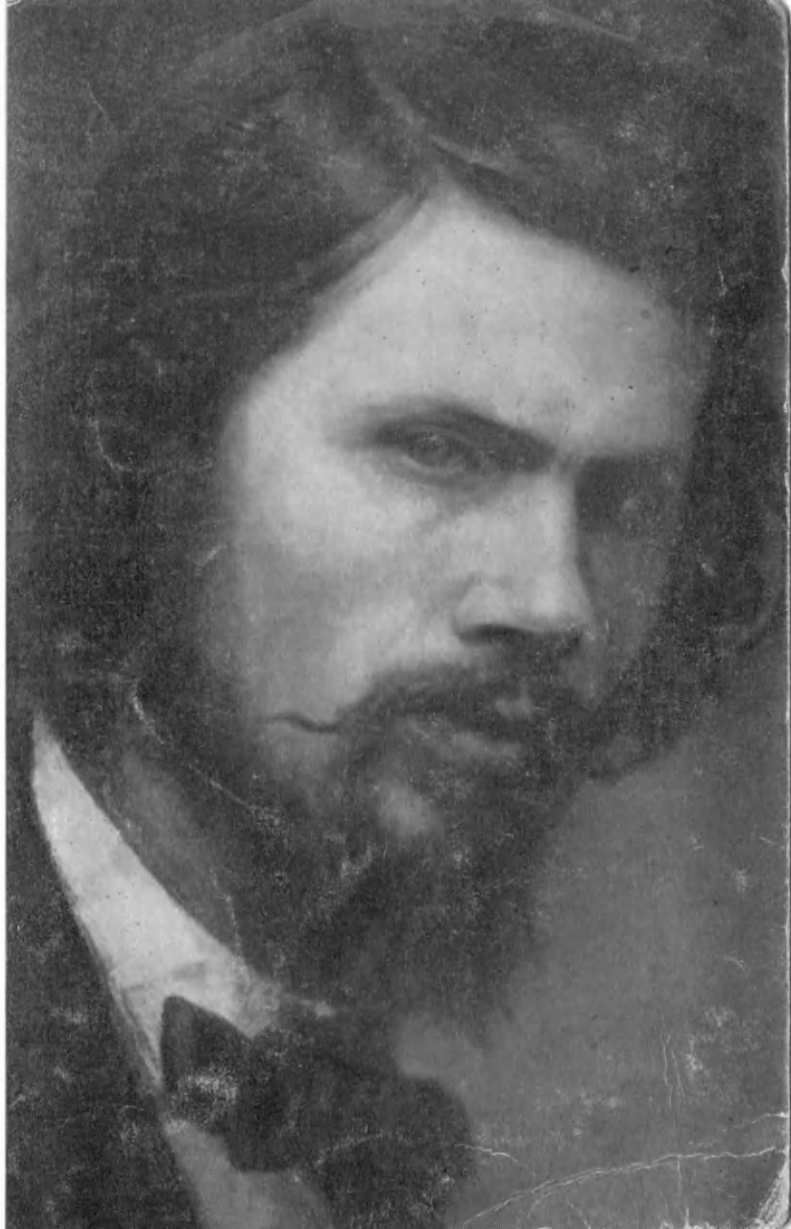


КРАМСКОЙ



НАРОДНАЯ БИБЛИОТЕЧКА ПО ИСКУССТВУ

«ХУДОЖНИК РСФСР» • ЛЕНИНГРАД • 1969

М. А. НЕМИРОВСКАЯ

**Иван Николаевич
КРАМСКОЙ**

Scan+DjVu: AlVaKo
11/10/2023

История русской живописи знает немало имен художников, судьбы которых были горестными, трудными, порой трагическими. Александр Иванов — титан и мечтатель, чей подвиг в искусстве до сих пор вызывает изумление; поэт бытового жанра П. А. Федотов, умерший тридцати семи лет, в расцвете своего проникновенного лирического дарования; пейзажист Ф. А. Васильев, талант которого развернулся так ослепительно быстро и угас так внезапно... А сложный, исполненный противоречий творческий облик Н. Н. Ге, грозные, трагические демоны и пророки Врубеля!

Сколь отличным от них представляется Крамской как человек и как художник. Мужественный,

энергичный боец, твердый в своих убеждениях и умело их отстаивающий — таков Крамской в молодости, на пороге своей художественной и общественной деятельности. Прославленный мастер, признанный глава Товарищества передвижников, учитель художественной молодежи — вот итог жизненного пути Крамского. Казалось бы, ничто в нем не свидетельствует о драме, тем более — о трагичности судьбы художника. А его произведения? Строгие, спокойные портреты, чуть однообразные по цвету и композиции. Картины, давно уже ставшие привычными, неотъемлемыми от нашего представления об искусстве второй половины прошлого столетия. Как непохожи они на то, что принято считать сложным, выходящим за пределы обычного!

Но иное впечатление складывается, если взглянуться в произведения Крамского, откинув привычные представления и формулировки, если сопоставить его замыслы с результатами его творчества, с работами его современников, уяснить смысл поисков и свершений Крамского.

Крамской родился в 1837 году в Острогожске, Воронежской губернии, в семье письмоводителя городской управы. Подобно многим будущим русским художникам, он приехал в Петербург из провинции, воодушевленный мечтой осуществить свое призва-

ние. В 1857 году Крамской становится учеником Императорской Академии художеств. Начало творческой и общественной деятельности Крамского падает на 60-е годы.

