

Мария Чукчеева

Картина Н. Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе»: исторические источники и восприятие современников¹

В статье рассматривается картина Н. Н. Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе» (1872) в контексте исторических дискуссий и общественных представлений о Петровской эпохе в пореформенный период. Конфликт между Петром и Алексеем был связан с актуальным в 1860–1870-е годы вопросом об «отцах и детях», через призму которого критики оценивали работу Ге. После появления картины дело о смерти царевича Алексея стало активнее воспроизводиться в произведениях изобразительных и словесных искусств и положило начало образу Петровской эпохи как трагического, кризисного периода национальной истории, который закрепился в последующее десятилетие.

Ключевые слова:

Петр I, царевич Алексей,
Николай Ге, Костомаров, Соловьев,
«отцы и дети», историческая живопись.

Одним из первых примеров (если не первым) новаторского осмысления образа Петра I в русском изобразительном искусстве стала картина Н. Н. Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе» (ил. 1), появление которой в 1871 году на первой выставке Товарищества передвижных художественных выставок (ТПВХ) спровоцировало немало споров. Впоследствии образы Петра и Алексея стали ассоциироваться с некогда провокационным полотном Ге. Например, можно вспомнить киноленту В. М. Петрова «Петр Первый» (1937), где актеры, играющие императора и его сына, напоминают образы, которые были созданы Ге. Безусловно, «Петр I и Алексей» Ге неоднократно являлись предметом исследований [20; 46; 55; 57], тем не менее представляется, что рассмотрению связей картины с историческими дискуссиями и общественными представлениями о петровском времени во второй половине XIX века не было уделено должного внимания.

До появления картины Ге, в конце 1850-х — 1860-е годы Петр I был в основном героем либо историко-батальных сцен либо исторических портретов, часто вызывающих скепсис у журналистов, которые полагали, что фигура царя-реформатора не может удачно выйти на полотнах отечественных мастеров². Исключением явилась жанровая картина С. Хлебовского «Ассамблея при Петре I» (1858)³, посвященная внедрению европейских бытовых практик в России. (Ил. 2.) Она не была обделена

- 1 Статья является частью проекта по Карамзинской стипендии «Мемы» XIX века по русской истории: исторические картины и формирование коллективных представлений о национальном прошлом во второй половине XIX столетия», который выполняется в рамках благотворительной деятельности, на средства, предоставленные фондом Михаила Прохорова.
Мне хотелось бы поблагодарить своих коллег по Европейскому университету в Санкт-Петербурге за комментарии, высказанные к этому тексту.
- 2 В частности, один из критиков писал: «Вообще нужно заметить, что личность Петра I не дается нашим художникам, которые из нее сделали какого-то театрального, трагического героя» [24, с. 173].
- 3 Картина была академической программой по живописи народных сцен (*genre*). [См.: 8, с. 23].

вниманием публики, но справедливо расценивалась как эффектно написанная костюмированная сцена из XVIII века. Вместе с тем ее появление давало надежду, что художники обратят свой взор к петровскому времени. Однако до 1870-х годов фигура Петра I оставалась на периферии художественных интересов в пореформенную эпоху⁴. Это обуславливалось, в большой степени, тем, что в 1860-е годы исторические сюжеты, в том числе из отечественной истории, мало интересовали русских художников. Отмечу, что в царствование Александра II сформировался более критический подход к изучению XVIII столетия в целом и к фигуре Петра Великого в частности⁵; появлялись публикации архивных документов, составлявшие прежде предмет неофициальной русской историографии, которые стали привлекать внимание отечественных художников.

В начале 1870-х годов развернулась масштабная подготовка к политехнической выставке в Москве, организованной в честь 200-летия со дня рождения Петра Великого. Предстоящие юбилейные торжества послужили причиной широкого общественного интереса к первому русскому императору, в том числе в художественной среде. В. В. Стасов отмечал, что в те годы Ге увлекся русской историей и, вероятно, как многие его товарищи по цеху решил обратиться к Петровской эпохе в связи с грядущими мероприятиями [40, с. 227].

Не единожды исследователи цитировали воспоминания Ге о его ощущениях по возвращении из пенсионерской поездки в Италию на родину, когда художнику казалось, что все происходящее вокруг носило отпечаток петровских реформ. Принято считать, что эти впечатления и послужили толчком к началу работы художника над картиной «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе» [40, с. 227].

Неудивительно, что у Ге возникла ассоциация периода «Великих реформ» с петровскими преобразованиями: это была очевидная параллель, проводимая через все царствование Александра II. Тем не менее

4 В отличие от николаевского царствования, когда Петр I часто служил героем исторических полотен. См.: [33, с. 118–127].

5 О более детальной и обоснованной критике фигуры Петра I в пореформенную эпоху по сравнению с предыдущими историческими периодами писал Н. Рязановский в своей работе «Образ Петра Великого» [57, р. 153].



1. Николай Ге. *Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе*. 1871
Холст, масло. 134,8 × 172,7
Государственная Третьяковская галерея

отношение к Петру и его деятельности было весьма неоднозначным в русском обществе пореформенной поры [21, с. 243].

С началом царствования Александра II актуализировался вопрос о цене петровских реформ: оправдана ли была жестокость государя к противникам его преобразовательской деятельности. В конце 1850-х — начале 1860-х годов на страницах отечественной прессы разгорелась дискуссия вокруг дела о смерти царевича Алексея. Согласно официальной версии,



2. Станислав Хлебовский. *Ассамблея при Петре Великом*. 1858
Холст, масло. 113 × 176
Государственный Русский музей

которая господствовала в исторической науке почти полтора столетия, смерть царевича наступила от апоплексического удара, произошедшего во время оглашения ему обвинительного приговора.

Поводом к полемике послужила публикация А. И. Герценым в 1858 году в «Полярной звезде» письма А. И. Румянцева Д. И. Титову (скорее всего, поддельного и ходившего в рукописных списках в 1850-е годы [51, с. 68]), в котором излагалось, что царевич был тайно убит в каземате Петропавловской крепости. Впоследствии письмо наполовину было напечатано в газете «Иллюстрация» при содействии М. И. Семевского [50, с. 68]. Через год был издан долго не допускавшийся цензурой к печати VI том «Истории царствования Петра Великого» Н. Г. Устрялова, сопровождаемый приложениями с текстами архивных документов, но в этом сочинении опровергались сведения о тайном убийстве царевича Алексея, взамен предлагалась версия, что царевич погиб в результате пыток⁶.

Благодаря обеим публикациям дело о смерти царевича Алексея стало достоянием широкой общественности. Это нанесло серьезный урон репутации Петра Великого. В основном в работах историков начала 1860-х годов Петр представлялся деспотом, тогда как царевич Алексей его невинной жертвой. Но находились и «адвокаты» государя (сравнивавшие его с современными ему западноевропейскими монархами), которые отмечали, что противники его реформ заслуживали своей участи, поскольку пытались возвратиться к прежнему укладу жизни [50, с. 67–68; 21, с. 244–254].

