о специфичности понятия «образ» в контексте иконологического исследования. Поскольку предметом такового является генетическая взаимосвязь изобразительности и понятия, то, неизбежно, первое полагается акциденцией по отношению ко второму.

В теоретико-методологическом отношении возникает также необходимость и в комплексе установок и концепций, способных структурировать полученный понятийный конструкт соответственно его художественной природе, а также высветить специфичность его внутренних механизмов. Потому в данном исследовании также использованы методы М.М. Бахтина. Понятие эстетического объекта, в том виде, как оно представлено в работах ученого, весьма синонимично понятию иконологического образа, за тем лишь исключением, что материальное выражение эстетического образа в изысканиях М.М. Бахтина определено, по понятным причинам, более обобщенно. Понятие внутренней архитектоники эстетического объекта играет в данном исследовании одну из основных, направляющих ролей, поскольку, как было указано выше, полученный в результате реконструкции образ содержит кроме значений, продиктованных логической, философской необходимости, также значения и решения, проистекающие из необходимых законов архитектурного единства.

**Во втором параграфе первой главы «Философские основания художественной культуры периода в трудах В.Г.Белинского, Н.Г.Чернышевского, Д.И.Писарева»** осуществляется рассмотрение теоретического базиса самого факта общности искусства и философии в изучаемом историческом периоде. Как было указано выше, некоторые конкретно изобразительные тенденции возникли и существовали до формирования интеллектуальной среды 1860-х гг.; соответственно, на данном этапе исследования необходимо прояснить вопрос о том, существовало ли философское обоснование у непосредственно самого исторического феномена «слияния» областей искусства и философии.

В качестве истоков «реалистической эстетики» как комплекса теоретических установок большинство исследователей определяет творчество В.Г. Белинского. Сущность и цель творчества критика можно назвать стремлением к созданию имплицитно-ориентированной «теории реализма» (В.И. Кулешов). В своих рассуждениях В.Г. Белинский исходил именно из имплицитно-эстетической проблематики, т.е. проблем критики, материала и исторического контекста как социально-политической определенности. Указанные сферы, по утверждению литератора, настолько очевидно и сильно влияют на искусство, что лишают значимости любые отвлеченные эстетические теории; отвлечение эстетики от конкретных художественных произведений и их особенностей есть противоречие, ведущее к заблуждениям.

В.Г. Белинский, удаляя идеалистическое понятие эстетики из искусства, полностью «смыкает» его и как объект и как деятельность с любыми другими объектами и деятельностями, полагая в основу этого единства общефилософские основания: если искусство есть частность действительности и только, то вопрос «сферы сознания искусства» – вопрос общей гносеологии. Таким образом, одна из основных тенденций творчества критика это постепенное «разрушение» абстракции эксплицитной идеалистической эстетики имплицитной данностью материального искусства; однако, самим В.Г. Белинским не было создано некоторой «новой», «реальной» целостной эксплицитной эстетической теории.

Эксплицитной проблематике «реальной» эстетики посвящена широко известная работа Н.Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности». Основным лейтмотивом данного трактата являлось именно стремление продемонстрировать то, насколько формирование эксплицитных положений противоречиво внутренне и непродуктивно для философии в целом: понятие эстетики и ее категории могут быть специфицированы, определены, однако «растворяются» в общей познавательной деятельности человека, его взаимоотношениях с действительностью. Искусство, также, как и для Белинского, для Чернышевского стоит «ниже» действительности, оно так или иначе только ее воспроизводит, в этом – «ее сущность»; однако, имея, таким образом, собственную природу, искусство не ограничивается одним только эстетическим: оно отражает «все интересное, что есть для человека в жизни».

Закономерным в данном контексте выглядит само появление работы Д.И. Писарева «Разрушение эстетики», представляющей собой, в сущности, детальный разбор «Эстетических отношений...». По утверждению Д.И. Писарева, очевидно, что сочинение Н.Г. Чернышевского изначально ставило своей целью уничтожение возможности построения любой эксплицитной эстетики, являющейся продуктом идеализма, однако, из-за необходимости сначала опровергнуть доводы предыдущих теоретиков, автор не в полной мере достиг своей цели. Д.И. Писарев, развивая выводы, изложенные в «Эстетических отношениях...» провозглашал необходимость полного отказа от любых эстетических концепций, не связанных с материальной конкретностью произведения искусства.