Духовная жизнь России этого времени характеризуется настроением решительного пересмотра прежних ценностей, стремлением к установлению непосредственной связи искусства с вопросами реальной действительности. Огромным событием, оказавшим воздействие на дальнейшие судьбы русского искусства, было появление знаменитой диссертации Н. Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855). Идея Чернышевского о необходимости теснейшей связи искусства с жизнью, его вывод о том, что «прекрасное есть жизнь», упали на благодатную почву, стали знаменем передовой художественной молодежи.

Крамской, со свойственной ему активностью, природженными качествами общественного деятеля, становится во главе борьбы художественной молодежи за новое искусство против старого, отжившего, цитаделью которого была Императорская Академия художеств с ее консерватизмом, ежегодно назначаемыми советом Академии неизменно обязательными темами и сюжетами конкурсных работ. Именно Крамской возглавил так

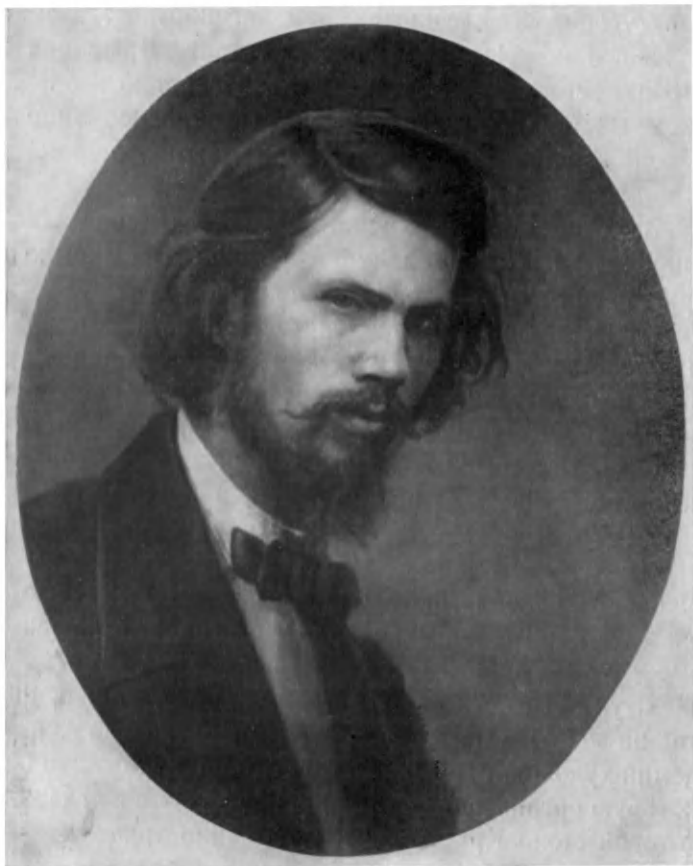
называемый «бунт 14-ти», окончившийся уходом из Академии группы учеников, стал организатором Петербургской артели художников.

В своих лучших работах 60-х годов Крамской, как новатор, противопоставил прежним эстетическим ценностям новое понимание идеала человеческой личности и его живописное воплощение.

Автопортрет Крамского 1867 года совершенно справедливо принято рассматривать как один из характерных примеров живописи 60-х годов. Скромный колорит, выразительный силуэт, контур которого сочетается с овальной формой холста, незамысловатая композиция. Но не только художественные особенности произведения, весь облик тридцатилетнего Крамского: его бледное лицо с внимательным, пытливым взглядом и выражением спокойной серьезности, длинные, неприглаженные волосы и борода — все это «шестидесятническое», все создает представление об интеллигенте-разночине, появившемся в русской общественной жизни именно в это бурное десятилетие.

Нередки случаи, когда автопортрет становится выражением художественного кредо живописца, представляет наиболее полную и яркую формулу его творческого «я».

С какой полнотой раскрыта натура художника-романтика, непосредственная, свободная от свет-



Автопортрет. 1867.

ских условностей, в юношеском автопортрете Кипренского! А знаменитый автопортрет Брюллова (1848), написанный *a la prima* с легкостью и блеском мастера-виртуоза? Бледное прекрасное лицо и тонкие длинные пальцы говорят об избранничестве артиста, вознесенного над толпой.

В автопортрете Крамского заявляет о себе иная индивидуальность. Заявляет скромно, негромко, но тем не менее четко и убедительно. Герой автопортрета — новый герой русской действительности, которому свойственны трезвый ум, лишенный скептицизма и сухости, уверенность в себе, исключаяющая сословную надменность, мягкость без сентиментальности, наконец, чувство гражданского долга не в отвлеченно-теоретическом понимании, а в практическом его смысле.

При знакомстве с автопортретом Крамского оживают, приобретают конкретный смысл, личную окраску бурные события художественной летописи 60-х годов.

«Бунт 14-ти» (демонстративный выход конкурентов на золотую медаль из стен Императорской Академии художеств), жизнь и быт Артели художников, которую организовали участники «бунта» и во главе которой стоял Крамской, — необычайно яркие страницы русской общественной жизни и в то же время важнейшие вехи жизни Крамского.



Портрет С. Н. Крамской. Рисунок.

В задачу настоящего очерка не входит подробное повествование о всех этапах биографии художника. Они будут освещены лишь постольку, поскольку это необходимо для всестороннего и полного уяснения характерных особенностей творческого развития Крамского.