Тем не менее накануне и во время юбилейного 1872 года петровские реформы и сама фигура царя-преобразователя рассматривались одобрительнее, чем в начале 1860-х годов. Историки полагают, что причина переоценки образа Петра I отчасти кроется в некотором разочаровании в реформаторской деятельности Александра II, породившей немало общественных противоречий [43, с. 175–180; 21, с. 258]. Помимо того, исследователи указывают, что значимую роль в этом процессе сыграла публикация томов (с тринадцатого по восемнадцатый) «Истории России с древнейших времен» С. М. Соловьева, посвященных петровскому времени. В них историк выступил в роли адвоката деятельности Петра I. По-иному, чем авторы начала 1860-х годов, Соловьев оценивал и конфликт Петра и Алексея. В его концепции не сын, а сам царь стал жертвой выбора между отеческими чувствами и общественным долгом [37, с. 175; см. также: 21, с. 258–259].

В 1872 году Соловьев в «Публичных чтениях о Петре Великом»⁷ представил Петра I как народного воспитателя, этот образ отразился на восприятии царя-реформатора в обществе на время юбилейных мероприятий⁸. В течение юбилейного года была подготовлена внушительная просветительская программа (за такую программу московской политехнической выставки отвечал как раз Соловьев) по распространению исторических знаний, в том числе в народной среде: в память о Петре I публиковалось большое количество литературы, ему воздвигались памятники.

6 Отмечу, что Устрялов предполагал вину самого царевича и его окружения в его трагической участи (см.: 21, с. 247).

7 Здесь трагедия отношений между Петром и царевичем Алексеем рассматривалась историком в том же ключе, что и в «Истории России с древнейших времен». Ср.: [38, с. 109].

8 Подробнее о концепции Петра в «Публичных чтениях» С. М. Соловьева см.: [42, с. 175–180; 36, с. 62, 68–75; 21, с. 258].

Особое место в просветительском проекте праздника занимали тридцать декоративных картин, иллюстрирующих разные эпизоды из жизни русского императора⁹. Они были созданы для народного гуляния на Царицыном лугу, состоявшегося 30 мая 1872 года (непосредственно в день юбилея)¹⁰, с целью распространить знания о Петре Великом среди народа. (Ил. 3.) Каждая из картин сопровождалась надписями (отпечатанными отдельными оттисками [24]), которые зачитывались грамотеями [3, с. 362–363]. Через эти картины транслировался канонический образ Петра как выдающегося полководца, работника, преобразователя и просветителя, сформировавшийся еще в XVIII веке. Корреспонденты газет и журналов, сообщая о впечатлении народа от картин, обращали внимание, что ему почти ничего не известно о жизни и деятельности Петра, который был бы, по их мнению, разочарован этим явлением [см.: 28; 29]¹¹. Р. Уортман отмечает, что отчасти таким образом во время и после юбилейных мероприятий со стороны либерально настроенной части общества высказывалась скрытая критика государственной власти, которая на тот момент была, по их мнению, оторвана от «народной почвы»¹².

С большой степенью вероятности можно утверждать, что передвижники, представив на своей первой выставке две исторические картины, посвященные жизни Петра Великого, — «Дедушка русского флота (Франц Тимерман объясняет юному Петру Алексеевичу устройство ботика, найденного в одном из амбаров села Измайлово. Май 1688 г.)» Г.Г. Мясоедова и «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе» Н.Н. Ге, внесли, таким образом, вклад в предстоящие юбилейные ме-

- 9 Список картин, показанных во время гуляния на Царицыном лугу см.: [3, с. 2. прим.**].
 10 Позднее картины были отправлены в Москву, где экспонировались на Китайгородской стене.
 11 Уортман сделал сходные наблюдения о критиках, которые через указание на невежество народа, демонстрировали, что «нынешний монарх высказывал не любовь к людям, а заботу о собственных интересах, “мелкий эгоизм”» [42, с. 180].
 12 Уортман также подчеркивал, что «Публичные чтения» Соловьева были скрытым упреком деятельности Александра II [42, с. 178–180].
 13 На это обращал внимание А.Е. Шабанов, попутно отметив, что картины Ге и Мясоедова представляли различные концепции исторической картины. В основном, исследователь рассматривает эти работы с точки зрения выставочной стратегии ГПВХ. См.: [49, с. 176–178]. Схожие суждения о том, что картина Мясоедова представляла традиционную историческую живопись, высказывала и М. Гилкрист; см.: [54, pp. 141–143].



3. Эдуард Даммюллер, по рисунку Карла Брожа. Празднование 30 мая 1872 года. Тридцать картин из жизни Петра Великого на Царицыном лугу в С.-Петербурге, во время торжества. Ил. из кн.: [3, б. п.]

роприятия. Однако художники по-разному подошли к изображению государя-реформатора¹³.

Картина Мясоедова (ил. 4) представляла анекдот из юности Петра I, в котором проявилась любознательность будущего императора. В частности, М.Е. Салтыков-Щедрин приводил следующий эпизод, связанный с этой картиной:

Перед картиною г. Мясоедова, изображающей Петра Великого, рассматривающего знаменитый ботик <...> стоял цензор <...> и неутешно плакал. «Что с Вами?» спросил я его. — «Помилуйте!» отвечал он мне:

«посмотрите, как великий-то государь был любознателен! как он любил науку! <...> А мы то! А я-то!» Но этого мало: раз ставши на почву самоосуждения, мой добрый знакомец почувствовал потребность <...> принести публичное покаяние. К великому моему смущению, он встал посреди залы, и <...> словами Феофана Прокоповича возопил: «братия! что мы делаем? Петра-Великого погребаем!» [22, с. 269].

Очевидно, что выбранный Мясоедовым для изображения сюжет из жизни Петра I «резонировал» с тем образом царя-реформатора, который демонстрировался во время юбилейных торжеств¹⁴. Прочитированные Салтыковым-Щедриным высказывания некоего — наверняка фиктивного — цензора отчасти напоминают приведенную выше критику либерально настроенной части общества, которая противопоставляла Петра, стремившегося к просвещению, современному обществу, которое оставалось невежественным.

В отличие от работы Мясоедова, картина Ге явилась весьма нетривиальным «подарком» к 200-летию Петра Великого¹⁵. Картина имела колоссальный успех: еще до открытия передвижной выставки она была приобретена П. М. Третьяковым для своей галереи, а впослед-

14 Картина с похожим сюжетом была показана в павильонах на Царицыном лугу во время народного гуляния 30 мая 1872. Кроме того, во время этого гуляния проходило представление «Дедушка русского флота» в народном театре; см.: [54, pp. 139–140, 145–147].

15 Некоторые критики, действительно, оценивали полотно Ге как подарок к юбилею; см.: [26].