Сам исторический феномен «слияния» областей искусства и философии возник как продолжение крупных анти-идеалистических философских тенденций, относительно которых даже само создание т.н. «реалистической эстетики» может считаться лишь частью общей динамики, но не самоцелью. Русская философская критика последовательно искала онтологическую специфичность искусства как материала, и не находя таковой, возвращалась к проблемам общей гносеологии в контексте истории искусств. Таким образом, справедливо будет обозначить именно снятие гносеологических различий между художественным методом и научным познанием в качестве обоснования необходимости «слияния» искусства и философии в данный исторический период.

В контексте данного исследования необходимо рассмотреть этапы развития указанной тенденции. Творчество Н.Н. Ге, несмотря на формально верное отнесение к передвижничеству, тем не менее, объективно как хронологически, так и концептуально предвосхищало таковое. Художник, сформировавшийся под воздействием идей В.Г. Белинского, являлся создателем первого программного реалистического живописного произведения в русской живописи, и лишь затем, став со-основателем Товарищества, влился, судя по всему, в не вполне разделявшую его взгляды среду.

**В третьем параграфе первой главы «Философско-методологический контекст художественного творчества Н.Н.Ге»** раскрывается сущность взаимоотношений основных философских влияний Н.Н. Ге (А.И. Герцен, В.Г. Белинский) с позитивизмом, неразрывную связь которого с русским живописным реализмом подчеркивал еще А. Бенуа в начале XX века. Советский исследователь Т.Н. Коваленская отмечала, что позитивистские тенденции, во многом через влияние теории искусства Ж. Прудона, образовали «связку» с реалистическим искусством как на Западе (Г. Курбе), так, затем, и в России. Классик советского и российского искусствознания Д.В. Сарабьянов прямо называл реалистическое направление в русской живописи 1860-1880-х гг. «художественным позитивизмом». Таким образом, неизбежно, специфика идейных взаимоотношений Н.Н. Ге и его окружения в 1870-х гг. представляет собой, в той или иной степени, специфику взаимоотношений художника с философией позитивизма.

По собственному утверждению Н.Н. Ге двумя основными источниками философского влияния для него были и, во многом оставались до конца жизни, В.Г. Белинский и А.И. Герцен. Работы первого мыслителя, как было разобрано выше, внесли значительный вклад в развитие тенденции, определившей культурный ландшафт второй половины XIX века в России. Однако, в данном случае, интерес представляет то, насколько его воззрения соотносятся с позитивистской парадигмой как основным категориальным аппаратом эпохи.

Часть исследователей относят творчество В.Г. Белинского напрямую к первым проявлениям позитивизма в русской философии (Б.В. Яковенко), иные же полагают подобные утверждения неверными (В.В. Зеньковский). Однако, документированным фактом является то, что В.Г. Белинский уже к началу 1840-х гг. был знаком с работами О. Конта, а затем, позже, изучил и сочинения Э. Литтре, от которого, по собственным словам, был «без ума». Исследователь П.С. Шкуринов, рассматривая конкретно вопрос взаимоотношения Белинского с позитивистскими идеями, во-первых, замечает, что практически все рассуждения критика на данную тему имели место в его переписке (большей частью – с В.П. Боткиным), а не в статьях, а во-вторых, выдвигает утверждение, что позитивистский сциентизм мыслителя (проявлявшийся в его публичных текстах), в основном, «терминологический», саму же позитивистскую доктрину он истолковал «в духе собственных понятий».