Одной из лучших работ Крамского 60-х годов является портрет его молодой жены Софьи Николаевны, исполненный карандашом. Изображение юной С. Н. Крамской интересно не только само по себе, но и также тем, что является совершенно очевидной параллелью к автопортрету художника. Оно столь же «шестидесятническое», столь же созвучное эпохе.

В скромном графическом портрете необычайно отчетливо обнаружилось то новое понимание красоты, которое принесли 60-е годы и которое в корне отличалось от старых представлений, царивших в академической живописи. В облике Софьи Николаевны пленяют одухотворенность и интеллигентность, сочетающиеся с женственным изяществом, нежностью и простотой ее внешнего облика. Крамской нашел убедительную художественную форму для воплощения этого обаятельного, поэтического образа молодой женщины.

В начале своего творчества Крамской выполнил сравнительно много графических портретов, глав-

ным образом соусом¹, в своеобразном соревновании с фотографией, получившей в те годы широкое распространение в России.

От большинства его графических портретов 60-х годов — точных, добросовестных, но скучноватых — портрет С. Н. Крамской отличается не только яркостью характеристики, но и свободой штриха, мягкой, непринужденной манерой исполнения. Крамской позволяет себе в этом портрете не закончить, а лишь слегка наметить очертания плеч. Он подчеркнул своеобразный контур завитков волос, пушистость бровей и ресниц. И образный строй портрета, и его изобразительная форма проникнуты благородством и серьезностью, смягченными непосредственностью, светлым, ясным мироощущением молодого художника.

Однако не во всех работах Крамского 60-х годов мы встречаем столь полное и художественно убедительное осуществление новых идейно-эстетических принципов.

Приблизительно в эти же годы Крамской пишет другой портрет жены. Он известен под названием «За чтением». В отличие от графического

¹ Соус — рисовальный материал, состоящий из очень мелкого черного порошка с незначительной примесью клеящих веществ. При работе растворяют соус в воде и исполняют рисунок с помощью кисти.

портрета, прелесть которого заключена в его интимном, камерном звучании, в живописном портрете жены Крамского чувствуется стремление создать «настоящий» портрет, с соблюдением всех правил и традиций.

Молодая женщина в светлых одеждах нежно-сиреневого и золотистого оттенка сидит с книгой в руках, освещенная розоватыми отблесками вечернего солнца.

Темные силуэты деревьев на фоне, мраморная плита с гирляндой зелени, тщательно выписанные аксессуары — шаль, брошь, зонтик — дополняют впечатление от портрета, в котором сочетаются несомненные воздействия старой живописи (брюлловский эффект освещения, блеклые тона Боровиковского) и особенности модных дагерротипных портретов.

В картине «За чтением» ясно обнаруживается на первый взгляд неожиданное, но очень характерное для Крамского тяготение к изображению лирического.

Лиризм, поэтичность были свойственны и графическому портрету Крамского. В работе «За чтением» они проявились в традиционных, чтобы не сказать банальных, формах. Правда, переданное художником обаяние молодости модели, серьезность замысла, которые ощущаются вопреки шаб-



За чтением. Портрет С. Н. Крамской. 1860-е гг.

лонности позы и антуража, в какой-то степени уstraняют впечатление традиционности общего решения. Во всяком случае, портрет «За чтением» при очевидной незрелости, подражательности его явно свидетельствует о стремлении Крамского к воплощению лирического образа.

Это подтверждает и другая ранняя работа художника — «Русалки», экспонировавшаяся на первой выставке Товарищества передвижников в 1871 году. Сюжет картины навеян гоголевской повестью «Майская ночь».

В трактовке сюжета картина «Русалки» более своеобразна, чем портрет «За чтением». Грустные девушки в светлых одеждах, как они изображены Крамским, не имеют ничего общего с весьма распространенными в салонной живописи изображениями обнаженных русалок-нимф. Но известная сентиментальность, даже слащавость выражений лиц, поз девушек, тусклость и невыразительность колорита значительно умаляют достоинства этого произведения.

Картина «Русалки», так же как и портрет «За чтением», интересна не столько сама по себе, сколько как свидетельство потребности художника, жившей в нем наряду с другими творческими стремлениями, раскрыть лирическое, поэтическое начало, потребности, которую Крамской тогда еще

не смог выразить с подлинным художественным мастерством и убедительностью.

«Русалок» ни в коей мере нельзя считать этапной, определяющей работой Крамского. Она не является таковой даже в пределах одной выставки, центральными произведениями которой были такие картины, как «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» Н. Н. Ге и «Грачи прилетели» А. К. Саврасова.

Первая выставка Товарищества передвижников — нового художественного объединения, сплотившего в своих рядах наиболее передовые, активные силы русской живописи, была огромным событием в художественной жизни России.

Начало 70-х годов стало временем первых побед молодой школы русской живописи. Авторитет старого, еще недавно столь могущественного врага — Академии художеств — был явно поколеблен. Передвижные выставки, знаменем которых было искусство современное, национальное, народное, властно привлекали к себе симпатии и внимание наиболее передовой части русского общества.

Крамской становится признанным руководителем Товарищества передвижных художественных выставок. Он был из тех людей, для которых общественная деятельность является не докучной обязанностью, но подлинным призванием. Крам-

ской обладал редкой среди художников способностью к объективной и всесторонней оценке произведений самых различных направлений и школ, проявлял глубокий интерес к теоретическим проблемам искусства, был наделен блестящим эпистолярным даром.