16 На этом фоне парадоксальным представляется заказ императором повторения «Петра и Алексея» Ге. О причинах, по которым Александр II решил заказать повторение, исследователи выдвигают разные гипотезы. О. Б. Леонтьева предполагает, что, возможно, картина Ге напоминала государю о непростых отношениях со своим сыном [21, с. 265]. М. Гилкрист считает, что полотно напомнило государю о его конфликте с Николаем I, который в 1839 году выступил против отца, желавшего устроить его брак [54, p. 185]. М. А. Чернышева отмечает, что появление картины в 1870-е годы и желание императора иметь ее у себя подчеркивали либеральную направленность царствования Александра II [53, с. 586]. Возможно, этот жест государя-императора был направлен на то, чтобы во время юбилейного года вокруг картины Ге менее активно разгоралось обсуждение дела о смерти царевича Алексея. Если верить воспоминаниям П. П. Гнедича, Александр II приобрел «Тайную вечерю» Ге чтобы предотвратить конфликт между духовенством, которое усматривало в картине возможность «волновать умы» и требовало снять полотно с выставки, и публикой, которая оценивало эту религиозную картину как новаторскую [13, с. 39–40]. Возможно, Александр II руководствовался тем же принципом, заказывая Ге повторение картины «Петр и Алексей».

17 Подробно о новаторстве Ге в воплощении исторического сюжета см.: [49, с. 178–179].

18 И. А. Лейтес предполагала, что картина могла быть написана как дань памяти Герцену, скончавшемуся в 1870 году; см.: [20, с. 57]. Также это отмечал и К. Платт [56, p. 107].



4. Григорий Мясоедов. *Петр I рассматривает ботик в Измайлове*. 1878
Офорт по картине Мясоедова *Дедушка русского флота*
Пермская художественная галерея

ствии художником было создано шесть авторских повторений, одно из которых было выполнено по заказу Александра II [40, с. 240, 252]. Почти единогласно критики приветствовали обращение Ге к сюжету из отечественного прошлого и выражали надежду, что он продолжит создавать картины из русской истории, оставив наконец религиозную тематику [59, с. 1; 30]. Однако публика восприняла неоднозначно выбранный художником провокационный эпизод¹⁶ из жизни Петра I в купе с его лаконичной трактовкой¹⁷.

Появление «Петра и Алексея» Ге возвращало русскую общественность к дискуссии конца 1850-х — 1860-х годов вокруг дела о смерти царевича Алексея¹⁸. Выбрав сюжет, который долгое время являлся предметом

исторических дискуссий¹⁹, художник задевал болезненный вопрос петровских преобразований — оправданно ли было сыноубийство ради модернизации государства? О. Б. Леонтьева справедливо подчеркивает, что художнику вряд ли могла быть знакома историческая полемика вокруг дела о смерти царевича Алексея в отечественной прессе, поскольку с 1857 года Ге находился в пенсионерской поездке в Италии [21, с. 266–267]. Тем не менее он мог быть знаком с публикациями Герцена и его точкой зрения на деятельность Петра I. Художник писал в своих воспоминаниях, что Герцен был одним из любимых и близких ему мыслителей и отмечал свое знакомство с публикациями «Полярной звезды» [40, с. 159; 28, с. 231–232]. Однако утверждать, что художника заинтересовало письмо Румянцева Титову²⁰ на момент его публикации в альманахе, невозможно. Но, как мне кажется, не стоит исключать того, что художника мог привлечь именно этот эпизод из жизни Петра I, в том числе по причине его связи с деятельностью Вольной русской типографии.

В пользу того что художника привлекали эпизоды, составлявшие предмет «тайной истории», говорит создание Ге в 1874 году картины — «Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы Петровны», скорее всего, основанной на опубликованных в 1859 году записках Екатерины II. (Ил. 5.) Выбор сюжета был довольно смелым, поскольку в 1860 году вышло циркулярное распоряжение по цензурному ведомству, которое запрещало разглашение неудобных и необоснованных сведений о жизни и деятельности венценосных особ, начиная с конца правления Петра I [16, с. 453]²¹.

В отличие от «Петра и Алексея» эта картина Ге не вызвала столь широкого резонанса. Однако любопытно следующее замечание одного

19 В «Петербургской газете» некто Ив. Богданов, замечал: «Это большое и до сих пор <...> еще темное место нашей истории, насколько нам помнится, еще ни разу не было взято сюжетом ни для драмы, ни для стихотворения, ни для картины, и оставалось исключительным достоянием исторических исследований, так что г. Ге оказывается первым, взявшимся за него» [14, с. 3]. Критик несколько ошибся, до появления картины Ге иностранные беллетристы и драматурги интересовались загадочным делом царевича Алексея, но, видимо, эти произведения не были хорошо известны русским читателям 1870-х годов. Очерк, где рассматривались эти произведения, появился в 1880-х годах [7, с. 146–158].

20 Художник мог знать это письмо также по «Истории царствования Петра Великого» Н. Г. Устрялова, где оно было опубликовано с комментариями историка.

21 И. М. Чирскова отмечает, что циркуляр действовал вплоть до 1905 года. Однако в основном внимание придворной цензуры занимало отражение исторических событий текущего и предшествующего царствований [46, с. 309].

22 Первым увлечение Ге «тайной историей» отметил В. И. Порудоминский [32, с. 116–121].



5. Николай Ге. *Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы Петровны*. 1874
Холст, масло. 172 × 224
Государственная Третьяковская галерея

из критиков о ее появлении: «...все достоинства этой работы может оценить только тот, кто знает хорошо историю того времени и читал те записки, которые бросают такой яркий свет на описываемых в них людей» [31]. Очевидно, журналист намекает на те самые, изданные Герценом записки Екатерины II и полагает, что сюжет, который был воспроизведен Ге, основан непосредственно на них. Напомню, что в ту пору прямое упоминание имени Герцена и его публикаций официально было запрещено в России [40, с. 219–220], по этой причине критики осторожно предполагали связь исторических картин художника с источниками, которые печатались Вольной русской типографией²².

После опытов работы над историческими картинами на сюжеты из отечественного прошлого художник пришел к выводу, что:

История России бедна лицами <...>. История России — это история бедного народа, лишений, страданий без протеста. Проявлений независимого духа мало — инертное сопротивление, вынос преследований. История Соловьева мне сказала, что история Руси, это скорее философия истории, чем история в принятом у Запада смысле [40, с. 259].

Рассуждения Ге об истории России напоминают замечания историков той поры, писавших, что в отличие от зарубежной, в русской истории было не так много ярких исторических деятелей. По-видимому, по этой причине, задача написания картин на сюжеты из национальной истории представлялась художнику узкой, в связи с чем он вернулся к религиозной живописи²³.

В 1892 году художник писал об истории создании «Петра и Алексея» и о переоценке им фигуры Петра Великого:

Исторические картины тяжело писать такие, которые бы не переходили в исторический жанр. 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 <...> 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... [40, с. 239].

В этом фрагменте художник приводит свои рассуждения о природе исторической картины, в которые он вплетает свое отношение к Петру I. Ге пытался осмыслить переход от «старой» исторической

23 Если верить воспоминаниям товарища художника В. Теплова, то впоследствии Ге предпочитал не вспоминать исторические картины на сюжеты из русской истории [1, с. 20, л. 11].