Вне сомнений, сама искусствоведческая методология критика несет на себе отпечаток позитивной философии. При сравнении основных положений

таковой с хронологически близкими трудами западных искусствоведов параллели становятся очевидны. Знаменитый искусствоведческий труд И. Тэна, социолога, прямого последователя О. Конта, по мнению абсолютного большинства исследователей – представителя классического позитивизма – «Философия искусства» (1869) открывается серией методологических положений, по словам автора, абсолютно необходимых для понимания его произведения. Таковые почти дословно совпадают с приведенными выше цитатами Белинского, описывающими конституирующие установки его методологии: 1) художник неотделим и непонятен вне среды, в которой возник его талант; 2) важность предыдущего пункта для историка состоит в том, что среда, собственно, и порождает художника; 3) новая эстетика – есть структурированная общность фактов среды и частных стилей, она есть научное обобщение, но не руководящая идея; 4) новая эстетика «не предписывает правил, а только выясняет законы».

Таким образом, в аспекте общефилософских категорий мировоззрения В.Г. Белинского, действительно, имеет мало общих с позитивизмом черт (однако, стоит отметить, что стихийность и бессистемность общефилософских взглядов критика, по общему мнению исследователей, в принципе не позволяет его в полной мере причислить к какой-либо систематической школе мысли); однако именно в аспекте *методологии* и *гносеологии* искусства воззрения литератора с уверенностью можно определить как стоящие на конкретно позитивистском фундаменте, и имеющие в этом отношении исторические дисциплинарные параллели.

Безусловно, влияние позитивизма на философию А.И. Герцена значительно более очевидно. Говоря о таковом конкретно, следует отметить два важных факта. Во-первых, Герцен уделял значительное внимание пропаганде не только собственных сциентистски-позитивных взглядов, но и повлиявших на него иных авторов: в частности, его очерк, посвященный Д.С. Миллю и его труду «Утилитаризм. О свободе» (в переводе Герцена – «О свободе»), будучи впервые опубликованным в 1850-е гг. в «Колоколе», был также позднее включен в «Былое и думы». Во-вторых, в данном случае, говорить приходится, скорее, вновь о позитивизме как некоем фундаменте мировоззрения А.И. Герцена, отправной точке ценностного вектора, нежели о конкретном и последовательном развитии систематических положений позитивистской философии в его творчестве.

Два важнейших философских произведения Герцена «О дилетантизме в науке» и «Письма об изучении природы», в сущности, представляют собой своеобразно эстетизированные очерки по динамике развития истории, философии и культуры. Свойственным ему стилистически выразительным языком Герцен рассматривает историю культуры сквозь призму противоборства и, наконец, окончательного синтеза различных парадигм мышления в нечто новое, происходящего в современную ему эпоху, «рубежа двух миров», когда оказались «потрясены все старые мирозерцания».

Преодоление указанного дуалистического разделения, вполне в русле позитивной философии, полагалось А.И. Герценом, во-первых, в качестве исторически определенного деяния, осуществляемого в социуме, на благо социума и средствами социума; а во-вторых, само данное свершение, по мнению мыслителя, должно быть осуществлено при помощи методов естественных наук. Материалистический монизм, утверждаемый А.И. Герценом, что примечательно, обосновывался именно на базе сциентистского мировоззрения, иными словами, «дух» как часть умозрительной дихотомии А.И. Герцен определял в качестве результата эволюции материи. Именно материалистический (т.е. утверждающий генетический, но не иерархический примат материи) монизм философ называл «реализмом», «мышлением нового века»; указанные представления необходимо, по его мнению, подлежали повсеместной пропаганде, помещению «их в поток общественного сознания».

В качестве вывода следует очертить возможный спектр философских идей, которые могли составить философский базис воззрений Н.Н. Ге. Идеи В.Г. Белинского и А.И. Герцена могут быть отнесены (вновь используя термин В.В. Зеньковского) к «полупозитивистской» тенденции.

Таким образом, невзирая на справедливость того утверждения, что ни один из указанных мыслителей не может быть в полной мере назван создателем или последователем какой-либо (к, примеру относящейся к позитивизму) философской системы, тем не менее, их вклад в развитие русской философии в аспекте ее мыслительного «инструментария», гносеологических практик довольно значителен и, несомненно, весьма сходен с принципами позитивной философии.