Друзья называли Крамского «умом передвижников», справедливо видя в нем главу и идеолога демократического направления русской живописи.

Центральной в творчестве Крамского 70-х годов является картина «Христос в пустыне». Это произведение в высшей степени характерное для мироощущения художника того времени. Картина экспонировалась на второй выставке Товарищества передвижников в 1872 году.

На этой выставке были впервые показаны произведения, впоследствии вошедшие в историю русской живописи. Лучшие портреты работы В. Г. Перова — Ф. М. Достоевского, В. И. Даля, М. И. Погодина, И. С. Камынина; пейзажи И. И. Шишкина, А. К. Саврасова, А. П. Боголюбова; жанровые картины И. М. Прянишникова и В. Е. Маковского. Одно из характернейших произведений передвижников — картина Г. Г. Мясоедова «Земство обедает» на тему из крестьянской жизни, с остросовременным, обличительным сюжетом также экспонировалась на передвижной выставке 1872 года.

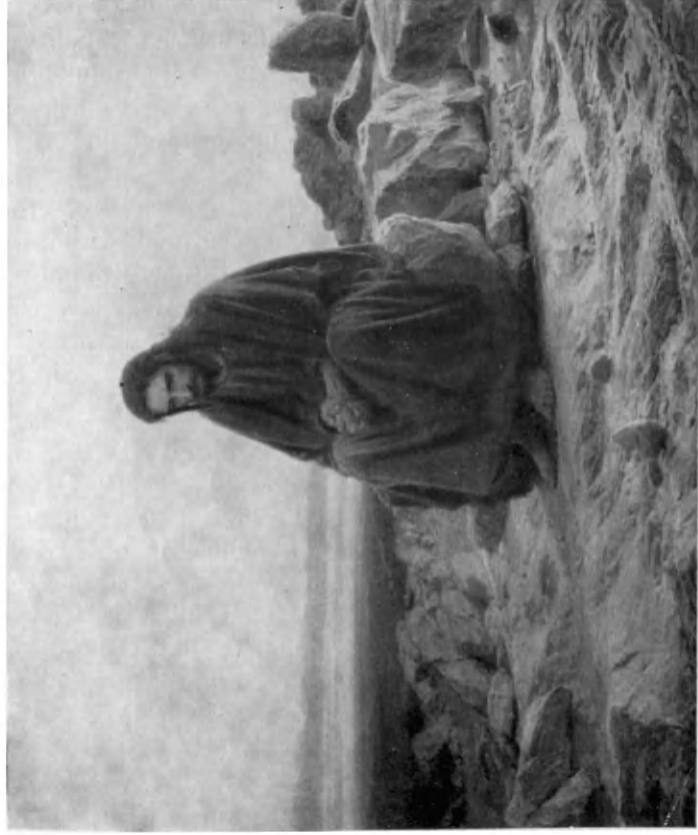
Картина «Христос в пустыне» на первый взгляд противоречит принципам и требованиям передвижнической живописи. Евангельский сюжет, преобладание умозрительного, обобщающего начала над конкретным, жизненно-реальным — все это действительно отличает произведение Крамского от таких типично «семидесятнических» картин, как упоминавшееся уже «Земство обедает» Мясоедова, или несколько более поздних: «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу» В. М. Максимова, «Ремонтные работы на железной дороге» и «Встреча иконы» К. А. Савицкого. Но противоречие это лишь кажущееся, точнее — внешнее.

Художник обратился к тому эпизоду из евангельской легенды о Христе, в котором говорится, что, прежде чем окончательно избрать путь служения людям, прежде чем решиться принять смерть ради счастья людей, Христос сорок дней провел в пустыне, мучимый колебаниями и внутренней борьбой.

Итак, тема картины — тема раздумья, выбора жизненного пути. Выбора, от которого зависит вся дальнейшая судьба человека. «Я хотел нарисовать глубоко думающего человека, но не о потере состояния или какой-нибудь жизненной неудаче, а... не могу определить, но вы понимаете, что я хотел сказать», — так писал Крамской о замысле картины,

одному из своих корреспондентов в 1873 году. В письме писателю В. М. Гаршину по поводу этой же картины Крамской еще более подчеркивает универсальность ее сюжета: «Я вижу ясно, что есть один момент в жизни **каждого** (подчеркнуто мною. — М. Н.) человека, мало-мальски созданного по образу и подобию божью, когда на него находит раздумье — пойти ли направо или налево, взять ли за господа бога рубль или не уступать ни шагу злу».

Композиция картины проста и лаконична. Силуэт фигуры человека, погруженного в мучительную думу, читается отчетливо на фоне бледно-голубого предутреннего неба. Христос сидит на обломке скалы, опустив голову, до боли стиснув пальцы рук. Вокруг расстилается серая, каменистая, абсолютно безжизненная пустыня. Фигура Христа доминирует надо всем пейзажем, но вместе с тем связана с ним. Одна из гор заднего плана отдаленно напоминает силуэт сидящего; темно-серые скалы и гряда облаков, розоватая полоса зари сочетаются с красным цветом хитона и темным гиматием — одеждами Христа. Лицо Христа, а также жест его рук — центр картины. Если в одежде Христа Крамской следует сложившейся в официальных живописных изображениях традиции, то лицо героя его картины противоречит



Христос в пустыне. 1872.