картины к «новой», т. е. к «историческому жанру» и обозначает сложность в совмещении требований обеих концепций репрезентации истории. Здесь центральным для художника оказывается понятие — идеал. По-видимому, в данном случае под «идеалом» Ге подразумевал кого-то вроде героя «классической» исторической картины, который служил бы образцом подражания для зрителей²⁴.

В европейской культуре отношение к воспроизведению исторических лиц стало меняться с конца XVIII века. Э. Винд отмечал, что историки эпохи Просвещения критически оценивали деятелей былых времен и «отказывались верить в таких героев, которых нельзя изобразить как обычных людей» [58, р. 116]²⁵. Процесс, начавшийся в XVIII столетии, привел к созданию новой исторической картины — «исторического жанра», где деятели прошлого изображались как обычные люди, наделенные не набором универсальных качеств, как герои классических картин, а индивидуальными чертами характера²⁶. Вполне очевидно, что формирующееся критическое отношение к историческим личностям не позволяло художнику представить Петра как идеального героя²⁷.

Как отмечалось выше, художественное решение полотна Ге привлекло внимание публики не меньше, чем его содержание. Картина «Петр и Алексей» вызывала ассоциации у рецензентов с творчеством Делароша, родоначальника новой исторической картины, и стала образцовым примером «исторического жанра» на русской почве. Произведение, вероятно, не было основано на каком-то конкретном вербальном источнике²⁸ и было построено так, будто изображенное на нем событие разворачивается «здесь и сейчас», делая зрителя как бы очевидцем происходящего²⁹.

24 Предположение, что Ге под словом «идеал» понимал героя классической исторической картины, выдвигала А. Г. Верещагина, но никак не развила эту идею [11, с. 63].

25 Рус. пер. см.: [12, с. 396].

26 Подробнее об особенностях «старого» и «нового» типа исторических картин со ссылками на литературу см.: [48].

27 Следует учитывать, что воспоминания Ге написаны спустя двадцать лет после написания картины, когда взгляды художника изменились. Подчеркну, что идеалом человека для Ге был Христос, в связи с чем художник в позднем творчестве вернулся к написанию религиозных картин.

28 Краткие сведения о допросе царевича и его любовницы Ефросиньи в Петергофе сохранились в сочинении Н. Г. Устрялова [43, с. 237–238]. Далее автор приводит документы из архивов.

29 Это отмечали критики, в частности, М. Е. Салтыков-Щедрин писал по поводу картины Ге: «Тем не менее, всякий, кто видел эти две простые, вовсе не эффектно поставленные фигуры, должен будет сознаться, что он был свидетелем одной из тех потрясающих

«Исторический жанр» претендовал на исследовательский подход в изображении событий прошлого. Художники изучали письменные и материальные источники, смотрели сочинения историков, чтобы «достоверно» передать события, воспроизводимые на полотне [52, р. 57]³⁰. В ходе написания картины Ге изучал живописные и гравированные портреты Петра и царевича Алексея и посещал Монплеизир [40, с. 230]. Художник с точностью изобразил один из интерьеров дворца, в который и поместил сцену допроса Петром I сына, благодаря чему картина Ге воспринимается, как своеобразная визуально-документальная реконструкция исторического события.

Известно, что художник при создании картины изучал работы голландских мастеров в Эрмитаже. Ге сам вспоминал, что скопировал с одного произведения ковер, которым покрыт стол Петра I [40, с. 229]. М. Гилкрест установила, на какие именно картины голландцев Ге мог ориентироваться, работая над изображением этого исторического события. Ковер художник заимствовал с картины Яна Стена «Эсфирь перед Артаксерксом». Шахматный пол, с одной стороны, напоминает пол в Монплеизире, с другой, как полагает исследовательница, Ге мог его заимствовать с работы Питера де Хоха «Хозяйка и служанка». Помимо этого, Гилкрест предполагает, что композиция картины, построенная на противопоставлении двух фигур, могла быть перенята Ге с работы Геррита ван Хорста «Христос перед первосвященником», а освещение — с картины Герарда Тербоха «Письмо» [54, pp. 155–156]. Таким образом, можно говорить о том, что Ге подает эпизод из отечественной истории, как полу-жанровую семейную сцену в духе голландских мастеров XVII века, подчеркивая тем самым атмосферу эпохи Петра I, которому была близка культура Голландии³¹.

Возвращаясь к высказыванию Ге, где он говорит о своем отношении к Петру I, можно предположить, что изначально император был для художника образцом общественного деятеля, который ставил государственные дела выше семейных отношений³². Отчасти, оправдания художником петровской жестокости напоминают соловьевский

драм, которые никогда не изглаживаются из памяти» [22, с. 272]. Также об этом см.: [52, pp. 72–76; 45, S. 90, прим. 23]. Подчеркну, что М. А. Чернышева не приводит примеров реакции критики на картину Ге, когда анализирует эффект присутствия, который она производила.

30 Чернышева, рассматривая картину Ге, подчеркивала внимание художника к деталям [45, S. 89–90].

образ царя-реформатора. Тем не менее художник попытался подобно историкам беспристрастно подойти к изображению Петра и Алексея, предоставляя возможность зрителю выносить суждение о персонажах картины [56, р. 124]³³. М. А. Чернышева предполагает, что переоценка Ге образа Петра в какой-то мере спровоцировала противоречивую реакцию аудитории на изображение царя-преобразователя [45, S. 92]. Но, как было показано выше, сама фигура Петра I вызывала неоднозначное отношение в обществе, что получило отражение в различных трактовках критиками произведения художника.

Несмотря на воспоминания Ге об отношении к Петру во время написания картины и предположение Стасова о желании художника почтить память Петра Великого, представляется, что Ге хотел изобразить сцену из отечественной истории, где была бы возможность представить столкновение личностей с различными идейными позициями³⁴, подобно тому, как это было сделано художником в «Тайной вечере» (1863)³⁵. Эпизод, где Петр решает судьбу своего сына Алексея оказался удачным для воплощения подобной цели, поскольку в общественном сознании второй половины XIX века Петр ассоциировался с европеизацией страны, тогда как Алексей рассматривался как сторонник возвращения к устоям допетровского времени. В частности, рассматривая трагическую коллизию, произошедшую в царской семье, С. М. Соловьев писал:

Россия в своем повороте, в своем движении к Западу шла очень быстро; <...> царевич Алексей <...> был образованным, передовым

31 М. Гилкрест в своей работе предлагает иконографически сопоставить «Христа перед первосвященником» Хонхорста и «Петра» Ге. Исследовательница считает, что картину Ге можно рассматривать как политическую притчу, направленную против самодержавия, в которой спасение невозможно, пока не поменяется политическая система [54, р. 180].

32 Такое прочтение картины Ге предлагал и Салтыков-Щедрин [22, с. 272–275]. Стасов в связи с этим отмечал, что писателю удалось понять содержание картины Ге [40, с. 239].

33 П. П. Чистяков в одном из писем П. М. Третьякову отмечал, что взгляды зрителей на картину Ге расходятся и каждый видит в ней свое (Письмо П. П. Чистякова П. М. Третьякову от 2 января 1872 [47, с. 66]).