**Во второй главе «Философские и художественные искания Н.Н.Ге»** реконструируется и анализируется творческий путь художника на протяжении 1850-1870-х гг. (т.е. до знакомства с Л.Н. Толстым) как в равной степени философский и художественный поиск; выявляются основные черты его реалистического проекта и его реализации как в архитектурном, так и философском аспектах.

**В первом параграфе второй главы «Особенность «живой формы» как творческого метода Н.Н. Ге»** воссоздан путь художника к реализации первого программного реалистического полотна в истории русской живописи – «Тайной вечере» (1869 г.). Указанное произведение стало результатом «все возрастающих требований Н.Н. Ге к искусству» (Н.Э. Арбитман), длительного кризиса, в течение которого живописец брался за реализацию нескольких сюжетов, однако не довел до завершения ни один из них, поскольку таковые не удовлетворяли концептуальным представлениям Н.Н. Ге об «истинно реальном в искусстве».

Первые опыты художника (конец 1850-х гг., первый «итальянский» период) в композиционном отношении демонстрируют довольно быстрый и осознанный переход к реалистическим живописным принципам: симуляция перцептуального времени (в противоположность концептуальному времени, свойственному академической живописи эпохи), как следствие – сокращение

условных деталей, концентрация внимания на единичных фигурах и психологизме. Однако склонность Н.Н. Ге к использованию исключительно исторических сюжетов приводит к тому, что, по собственным словам живописца, его полотнам не достает «понимания», «истинно реального».

Фокус на психологизме и использование исторических сюжетов приводят к тому, что художник, изначально оперировавший конструктом человека в качестве исторически обусловленного феномена, осознает недостаточность для реконструкции такового гносеологических практик, очерченных в рамках «полупозитивистского» проекта В.Г. Белинского. Выходом из затруднений для Н.Н. Ге послужило знакомство с трудом Д.Ф. Штрауса «Жизнь Иисуса». Указанное сочинение представляет собой герменевтическое исследование текстов четырех Евангелий с целью поиска «истинной» сущности евангельской истории и воссоздания исторически обусловленной психологии персонажей как реальных личностей; таким образом, в контексте поисков Н.Н. Ге адаптация методологии Д.Ф. Штрауса означала переход к эпистемологическим принципам, характерным для герменевтики.

В контексте же архитектоники гносеологическая тенденция, которой следовал Н.Н. Ге, представляла собой движение к отрицательной трансградиентности автора (т.е., следуя терминологии М.М. Бахтина, к исключению вневходимости автора, характерному для реалистического искусства): оперирование «истинным» контекстом, полное погружение в него авторского «Я» должно было исключить любое личное высказывание автора. В данном случае, можно вновь указать на некоторое «пограничное» место Н.Н. Ге в истории искусств; позиция его авторского высказывания исключает вневходимость необходимо, но лишь частично: живописцем тщательно выбран тот реальный контекст, в категориях которого будет предложено, однако, специфическое видение художника. Художественный проект Н.Н. Ге порождает при собственном анализе парадоксальные выводы, поскольку при отождествлении образа с действительностью, в контексте архитектоники, фактически, говорить приходится о трансградиентности автора по отношению к реальным же вещам, о стремлении «понять» и «продолжить» саму действительность.

**Во втором параграфе второй главы «Развитие философских взглядов Н.Н. Ге в 1860-е гг.: поиски идейного содержания»** анализируется творческая биография Н.Н. Ге на протяжении второй половины 1860-х гг.; рассматриваются поиски художника идейного содержания для уже сформированного им в «Тайной вечере» архитектурно-композиционного конструкта.

На протяжении творческого пути Н.Н. Ге в 1870-х гг. при сохранении общей эпистемологической концепции (и, следует упомянуть, евангельской тематики), тем не менее, явственным изменениям подвергается архитектурный строй работ художника; «катализатором» данных изменений являются именно проблемы трансградиентности автора, возникающие при попытке «продолжить саму реальность».