устоявшимся канонам. Худое, изможденное, с воспаленными веками и впалыми щеками, оно лишено признаков неземной красоты. В его характеристики есть что-то почти портретное, в нем с несомненностью угадываешь черты «мыслящего интеллигента» 70-х годов прошлого века.

В памяти возникает фигура Достоевского, его бледное одухотворенное лицо, запечатленное в портрете Перова. Вспоминаются слова самого Крамского в цитированном письме Гаршину: «Итак, это не Христос. Т. е. я не знаю, кто это. Это есть выражение моих личных мыслей». Можно прибавить: мыслей, чаяний, раздумий передовых современников художника.

Теснейшая связь образного, смыслового строя картины с мироощущением передовой русской интеллигенции 70-х годов несомненна. Идеи служения народу, готовности на подвиг ради людей были присущи поэзии Н. А. Некрасова, произведениям М. Е. Салтыкова-Щедрина, Глеба Успенского. Эти идеи вдохновляли участников революционного «хождения в народ», наиболее широкий размах которого падает на середину 70-х годов.

В этом смысле можно говорить о глубоко современном звучании картины Крамского, а следовательно, и о близости ее другим произведениям передвижнического круга.

Но в картине Крамского явственно ощущаются и следы иных веяний, иных традиций. «Христос в пустыне» не может быть до конца понят и объяснен, если не знать о том, какое сильное влияние оказала на творчество Крамского картина А. А. Иванова «Явление Христа народу», личность великого художника, его трагическая судьба. Не без воздействия творчества А. А. Иванова, его духовного облика у Крамского сложилось убеждение в высоком назначении художника, убеждение в необходимости существования искусства, наполненного глубоким идейно-философским содержанием, искусства больших чувств и мыслей, искусства синтеза, обобщения.

Нельзя не отметить воздействие автора «Явления Христа народу» на формирование творческого облика Крамского. Его произведения свидетельствуют о глубоких внутренних связях, объединяющих передвижника Крамского с искусством предшествующего периода.

Картину «Христос в пустыне» в отличие от более ранних работ Крамского с полным основанием можно рассматривать как произведение сложившегося, зрелого мастера.

Первое впечатление от нее — человек со своей совестью один перед всей вселенной; эти торжественные слова не кажутся риторической фразой,

когда смотришь на картину Крамского. Но наряду с обобщением какая точность, чуть ли не скрупулезность деталей! Воспаленные веки, вздувшиеся вены на руках, маленькие камешки на первом плане, так отчетливо освещенные розовыми бликами зари, легкая тень на камнях от фигуры Христа... Стремление к синтезу, обобщению (лаконизм изобразительных средств, скупость цвета, доведенная до аскетизма) — и величайшая забота о правдоподобии малейших деталей.

Это сочетание наличествует и в облике героя картины Христа, наделенного конкретными чертами интеллигента XIX столетия. В необычности такого сочетания — одна из главных особенностей художественного метода Крамского.

Метод, чреватый подобным противоречием, должен, казалось бы, привести к отсутствию единства в художественном произведении. Однако картина «Христос в пустыне» — одно из наиболее цельных произведений Крамского. Именно в цельности заключается самое важное из ее достоинств.

Причина этого состоит в исключительной убедительности образа Христа, создававшегося, по признанию Крамского, «слезами и кровью», в его автобиографичности и одновременно в необычайной созвучности мироощущению эпохи. Художнику посчастливилось найти такое образное и сюжет-

ное решение, которое вместило в себя и его личную боль и думу, и раздумья его современников. Язык иносказания, которым пользовался в этой картине Крамской, не нуждался в расшифровке. Он был понятен, как откровение. «Если б зритель не на картине, а в действительности неожиданно, в прогулке, набрел на этот уголок и на это явление, — кто бы он ни был, — он без истории, без предания, без евангелия — поразился бы страхом перед этим измученным лицом и задумчиво-сильным, решительным и неодолимым взглядом», — так писал о герое картины «Христос в пустыне» И. А. Гончаров.

Авторитет евангельской легенды лишь придал произведению особую значительность, создал тот критерий личности современного героя, который вполне соответствовал его деяниям.

В картине «Христос в пустыне» налицо те особенности художественной формы, за которые часто упрекали Крамского: суховатый рисунок, сдержанность колорита, неразработанность фактуры. Но удивительное дело! В этой картине зритель их прощает, а вернее — не замечает. Аскетическая бедность чисто зрелищной стороны художественной формы полностью гармонирует с убедительно, ярко выраженной, необычайной, всепоглощающей интенсивностью духовной жизни героя. В сурово-