34 Скорее всего, эту же задачу он ставил при создании своей будущей исторической картины «Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы Петровны» (1874).

35 См. воспоминания художника о содержании «Тайной вечери» [40, с. 115].

русским человеком XVII века <...>; Петр был передовой русский человек XVIII века <...>: отец опередил сына! Сын по природе своей жаждал покоя и ненавидел все то, что требовало движения <...>; отец, которому по природе его были более всего противны домоседство и лежебокость, <...> требовал от сына внимания к тем средствам, которые могли обеспечить России приобретенное ею могущество, а для этого нужна была практическая деятельность, движение постоянное, необходимое <...> по форме русского правления. Вследствие этих требований <...> возникали изначала печальные отношения между отцом и сыном, отношения между мучителем и жертвою, ибо нет более сильного мучительства, как требования переменить свою природу, а этого именно и требовал Петр от сына [38, с. 105].

Соловьев показывает Петровскую эпоху через конфликт поколений, который становится остро актуальным в пореформенную пору, особенно после выхода в 1862 году романа «Отцы и дети» И. С. Тургенева³⁶. Однако у историка проблема «отцов и детей» предстает в перевернутом виде — новое поколение возглавляет отец — Петр I.

В первом же отзыве о картине, который появился на страницах «Санкт-Петербургских ведомостей», было обозначено, что она посвящена вопросу «отцов и детей» [26]. Немалая часть критиков, описывая драму, которая разворачивается на полотне Ге между Петром и Алексеем, опиралась в основном на «Историю» Соловьева [26; 44; 34]³⁷. Отчасти само построение картины провоцировало эту реакцию: Петр многим представлялся полным энергии и воплощением нового уклада жизни, а Алексей, в свою очередь, усталым, дряблым, выступающим как олицетворение отжившей допетровской Руси. Кроме того, обратив внимание на воссозданный Ге интерьер с рядом голландских пейзажей на заднем плане, костюмы персонажей и включение в название картины немецкого топонима «Петергоф», К. Платт подчеркнул, что это — указание на идентификацию Петра как вестернизатора Руси [56, p. 121]. И. А. Лейтес отмечает, что построение картины демонстрирует, что за Алексеем

36 Подробнее о межпоколенческом конфликте в культуре 1860–1880-х годов, в частности в живописи передвижников, см.: [55].

37 Очень близкие С. М. Соловьеву мысли высказывал М. Е. Салтыков-Щедрин [22, с. 272–275].

(по-видимому, как за олицетворением допетровской Руси) нет ничего, тогда как Петр находится в своем собственном пространстве, которое отражает его пристрастия, где он чувствует себя расслаблено, а Алексей, наоборот, скованно. Исследовательница также предполагает, что ровно расставленные стулья за спиной Петра, тщательная прибранность помещения, в котором происходит действие картины, сухость письма являются олицетворением порядка государства, созданного Петром. Обстановка комнаты, как полагает Лейтес, должна была вызывать в памяти Петербург, который воплощал военно-чиновничью Россию [20, с. 39]³⁸.

Естественным является и то, что картина наталкивала журналистов на проведение параллели между Петровской эпохой, событиями недавнего прошлого и современностью. Критик из народнического журнала «Дело»³⁹ отмечал, что художник изобразил не царя-преобразователя, а «только следователя двадцатых или тридцатых годов» [44, с. 110–111; ср.: 14, с. 3]. До приведенного фрагмента рецензент отмечал, что Ге испытывал симпатии к Петру и его деятельности, но образ русского императора, воплощенный в картине, производил на автора статьи обратное впечатление. По его мнению, можно предположить, что Ге, представив царя в таком виде, придерживался славянофильских взглядов и был противником петровских преобразований [44, с. 110]. Начало пореформенной эпохи в русском обществе воспринималось как конец полицейского режима николаевского царствования. Как отмечает О. Е. Майорова, «Великие реформы» расценивались как «возврат к социальным институтам доимперского периода» [24, с. 212]. Критик, по-видимому, пытался вычитать в картине политический подтекст, предполагающий параллель между петровскими преобразованиями и носившей бюрократический характер⁴⁰ политикой Николая I⁴¹. Однако большая часть рецензентов в связи с картиной Ге

38 Неуютность комнаты, строгость обстановки, где происходит изображенное событие, отмечали и современники; см.: [57, с. 1].

39 В среде народников, по-видимому, не было единства в оценке Петра I и его деятельности, тем не менее О. Б. Леонтьева полагает, что в 1870-е годы они также восхваляли первого русского императора [21, с. 255–256].

40 Здесь уместно вспомнить публикацию Герцена в газете «Колокол», где говорилось о внедрении Петром I в России бюрократии [2, с. 91–98].

41 Сохранились любопытные воспоминания о посещении Ге Монплезира, где сторож ему рассказал о любви Николая I бывать здесь и примере хранящихся там ночного колпака и халата Петра I; см.: [40, с. 230]. Следует отметить, что в николаевское царствование был культ Петра Великого. Для Николая I — Петр был образцовым политиком; см.: [57, pp. 106–109].

подчеркивали благотворный характер преобразований императора, которые привели к обновлению России. Таким образом, здесь можно говорить, как и в случае с юбилейными торжествами, что журналисты могли имплицитно критиковать реформы Александра II.

Предположу, что выбор Ге сюжета для исторической картины из отечественной истории был инспирирован дискуссией, развернувшейся вокруг «Отцов и детей» И. С. Тургенева [40, с. 144], которую художник застал, приехав в Петербург в 1863 году на выставку, где экспонировалась его «Тайная вечеря». Дискуссия вокруг «Отцов и детей» также затрагивала вопросы, связанные с переломом, который произошел на рубеже царствования Николая I и Александра II, со сменой поколений, а также столкновениями «старых» и «новых» сословий с различными мировоззренческими позициями [см.: 41, с. 436–454]⁴².

При обращении к фигуре Петра I напрашивались рассуждения на тему «отцов и детей», как это было продемонстрировано в «Истории России» Соловьевым. Следует обратить внимание на появившуюся в 1872 году, накануне 200-летнего юбилея Петра, заметку, в которой правовед А. П. Чебышев-Дмитриев отмечал, что тема «отцов и детей» начинается непосредственно с Петровской эпохи. Он подчеркивал, что проблема «отцов и детей» — характерная черта русского общественного устройства, в котором между старым и новым поколениями пролегает бездна [51, с. 2]. Чебышев-Дмитриев, с одной стороны, отмечает условность этого конфликта, подчеркивая, что «отцы» в 1850-е годы «вдруг сделались было детьми», с другой — демонстрирует как «сыновья» дразнят «отцов» прогрессивными тенденциями и не умеют ценить ближнего своего [51, с. 2]. Рассматривая фигуру Петра через призму этого конфликта, автор заметки отмечает в его характере черты «сына». Он подчеркивает насильственный характер деятельности Петра (а также его последователей), но в конце фельетона говорит, что царь-реформатор произвел освобождение русской мысли, в связи с чем период его царствования представляется потомкам в лучезарном свете [51, с. 3].