Полотно «Вестники Воскресения» (1869 г.) демонстрирует существенное методологическое смещение в творчестве Н.Н. Ге: свойственная реалистической живописи отрицательная трансградиентность уступает место подчиненности художественного строя субъективной идее автора. Однако, благодаря этому заметки по поводу работы (за авторством самого живописца, а также литературоведа А.Н. Веселовского, на тот момент регулярно общавшегося с Н.Н. Ге) явственно выражают именно философские интересы художника, имевшие место в данный период. Основным лейтмотивом, подчеркнутым также и композиционно, является различие между новым, родившимся христианским миром (который символизирует Мария Магдалина) и старой, «одряхлевшей» античностью (воплощенной в мародерствующих римских ратниках). Основная шкала исторического прогресса для Н.Н. Ге в данном случае – этическая: римские солдаты символизируют именно нравственный упадок прошлого человечества, Мария Магдалина становится «зарей нового мира» именно потому, что она видела «воскресение человека» и обладает даром христианской любви; также, по мысли художника именно Магдалина символизирует собой «истинное», «корневое» христианство. Таким образом, анализ понятийной «базы» стоящей за «Вестниками Воскресения», указывает на интерес художника к теме поиска «истинного» и «изначального» христианства, а также в целом к историософской проблематике, формирующим звеном и «моментом» в которой выступает именно этическое бытие человека

А.Н. Веселовский является автором примечательной характеристики, данной им относительно общих воззрений Н.Н. Ге; суть ее заключается в том, что идейно «уже в 1867 г. он [Н.Н. Ге] был толстовцем... с такими же стремлениями к обобщениям, нередко беспочвенным, раскрытию таинственного смысла в реальной правде факта, другими словами – к аллегории». Таким образом, Веселовский выдвинул предположение, что не только в отношении тематических интересов («корневое», «чистое христианство», герменевтические исследования Евангелий), но и в *методологическом* аспекте Ге уже 1860-х г. предвосхищал толстовство.

**В третьем параграфе второй главы «Идейные искания Н.Н.Ге в 1870-е гг.»** анализируется продолжающийся поиск художника некоего культурно-значимого содержания для своих работ; раскрываются детали этого процесса, указывающие на то, что таковой являлся также и философским поиском самого художника; исследуется проблематика взаимоотношений Н.Н. Ге с позитивизмом как главенствующим категориальным аппаратом эпохи.

Основным выразителем теоретических максим реалистической программы, построенной на позитивистском «фундаменте», безусловно, следует считать художника И.Н. Крамского, выдающегося живописца и критика. Потому именно сравнение взглядов И.Н. Крамского и Н.Н. Ге в контексте исследования рассматривается как наиболее показательное при прояснении специфического места последнего в художественной и философской жизни 1870-х гг. в России. Отправной точкой в анализе служит также сравнение определенных аспектов воззрений основных факторов

интеллектуального влияния для каждого из живописцев: Н.Г. Чернышевского и А.И. Герцена соответственно. Поскольку основной архитектоники, согласно исследованиям М.М. Бахтина, способна служить лишь фигура человека, прояснению подлежат именно антропологические концепции в работах обоих мыслителей.

В процессе анализа демонстрируется, что в мировоззрениях и Н.Г. Чернышевского, и А.И. Герцена сам конструкт Человека играл значительную роль, «основанием» же него в обоих случаях служил именно материалистический монизм как представление о необходимой и неразрывной связи «материи» и «духа». Значительным же отличием является «завершенность» имманентизма в воззрениях Н.Г. Чернышевского: монизм в его понимании является всеобъемлющим именно поскольку «дух» акцидентален по отношению к «материи», истинно реальна лишь последняя; в воззрениях А.И. Герцена «материя» и «дух» равноправны по степени реальности, в их единении они явлены и в собственном различии.