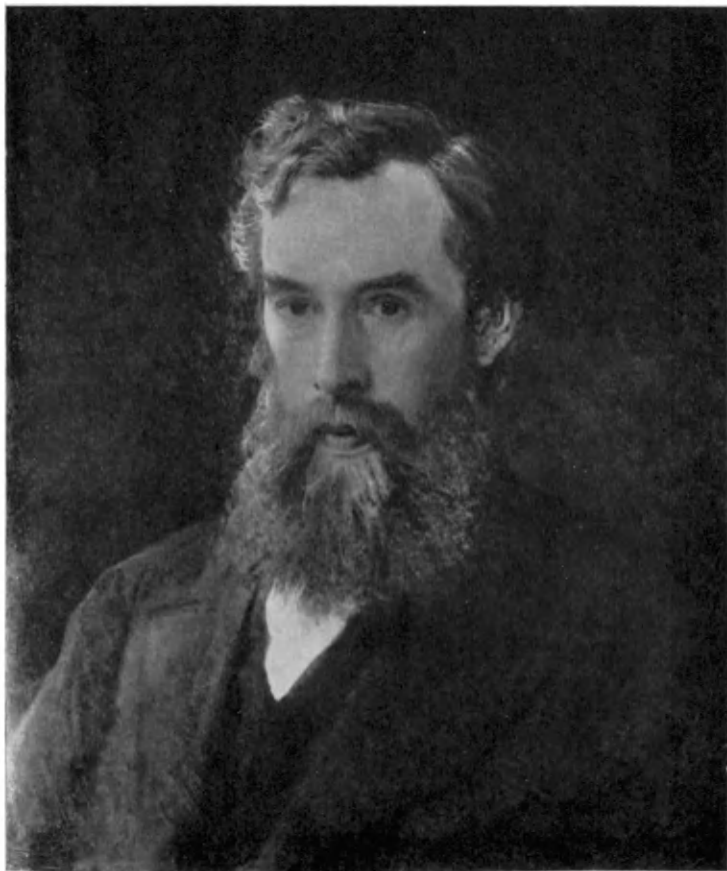
сти изобразительного языка этого произведения есть нечто воинствующее. Он как нельзя более соответствует идеям жертвенной самоотдачи, служения нравственному долгу, отрешенности от суетности бытия.

Следует подчеркнуть, что ни одно из произведений Крамского не было воспринято современниками так горячо и сочувственно, как «Христос в пустыне».

Герой картины Крамского — его второе «я», человек, которому ведомы сомнения и раздумья, но который исполнен решимости и внутренней силы. Он вовсе не был героем идеальным, существующим лишь в воображении автора. Об этом свидетельствует внутренняя близость образа Христа многочисленным портретам Крамского 70-х годов. Он духовный двойник портретируемых, в нем — сгусток, квинтэссенция их внутреннего мира.

Портретная живопись — призвание Крамского. И в больших композициях художника, и в эпизодических, «проходных» картинах в центре его внимания не событие само по себе, а состояние человека, его внутренний мир. Недаром почти все картины Крамского — однофигурные композиции.

Лучшие из портретов Крамского были написаны им по заказу П. М. Третьякова, для его в это время уже ставшей знаменитой картинной галереи.



Портрет П. М. Третьякова. 1876.

В годы своей известности Крамской, заваленный работой, имел все основания жаловаться на тягость заказных портретов, обрекавших его на участь «цехового портретиста». Но взаимоотношения Крамского (как и других русских живописцев) с Третьяковым носили совершенно особый характер. Классическое, издавна существовавшее в истории искусств противоречие «заказчик — художник» здесь не имело места. В заказах Третьякова был немыслим оттенок личной причуды, каприза богача. Написать портрет для коллекции Третьякова значило исполнить общественный заказ, создать то, к чему обязывал художника его гражданский долг.

Почти всегда пожелания Третьякова иметь в галерее портрет того или иного писателя, художника, общественного деятеля совпадали с творческими устремлениями Крамского, во всяком случае — не противоречили им. Об этом свидетельствует широко известная история создания портретов Н. А. Некрасова, И. А. Гончарова, Л. Н. Толстого и М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Среди портретов, написанных Крамским в 70-е годы, изображения писателей следует выделить особо. И не только потому, что они, как правило, наиболее удачны. Русские писатели — одна из важнейших тем в творчестве художника. На порт-



Портрет Н. А. Некрасова. 1877.

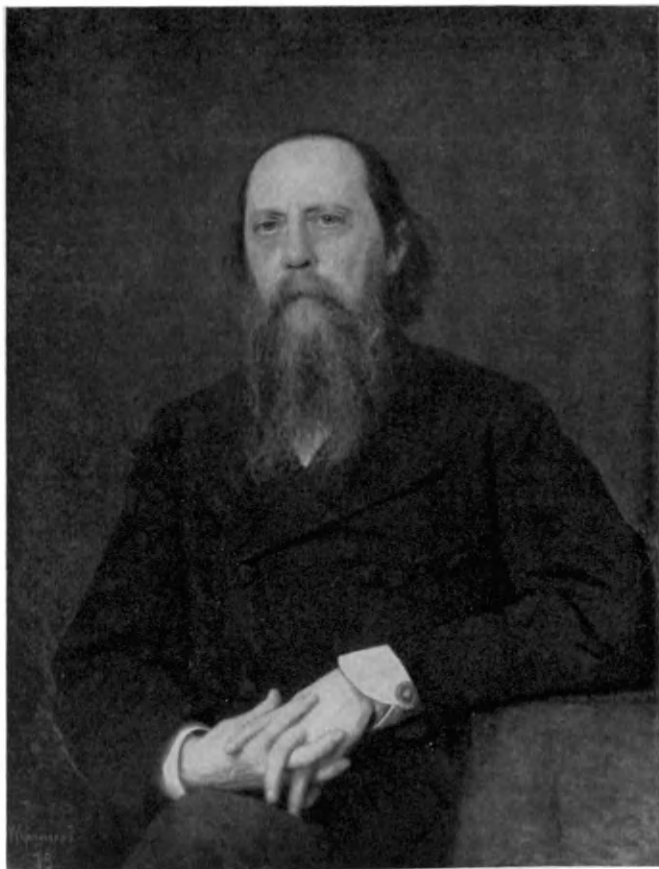
ретах Крамского они менее всего напоминают знаменитостей, которых дар и счастливая судьба вознесли над толпой.