По поводу этой заметки К. Платт отмечает, что к метафоре «отцов и детей» часто прибегали при описании противостояния между реформами и реакционностью в России [56, р. 88]. Петр I, как правило,

42 О. В. Богданова не рассматривает рецепцию романа в прессе, тем не менее она обозначает конфликт между сословиями в романе И. С. Тургенева [6, с. 4–7].

ассоциировался с реформаторской деятельностью, являлся ее олицетворением, с другой стороны, по мнению историка, не стоит забывать о том, что он в то же время именовался «отцом отечества», который поднял «инфантильную» нацию через образование. Платт отмечает, что в политической мысли XIX века русскую нацию часто рассматривали через метафору семьи, однако подобного рода суждения, как правило, были направлены против царского дома [56, р. 88].

В. Гольштейн показывает, как в политической мысли и практике разворачивалась тема «отцов и детей» в пореформенную эпоху. Исследователь подчеркивает, что политическая модель в России XIX века все еще напоминала семейные отношения: власть в лице государя выступала в роли отца, а народ в свою очередь — сына. Он также показывает, как Герцен в «Былом и думах» представил поколенческий конфликт через призму античного мифа, т. е. взаимоотношений между Сатурном (Кроносом) и Зевсом [55, р. 236–238].

Поэтому не кажется удивительным, что некоторые рецензенты видели в картине Ге аллюзии на недавнее прошлое и события современности. Петр I мог бы вполне вызывать у толкователей ассоциации с Сатурном [55, р. 252]. Если рассматривать в таком ключе работу художника, то «Петр и Алексей» представляют не визуальное воплощение перевернутой схемы «отцы и дети», продемонстрированной в «Истории России» Соловьева, а отражают традиционную политическую модель, где авторитет «отца»-власти оказывается доминирующим.

Очевидно, что Ге волновали перемены, которые произошли в русском обществе за время его пребывания в Италии, его занимал, по-видимому, конфликт межпоколенческий и столкновения «старых» и «новых» идей, возникших после поражения в Крымской войне в 1856 году⁴³. Поскольку художник в ту пору заинтересовался отечественной историей, юбилей Петра I побудил интерес к Петровской эпохе, в которой Ге нашел такой сюжет для исторической картины, где можно было через столкновение двух антагонистов подойти к проблемам современности. Таким образом, через сюжет из прошлого России Ге создал своеобразный портрет пореформенной эпохи⁴⁴.

43 Также о влиянии этого политического события на межпоколенческий конфликт см.: [55, р. 234].

44 Характеристика была высказана А. О. Ларионовым на диссертационном семинаре в Европейском университете 20 декабря 2019 года.

Многие исследователи творчества Ге полагают, что при создании картины «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе» его консультировал бывший гимназический учитель Н. И. Костомаров, с которым художник состоял в товарищеских взаимоотношениях⁴⁵. Однако прямых доказательств тому, что историк каким-то образом содействовал появлению полотна художника, — нет, как и подтверждений того, что Ге опирался именно на костомаровский образ Петра. О. Б. Леонтьева отмечает, что смыслового сходства в образе Петра у Костомарова в «Русской истории в жизнеописаниях ее главнейших деятелей» (над которой историк работал в 1870-х годах) [18, с. 454–455] и в отношении Ге к царю-преобразователю, зафиксированных в воспоминаниях, не просматривается. По ее мнению, образ государя у обоих совпадает по настроению [21, с. 270].

Костомаров в упомянутой книге писал о Петре следующее:

Петр, как историческая личность, представляет своеобразное явление не только в истории России, но в истории всего человечества <...>. Великий Шекспир своим художественным гением создал в Гамлете неподражаемый тип человека, у которого размышление берет верх над волею и не допускает осуществиться на деле желаниям и намерениям. В Петре не гений художника <...>, а сама натура создала обратный тип — человека с неудержимой и неутомимой волею, у которого всякая мысль тотчас обращалась в дело [18, с. 451].

Трагедия, которая разыгралась между Петром и царевичем Алексеем, была сродни шекспировской. Некоторые критики, рассматривая полотно художника, отмечали сходство образа царевича с Гамлетом [44, с. 111]. Несколько раз мной было замечено, что Ге привлекало про-

45 Указание на то, что Костомаров помогал Ге, встречается в комментариях к публикации его писем и воспоминаний 1978 года [27, с. 23–24, прим. 7]. Впоследствии сложился стереотип, что историк консультировал художника при создании картины, в частности, на это обращали внимание А. Г. Верещагина [10, с. 50], Э. Арбитман [4, с. 106], Т. Л. Карпова [15]. О консультировании Костомарова во время работы Ге над картиной писала и М. А. Чернышева, однако, исследовательница оговаривается, что нет точных сведений о близости точек зрения Костомарова и Ге по поводу Петра I [45, S. 89, прим. 21, 92]. О влиянии Костомарова на увлечение русской историей Ге говорил и В. В. Стасов, однако критик не писал о том, что именно Костомаров консультировал или снабжал Ге материалами о Петровской эпохе [40, с. 227].

тивопоставление различных типов личностей, которые не могут найти взаимопонимания. Очевидно, что в картине «Петр и Алексей» художник сталкивает человека-действие, служителя идеи, и слабovolьного человека-рефлексию⁴⁶.

В 1860 году в «Современнике» была опубликована статья Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот», в которой писатель сопоставил две человеческие крайности: действие ради общественного блага — олицетворением которой является Дон-Кихот, и самоанализ-эгоизм, воплощенный в Гамлете. Статья несла социально-политический подтекст и вызвала широкий резонанс в среде интеллектуалов. Под Гамлетом и Дон-Кихотом подразумевались люди 1840-х и 1860-х годов, т. е. здесь снова шла речь о противопоставлении «старого и нового» поколений [см.: 19, с. 172–184]. Неизвестно, учитывал ли каким-либо образом статью Тургенева и ее рецепцию в обществе при создании этого полотна Ге, однако то, что Алексей мог восприниматься в обществе как гамлетовский тип личности, — предполагать возможно.

В 1875 году Костомаров опубликовал в ежемесячнике «Древняя и новая Россия» очерк «Царевич Алексей Петрович», поводом для которого послужила популярная картина Ге. Следует заметить, что о работе художника, однако, практически нет речи в статье. Основное внимание Костомаров уделяет причине конфликта между отцом и сыном. Историк полагал, что царевич Алексей стал жертвой внутрисемейных отношений, он ненавидел отца, поскольку тот не любил его мать и женился впоследствии на немке. Костомаров, рассматривая этот конфликт, не отдавал предпочтения ни Петру, ни Алексею. Единственный раз историк обратился к картине Ге в небольшом фрагменте, где он сосредоточился на образе сына императора:

Художник изобразил безукоризненно-мастерски этого царевича. Тупоумие, мелкая трусость, умственная и телесная лень, грубая животность видны в его чертах, пораженных горем и тоскою; его горе не таково, чтобы возбудить в себе то сострадание, которое неразлучно бывает с уважением. Всмотритесь повнимательнее в эти черты и вы увидите в них что-то недоброе, лживое, лукавое...