Синонимично выглядит и структура различий между художественно-философскими проектами Н.Н. Ге и И.Н. Крамского. В понимании И.Н. Крамского, любое нечто, трансцендентное по отношению к «материальному» (или, применительно к антропологической проблематике, «социальному») не обладает должной степенью реальности. Образы, созданные им, как демонстрируется в параграфе, также лишены любой внеаходимости, даже при внешнем сходстве с исторической реконструкцией. Н.Н. Ге же, напротив, был склонен в философском отношении, подобно А.И. Герцену, мыслить в категориях «этического идеализма», существующего параллельно имманентности человеческого бытия. В плоскости архитектоники синонимичной выглядит тенденция к приданию трансцендентных черт *образам*, сформированным, тем не менее, формально с учетом всех предикатов человеческого бытия, сопутствующих реалистическим и позитивистским представлениям о таковом. Соответственно архитектоника образов Н.Н. Ге, отражая его воззрения, демонстрирует не спектр антропологических представлений, но, скорее, общую тенденцию к антропоморфизму, т.е. типу мышления (явленному, к примеру, в мифологии), в котором необходимым «модулем» для любого комплекса философских и мировоззренческих концепций служит и может служить исключительно человек (К.А. Сергеев). Поэтому сами *образы* Н.Н. Ге представляют собой не отражение взглядов художника на бытие человека в его имманентности, но, скорее, на сущность трансцендентной, «идеальной» этики как постепенной эволюции духа, лишь сопричастного этому имманентному бытию.

**В третьей главе «Художественный метод Н.Н. Ге как специфическая форма философствования»** освещается архитектоника образов и философия искусства художника периода 1880-1890-х гг. как в определенной мере законченная и рефлекслируемая самим Н.Н. Ге структура. В главе раскрываются три основные темы: аспекты влияния идей Л.Н. Толстого на воззрения и методологию творчества Н.Н. Ге; отличия «толстовской» доктрины от

философии искусства за авторством живописца; вопросы архитектоники образов и художественно-философской методологии Н.Н. Ге в контексте серии полотен под условным названием «Страстной цикл».

**В первом параграфе третьей главы «Влияние религиозно-философских идей Л.Н. Толстого на творчество Н.Н.Ге»** рассматривается возможная сущность взаимосвязи воззрений художника и «толстовских» идей; также выдвигается гипотеза о существовании и обратного воздействия философии искусства Н.Н. Ге на эстетические взгляды Л.Н. Толстого, в частности, в том виде, как последние отражены в трактате «Что такое искусство?».

В первую очередь, в параграфе рассматривается тезис о некой предрасположенности мировоззрений Л.Н. Толстого и Н.Н. Ге к интеллектуальному «резонансу». Даже при поверхностном анализе к подобным точкам соприкосновения можно отнести внимание к изучению библейской истории, герменевтическим изысканиям, взгляды на историософскую проблематику, мнение по поводу роли церкви и религии в жизни общества.

С целью прояснения более широкого контекста возможных взаимоотношений художника с воззрениями Л.Н. Толстого в параграфе также предпринят сравнительный анализ основных идей А.И. Герцена (как основного фактора влияния на живописца). По результатам устанавливается значительное сходство мировоззрений обоих мыслителей не только в отношении категориального аппарата, но и в аспекте этических максим. Системы взглядов и А.И. Герцена, и Л.Н. Толстого разворачиваются, исходя из монистической установки в контексте имманентизма. Таким образом, еще большее значение приобретает та роль, которую монизм и связанные с таковым этические максимы играли в воззрениях Н.Н. Ге: конституируя систему взглядов художника, они также, судя по всему, послужили и «фундаментом» для восприятия живописцем «толстовских» идей. Также делается вывод о том, что общим сходством обладает сам характер монистических концепции Л.Н. Толстого, А.И. Герцена и Н.Н. Ге: «незавершенный» имманентизм, признающий одинаковую степень реальности «материи» и «духа», характерен для каждого из мыслителей.

В диссертационной работе выдвигается гипотеза о возможности существенного влияния эстетических концепций Н.Н. Ге на воззрения самого Л.Н. Толстого, в частности, комплекса идей, изложенного в трактате «Что такое искусство?». Наиболее заметное место в указанной гипотезе занимают категории «христианского» и «языческого» искусства, а также понятие «Идеала». Понятие «Идеал», также представляющее собой этико-эстетический антропоморфный концепт в воззрениях Н.Н. Ге, не встречается в корпусе «толстовских» текстов в указанном значении более нигде, кроме как трактате «Что такое искусство?». На основании дополнительных документальных данных в параграфе делается вывод о существенной возможности обратного влияния Н.Н. Ге на Л.Н. Толстого: конкретно на эстетические взгляды писателя и то значение, которое эстетика приобрела в его позднейшем творчестве.