Высокое чувство гражданственности, готовность пойти на жертвы ради счастья людей, постоянное ощущение личной причастности ко всему окружающему — вот что является характерной особенностью того истолкования образа русского писателя, которое мы находим в творчестве Крамского.

Важно заметить, что подобное ощущение личности писателя является традицией передовой русской культуры, традицией, которая сохраняется на протяжении десятилетий.

Характернейший образец произведений такого рода — портрет М. Е. Салтыкова-Щедрина (1879). Значительность, высокий духовный пафос, скорбь не о личном горе — вот первое впечатление, которое производит на нас изображение Щедрина. Композиционное построение портрета отличается строгостью и простотой; преобладают вертикальные линии: удлинённый овал головы, очертания усов, бороды, светлые пятна лица и рук. Формат портрета — вытянутый в высоту прямоугольник.

Особенно выразительно лицо писателя. В его взгляде ощущается и неподкупная строгость судии, беспощадного к людским заблуждениям и порокам, и чуткость к боли обиженных и неправых.



Портрет М. Е. Салтыкова-Щедрина. 1879.

Заключительный очерк из «Мелочей жизни» Салтыкова-Щедрина «Имярек» представляет собой авторскую исповедь. Тяжело больной, одинокий писатель подводит итог своей жизни. «Много видел он всяческих соблазнов, но к чести его должно сказать, что он не уступил соблазнам, а остался верен возрождению, движению и надеждам». Его кредо: «Быть честным и поступать так, чтобы из этого выходила наибольшая сумма общего блага».

Очерк «Имярек» написан в 1887 году. Но можно подумать, что именно этим нравственным императивом руководствовался Крамской, когда писал портрет Салтыкова-Щедрина. Гражданский пафос, лишенный ходульности, основанный на глубочайшем нравственном убеждении, — такова основная черта образа писателя. В портрете, исполненном Крамским, господствует типическое. Индивидуальное растворяется в нем, почти исчезает. Своеобразные черты человека в данном случае не интересовали художника. Перед нами Н. Щедрин — русский писатель 70-х годов XIX века, а не Михаил Евграфович Салтыков — многогранный, интересный человек, писатель-сатирик автор «Истории одного города», «Сказок».

Художественный метод Крамского в его портретах близок тому, которым он пользовался при создании картины «Христос в пустыне». Метод этот

заключается в сочетании внешней конкретности, рациональной точности воспроизведения видимого образа со стремлением к максимальной типизации, обобщению его внутренней сути.

Подобное сочетание в какой-то степени объясняет особенности Крамского-живописца. В живописи Крамского цвет никогда не был качеством, которое определяло бы звучание всего произведения. Его палитра не знает ярких, сильных красок. Однако в этом заключается своеобразие живописного метода не только Крамского. Известная аскетичность колорита свойственна русской живописи 60—70-х годов XIX века. Ее можно отметить и у другого крупного мастера этого периода — передвижника В. Г. Перова.

Но у Крамского отсутствует не только красочное, многоцветное восприятие мира. Он зачастую пренебрегает ощущением живописной пластики, воплощающей в искусстве трепетность и полноту реального бытия. Рисунок, линия, то есть та часть живописи, которая способна выразить самое общее, отвлеченное; светотень, моделирующая объем для придания рисунку правдоподобия, — вот что лежит в основе художественной формы произведений Крамского.

Наиболее значительные портреты были созданы Крамским в 70-е годы. Складывается опреде-

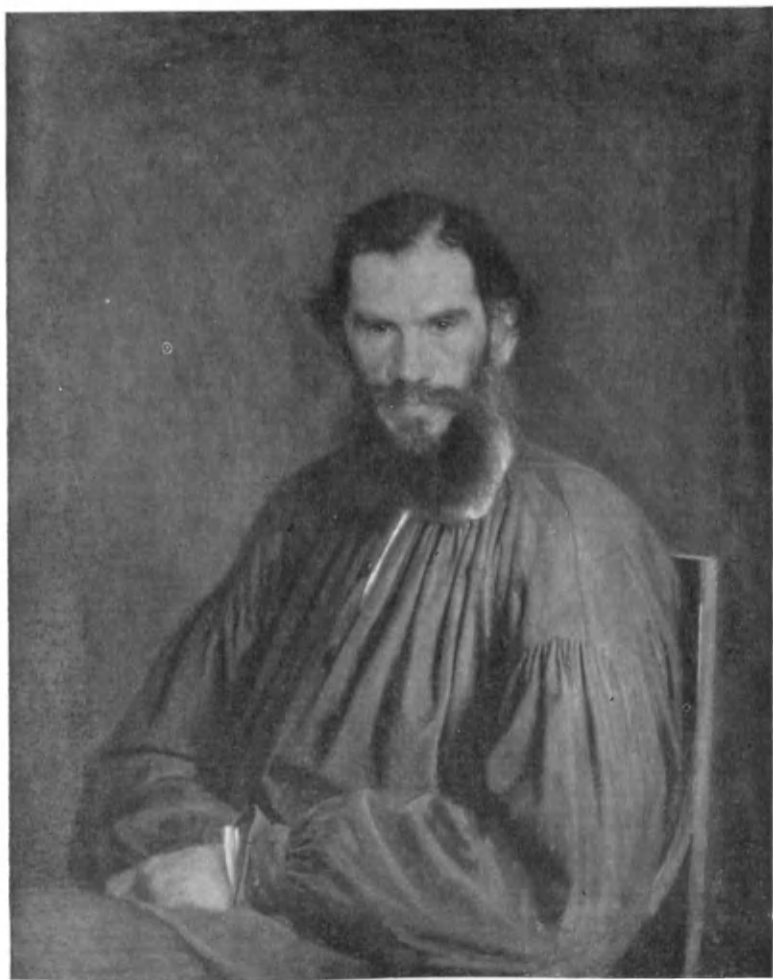
ленный тип его портретных работ. Они отличаются простотой композиции, строгим живописным решением. Они подчеркнуто программны. Сам Крамской в письме к Третьякову так формулировал свое понимание задачи портретиста: «Мне кажется, однако же, что в портретах известных людей следует держаться изображения такого, как и чем он заслужил свою известность».