46 При описании картины критики подчеркивали, что Петр воплощает собой энергию, действие, тогда как Алексей — «печальный образ», олицетворяющий лень, безволие и пр. [26; 8, с. 2; 59, с. 1; 45, с. 110–111].



6–7. Николай Ге. *Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе*. 1872 (Авторское повторение картины) Холст, масло. 134,5 × 173. Фрагменты Государственный Русский музей

<...> В беде <...> он хочет возбудить к себе сострадание, но невольно возбуждает жалкое презрение; за то он не будет сострадать чужой беде: на это он слишком беден духом. Этот человек забитый деспотизмом, но всегда желающий деспотствовать над другими... Таким представляется Алексей Петрович на картине г. Ге [17, с. 145].

Предложенная Костомаровым характеристика образа царевича Алексея, представленного Ге, конечно, далека от гамлетовского типа личности, описанного в статье Тургенева. Однако для историка лени-



вый, духовно немощный Алексей Петрович так или иначе является противоположностью деятельному Петру. Представленная Костомаровым схема взаимоотношений между Петром и его сыном оказывается инверсией борьбы Сатурна с Зевсом. Сосредоточиваясь на фигуре Алексея, Костомаров переместил фокус с образа отца-императора на его сына, обозначая его как бы основным персонажем картины Ге. Однако трудно говорить о том, совпала ли точка зрения Костомарова с мнением художника, поскольку неизвестно каких-либо высказываний Ге о царевиче Алексее.

Со второй половины 1870-х и в 1880-е годы столкновение Петра и Алексея начинает занимать русских писателей. Так, в 1886 году В. М. Гаршин задумал исторический роман о Петровской эпохе, при создании которого он ориентировался на картину Ге. В воспоминаниях товарища Гаршина Фаусека содержатся следующие сведения: «Зимой 1886–1887 года он стал готовиться к работе, мысль о которой давно его занимала, — он мечтал написать роман из эпохи Петра Великого. <...> Скорее всего, центральной частью должна была быть судьба царевича Алексея Петровича (он любил картину Ге и говорил, что, по его мнению, Ге удалось верно схватить и передать тип царевича)» [35, с. 79]. В. Бекедин отмечает, что роман должен был носить антипетровскую направленность. По мнению исследователя, это было связано не с политической ориентацией Гаршина, а с тем, что судьба царевича Алексея напоминала писателю его собственную. Бекедин отмечает, что Гаршин также учитывал при создании романа народные предания о Петре как антихристе и о царевиче Алексее как мученике, которым стали уделять внимание историки и литераторы в то время [5, с. 188–189]. Исследователь подчеркивает, что Гаршин мог привлечь образ царевича Алексея, поскольку он был олицетворением личности гамлетовского типа, близкого писателю и не раз возникавшего в его творчестве [5, с. 127]. Однако Бекедин не указывает, был ли известен очерк Костомарова о картине Ге Гаршину и обращался ли к нему писатель при попытке написать роман.

Пример с Гаршиным позволяет предположить, что картина Ге могла повлиять на создание других произведений отечественной беллетристики, в которых возникало противопоставление Петра I и царевича Алексея. В 1876 году появился роман Д. Л. Мордовцева «Идеалисты и реалисты. Тень Ирода», в сюжетную линию которого были вплетены бегство и смерть царевича Алексея. А. Ю. Сорочан утверждает, что включение в сюжет романа этих эпизодов были инспирированы картиной Ге и публикацией Костомарова 1875 года [39, с. 46]⁴⁷. Отметим, что в романе Мордовцева царевич Алексей представлялся как народный заступник [21, с. 262], что не совпадало с точкой зрения его учителя Костомарова.

47 Влияние картины на создание романа Мордовцева предполагает и М. Гилкрист [54, р. 188].

Вероятно, появление картины Ге «легитимировало» воспроизведение дела о смерти царевича Алексея в отечественной культуре, которое до 1870-х годов являлось предметом сугубо исторических дискуссий. В поэтике исторической картины нового типа была заложена вариативность трактовки, что нашло отражение в столь полярных оценках картины Ге (зависящих от политической ориентации зрителей и их знакомства с русской историей), которые соотносились со стержневым для русского общества конфликтом «отцов и детей». Полотно Ге и полемика вокруг него, как и исторические публикации 1860–1870-х годов, положили начало образу Петровской эпохи как трагического, кризисного времени, который закрепился в русском искусстве и литературе в 1880-е годы.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

1. Воспоминания М. В. Теплова о художнике Н. Н. Ге. Авторизованная машинопись. 19 февраля. 1941 г. // РГАЛИ. Ф. 731. Оп. 1. Ед. Хр. 30.

Литература

2. [Герцен А. И.] Русские вопросы. Преобразование чиновничества // Колокол. 1858. Л. 12. 1 апреля. С. 91–98.
3. Альбом 200-летнего юбилея Петра Великого [1672–1872]. СПб.: Г. Гоппе, 1872.
4. Арбитман Э. Н. Жизнь и творчество Н. Н. Ге. Волгоград: Прин-Терра, 2007.
5. Бекедин В. О работе В. М. Гаршина над романом из Петровской эпохи // Русская литература. 1992. № 1. С. 115–134.
6. Богданова О. В. «Кто тут прав, кто виноват <...> решить не берусь...»: «Отцы и дети» И. С. Тургенева. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2014.
7. Брикнер А. Г. Царевич Алексей Петрович в произведениях иностранных драматургов и беллетристов // Исторический вестник. 1880. Т. III. Сентябрь. С. 146–158.
8. В. С. [Стасов В. В.] Передвижная выставка. Статья первая // Санкт-Петербургские ведомости. 1871. № 333. 3(15) декабря. С. 1–2.
9. Верещагина А. Г. Историческая картина в русском искусстве: шестидесятые годы XIX в. М.: Искусство, 1990.