**Во втором параграфе третьей главы «Философский анализ персонажей “Страстного цикла” Н.Н.Ге»** осуществлена попытка синтеза архитектоники образов, представленных в указанной серии картин, охватывающей период с 1888 г. по 1894 г. Также в параграфе частично затрагивается проблема иных, помимо Л.Н. Толстого, философских влияний и интересов Н.Н. Ге, имевших место и значение в данные годы.

С художественной точки зрения центральной фигурой «Страстного цикла» является персонаж Иисуса Христа; основным же философским лейтмотивом серии является понятие «Идеала», связываемое с Христом, но не присущее исключительно ему в качестве предиката. Размышлениям Н.Н. Ге о трансцендентных категориях, как было описано ранее, в принципе свойственен антропоморфизм, однако, в контексте «Страстного цикла» антропоморфические концепции художника приобретают законченность: в концепции Христа-Идеала дуализм трансцендентного и имманентного оказывается специфическим образом снят. В первую очередь, насколько можно судить, понятие «Идеал» отражает именно представление об идеальной личности. В силу недостаточности документального материала доступными для рассмотрения оказываются именно отрицательные факторы Идеала: таковой не может принадлежать знаковой исторической фигуре; интересы государства, нации, нарушающие свободу выбора между добром и злом чужды «Идеалу»; однако, сами по себе аффекты отдельно взятого человека, насколько бы ни были таковые сильны или искренны – также не соответствуют «параметрам» идеальной личности. Таким образом, понятие «Идеала», трактуемое как нечто присущее человеку, но, в то же время, требующее от него преодоления собственной природы, сближает данную концепцию (учитывая ее принципиальный антропоморфизм и буквальное выражение в художественно-философском образе Христа «Страстного цикла») со Сверхчеловеком Ф. Ницше. Сравнение, в данном случае, выглядит вполне уместным, поскольку, по свидетельствам, Н.Н. Ге, действительно, увлекался учением немецкого философа «и везде громко и восторженно говорил о нем» (И.Е. Репин).

Далее в параграфе предпринимается попытка структурного сравнения двух философских концепций Сверхчеловека в творчестве Н.Н. Ге и Ф. Ницше. По итогам делается заключение, что контекст существования указанного представления в обоих случаях, действительно, имеет значительные сходства: во-первых, в самом аспекте оперирования антропоморфическими образами; во-вторых, в отношении того обстоятельства, что, как отмечал М. Хайдеггер, для Ф. Ницше переход к антропоморфизму философского мышления имеет значение в качестве результата отказа от традиционных форм метафизики и рациональности – в случае Н.Н. Ге и Л.Н. Толстого данное транспонирование имеет тот же характер; по выражению М.А. Маслина, «толстовство» есть «жизнеучение», имеющее метафизические корни. И, в-третьих, значительным представляется указание Л. И. Шестова на равнозначность тезисов «Бог умер» и «Бог – есть добро» в контексте этических философских построений Ф. Ницше и Л.Н. Толстого: именно отсутствие трансцендентного Бога должно

сподвигнуть человека к совершенствованию собственного этического бытия (указанный тезис был своеобразно раскрыт Л.Н. Толстым в таких сочинениях как «О переписи в Москве» и «О жизни»; работах, по свидетельствам, имевших для Н.Н. Ге особое значение).

Однако в работе не делается вывод о прямом влиянии философии Ф. Ницше на образ Христа «Страстного цикла»; как, в том числе, следует и из сказанного выше, Н.Н. Ге, судя по всему, пришел к данным воззрениям по большей части. Значительной чертой, разделяющей образ Христа Н.Н. Ге, учение Л.Н. Толстого и – Сверхчеловека Ф. Ницше является отношение к индивидуальности. В процессе долгих размышлений над образом пророка для написания последнего полотна серии – «Распятия» (исполненного в двух вариантах) Н.Н. Ге приходит к имперсонализму в осознании значения антропоморфного «Идеала», что, скорее, сближает «сверхчеловека» в его творчестве с трактовкой В.С. Соловьева («Идея сверхчеловека», 1894 г.).