10. *Верещагина А. Г.* Николай Николаевич Ге. Л.: Художник РСФСР, 1988.
11. *Верещагина А. Г.* Художник, время, история. Очерки русской исторической живописи XVIII — начала XX века. Л.: Искусство, 1973.
12. *Винд Э.* Революция в исторической живописи // Мир образов, образы мира: антология исследований визуальной культуры/Ред., сост., авт. предисл. Н. Н. Мазур. М.; СПб.: Новое издательство, 2018. С. 396–411.
13. *Гнедич П. П.* Книга жизни. Воспоминания: 1855–1918. [Л.]: Прибой, 1929.
14. *Ив. Богданов.* Наше художественное дело (По поводу первой художественной выставки товарищества передвижных выставок) // Петербургский листок. 1872. № 3. 5(13) января. С. 3–4.
15. *Карпова Т. Л.* Собрание Третьяковки. Николай Ге и его картина «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе» [интервью] // *Пелипейко Т., Трефилова А.* Код доступа. Эхо Москвы. 26 июля 2009. URL: <https://echo.msk.ru/programs/tretiakovka/607900-echo/> (дата обращения: 28.09.2019).
16. Копия с циркулярного предложения по Цензурному ведомству от 8 марта 1860 года // Сборник постановлений и распоряжений по цензуре с 1720 по 1862 год. СПб.: в Тип. Морского министерства, 1862. С. 452–453.
17. *Костомаров Н. И.* Царевич Алексей Петрович // Древняя и Новая Россия. 1875. № 2. С. 134–152.
18. *Костомаров Н. И.* Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. Кн. 2. М.: Сварог, 1995.
19. *Левин Ю. Д.* Русский гамлетизм // Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни. СПб., 2003. С. 144–192.
20. *Лейтес И. А.* Опыт исторической картины Н. Н. Ге // Искусство. 1988. № 3. С. 56–63.
21. *Леонтьева О. Б.* Историческая память и образы русского прошлого в российской культуре XIX — начала XX в. Самара: Книга, 2011.
22. *М. М.* [Салтыков-Щедрин М. Е.] Первая русская передвижная художественная выставка // Отечественные записки. 1871. Т. 199. № 12. С. 268–276.
23. *М.* Художественная академическая выставка в 1860 году // Русский мир. 1860. № 73. 28 сен. С. 169–174.
24. *Майорова О. Е.* Царевич-самозванец в социальной мифологии пореформенной эпохи // РОССИЯ/RUSSIA. Вып. 3 (11): Культурные прак-

- тики в идеологической перспективе. Россия XVIII — начало XX века. М.: ОГИ, 1999. С. 204–232.
25. Надписи к картинам Петра Великого, изготовленным к празднованию 200-летия со дня его рождения. СПб.: Военная типография, 1872.
26. *Незнакомец [Суворин А. С.].* Недельные очерки и картинки. Новая картина г. Ге «Петр и царевич Алексей» // Санкт-Петербургские ведомости. 1871. № 328. 28 ноября. С. 2.
27. Николай Николаевич Ге. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1978.
28. *Нил Адмирари [Панютин Л. К.].* Празднование Двухсотлетнего юбилея в Петербурге // Голос. 1872. № 37. 6(18) июня. С. 1–2.
29. Объяснение рисунка. Народное гулянье на Царицыном лугу (стр. 45) // Сияние. 1872. Т. 2. № 29. С. 51.
30. Передвижная выставка в Академии Художеств // Всемирная иллюстрация. 1871. № 154. 11 декабря. С. 378.
31. Передвижная выставка в Академии Художеств // Всемирная иллюстрация. 1874. № 266. 2 февраля. С. 95.
32. *Порудоминский В. И.* Николай Ге. М.: Искусство, 1970.
33. *Ракова М. М.* Русская историческая живопись середины XIX века. М.: Искусство, 1979.
34. *Скромный наблюдатель [Лукин А. П.].* Заметки и наблюдения. Передвижная художественная выставка в Москве, ее цель и выставленные произведения // Русские ведомости. 1872. № 93. 30 апреля. С. 3.
35. Современники о В. М. Гаршине: Воспоминания. Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1977.
36. *Соловьев Е. А.* Петр Первый в сочинениях русских историков 60-х годов XIX — начала XX в. М.: Изд-во Российского университета дружбы народов, 2006.
37. *Соловьев С. М.* Публичные чтения о Петре Великом [Речь С. М. Соловьева, произнесенная в торжественном собрании Московского университета 30 мая 1872 года]. М.: Университетская типография, 1872.
38. *Соловьев С. М.* Сочинения в восемнадцати книгах. Кн. IX. История России с древнейших времен. Т. 17–18. М.: Мысль, 1993.
39. *Сорочан А. Ю.* «Квазиисторический роман» в русской литературе XIX века. Д. Л. Мордовцев. Тверь: Марина, 2007.
40. *Стасов В. В.* Николай Николаевич Ге. Его жизнь, произведения и переписка. М.: Посредник, 1904.

41. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Т. 7 / Ст. Е. И. Покусаева; примеч. А. И. Батюто и др. М.: Наука, 1981.
42. Уортман Р. С. Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. М.: О. Г. И., 2002.
43. Устрялов Н. Г. История царствования Петра Великого. Т. VI. СПб.: Тип. II-го Отделения Собств. Его Имп. Вел. Канцелярии, 1859.
44. Художник-любитель. На своих ногах (По поводу второй художественной выставки Товарищества передвижных выставок) // Дело. 1871. № 12. С. 106–118.
45. Чернышева М. А. Законченная картина как концептуальный черновик: к вопросу о генезисе исторического жанра в русском искусстве // Die Welt der Slaven. Internationale Halbjahresschrift für Slavistik, 2017. Jg. 62. H. 1. S. 79–99.
46. Чирскова И. М. Цензура и историческое знание в России второй половины XIX века // Историческая культура императорской России: формирование представлений о прошлом. Коллективная монография в честь профессора И. М. Савельевой [Сб. ст.]. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2012. С. 308–326.
47. Чистяков П. П. Письма; Записные книжки. Воспоминания. 1832–1919. М.: Искусство, 1953.
48. Чукчеева М. А. Формирование исторического жанра в России в 1860-е годы и творчество В. Г. Шварца // Художественная культура. 2017. № 1(19). URL: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2017-1-19/prikladnaya-kulturologiya/5224.html> (дата обращения: 23.08.2019).
49. Шабанов А. Е. Передвижники: между коммерческим товариществом и художественным движением. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2015.
50. Эйдельман Н. Я. Герцен против самодержавия: Секретная политическая история России XVIII–XIX веков и Вольная печать. М.: Мысль, 1984.
51. Экс [Чебышев-Дмитриев А. П.]. Кое о чем. По поводу предстоящего петровского юбилея // Биржевые ведомости. 1872. № 145. 28 мая. С. 1–2.
52. Bann S. The Clothing of Clio: A Study of Representation of History in Nineteenth-century Britain and France. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
53. Chernysheva M. A. Paul Delaroche: The Reception of his Work in Russia // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2019. Т. 9. № 3. С. 577–589.

54. Gilchrist M. M. Images of Petrine Era in Russian history painting. PhD Thesis. University of St Andrews, 1994.
55. Golstein V. The Conflict of Generations Through the Prism of Itinerants (Peredvizhniki) Art // The Soviet and Post-Soviet Review. 2005. Vol. 32. № 1. Pp. 233–254.
56. Platt K. M. F. Terror and Greatness: Ivan & Peter as Russian Myths. Ithaca; London: Cornell University Press, 2011.
57. Riasanovsky N. V. The image of Peter the Great in Russian History and Thought. New York; Oxford: Oxford University Press, 1992.
58. Wind E. The Revolution of History Painting // Journal of the Warburg Institute. 1938. Vol. 2. № 2. Pp. 116–127.
59. Z. Z. Z. Наблюдения и заметки. Первая передвижная выставка картин в Петербурге // Русский мир. 1871. № 93. 5 дек. С. 1–2.