**В третьем параграфе третьей главы «Единство философского и художественного методов Н.Н.Ге»** осуществляется определение методологической философской специфики творчества Н.Н. Ге с целью ответа на вопрос о том, представляют ли принципы, при помощи которых Н.Н. Ге формирует антропоморфные образы – специфическим типом философствования.

В параграфе используется концепция Ж. Делеза и Ф. Гваттари, раскрывающая базовые способы формулирования смысла через антропоморфные образы: эстетическую фигуру и концептуального персонажа. В первом случае речь идет о некоем комплексе механизмов, призванном пробудить в человеке эмоции; второй же представляет собой именно специфический тип философского мышления. Концептуальный персонаж обладает личностными чертами, исторической и экзистенциальной конкретностью, и призван выявлять в диалоге с Другим специфическую идею, заложенную в него философом.

В параграфе анализируется архитектура персонажей Н.Н. Ге и, главным образом, образ Христа в «Страстном цикле» именно с точки зрения указанных спецификаций; рассматривается вопрос изменений в подходе художника к исторической конкретности персонажей в данной серии полотен; делается вывод о сохранении историзма как важнейшего принципа в методологии живописца, также в целом об отсутствии существенных отличий в архитектонике образов «Страстного цикла» по отношению к предшествующим периодам его творчества. Также рассматривается специфика диалога в художественном методе Н.Н. Ге; делается вывод о постепенном движении живописца к монологическим (используя терминологию М.М. Бахтина) формам и отсутствию полифонии в «Страстном цикле». По итогам анализа выдвигается предположение о том, что образ Христа в данной серии, будучи наделен личностными чертами и исторической конкретностью, тем не менее, призван именно через антиномические и диалектические формы диалога

транслировать идеи самого художника, не представляя «равнозначной» позиции во взаимоотношениях с иными персонажами.

Более того, практически невозможно (исходя из доступных документальных свидетельств) отметить какие-либо «толстовские концепты», заложенные в структуру образа Христа; однако, очевидным лейтмотивом выступает именно понятие «Идеала», близкое к концепции Сверхчеловека, заложенное в архитектуру персонажа и последовательно раскрываемое через антиномические и диалектические взаимодействия в различных контекстах. Таким образом, во-первых, в весомой степени справедливым будет определение образа Христа «Страстного цикла» в качестве концептуального персонажа; а во-вторых, на базе имеющихся источников более вероятным представляется относительная аутентичность такового в интеллектуальном «континууме» самого Н.Н. Ге, нежели дефиниция данного образа в виде конкретно «концептуального персонажа толстовства».

В **Заключении** диссертации подводятся итоги исследования, формулируются основные выводы, намечаются перспективы дальнейшей разработки исследования и направления их реализации.

**Основные идеи диссертационного исследования отражены в следующих публикациях автора (4 публикации общим объемом 2,2 п. л., из которых 3 статьи по перечню ведущих рецензируемых журналов и изданий, рекомендуемых ВАК РФ):**

- 1. Замотохин, П.П. Влияния идей Д.Ф. Штрауса на становление философского мировоззрения Н.Н. Ге / П.П. Замотохин // Genesis: исторические исследования. – 2019. - № 5. – С.74-80. (0,6 п.л.).**
- 2. Замотохин, П.П. Влияние философских идей А.И. Герцена на Н.Н. Ге: к вопросу «реализма» и монизма / П.П. Замотохин // KANT. – 2019. – № 2 (31). – С.216-219. (0,5 п.л.).**
- 3. Замотохин, П.П. Художественный метод Н.Н. Ге как специфическая форма философствования / П.П. Замотохин // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 9. (71). – С.51-56. (0,5 п.л.).**
- 4. Замотохин, П.П. Актуальные вопросы современной науки / П.П. Замотохин // Сборник статей по материалам VIII международной научно-практической конференции 16 декабря: В 4-х частях / Под ред. А.Р. Халикова. – Часть 4. – Томск, 2017. – С. 53-63. (0,6 п.л.).**