Но, как это часто бывает, лучшими произведениями художника оказываются те, в которых он в силу тех или иных причин выходит за пределы схемы, им же самим созданной.

Тогда появляются такие шедевры Крамского, как портреты Л. Н. Толстого и А. Д. Литовченко.

Портрет Л. Н. Толстого (1873) на беглый взгляд немногим отличается от других портретов Крамского. Простая композиция, оливковый фон. Но лицо — с крупными, твердыми чертами, слегка загорелое, обветренное — притягивает неотразимо, поражает силой, пылкостью, пронизательностью будто говорящего взгляда.

В изображении головы писателя — этого центра полотна — рисунок Крамского приобретает особую упругость и силу. В живописной моделировке форм появляется выразительность, темпераментность, столь соответствующие тому ощущению цельности, активной действенности интеллекта, полноты



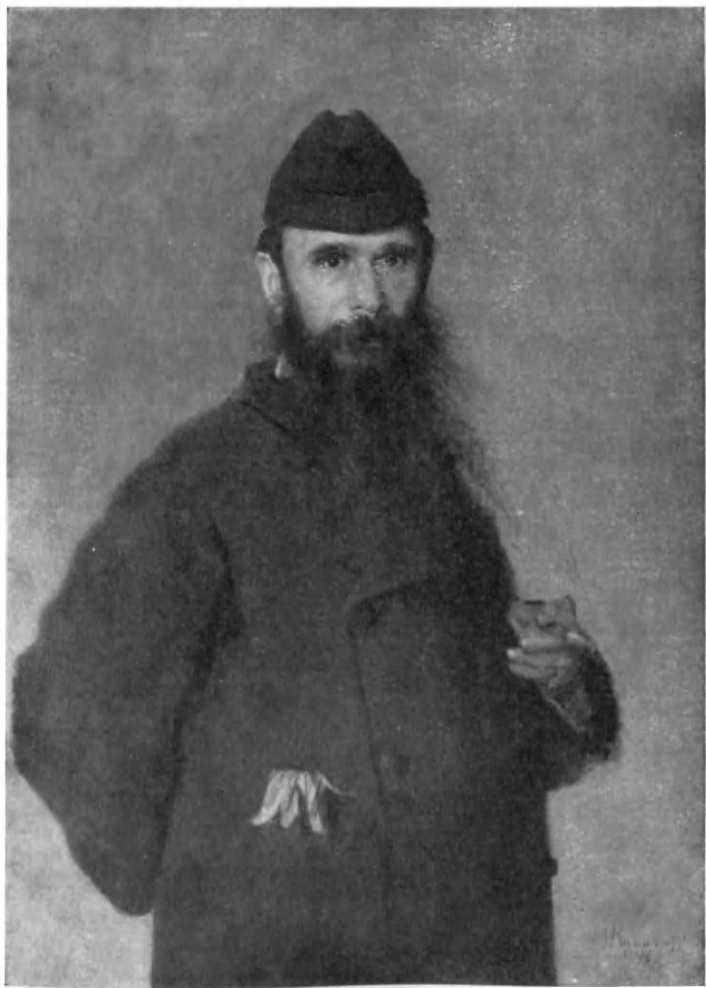
Портрет Л. Н. Толстого. 1873.

жизненных сил, которые были присущи личности великого писателя.

Портрет, исполненный Крамским, — первое изображение Л. Н. Толстого, сделанное с натуры. Писатель долго не соглашался позировать никому из художников. Понадобилось личное знакомство с Крамским, все обаяние ума, таланта, личности художника, чтобы портрет «состоялся». Сеансы происходили в Ясной Поляне с 6 сентября по 3 октября 1873 года. «Граф Толстой, которого я писал, — интересный человек, даже удивительный. Я провел с ним несколько дней и, признаюсь, был все время в возбужденном состоянии даже».

Художник был потрясен значительностью, незаурядностью личности Толстого. Нет сомнения, что именно этим в большой степени объясняются достоинства и необычность портрета писателя. Эту необычность чувствовал и сам Крамской. Он писал Третьякову в ноябре 1873 года: «Я сам слишком хорошо его <портрет> знаю, чтобы судить; чувствую, что он какой-то странный». При всей внешней сдержанности, живописной скромности, обычной для манеры Крамского, портрет выделяется исключительной силой психологического анализа.

Еще более «странным», если воспользоваться выражением самого Крамского, то есть выходя-



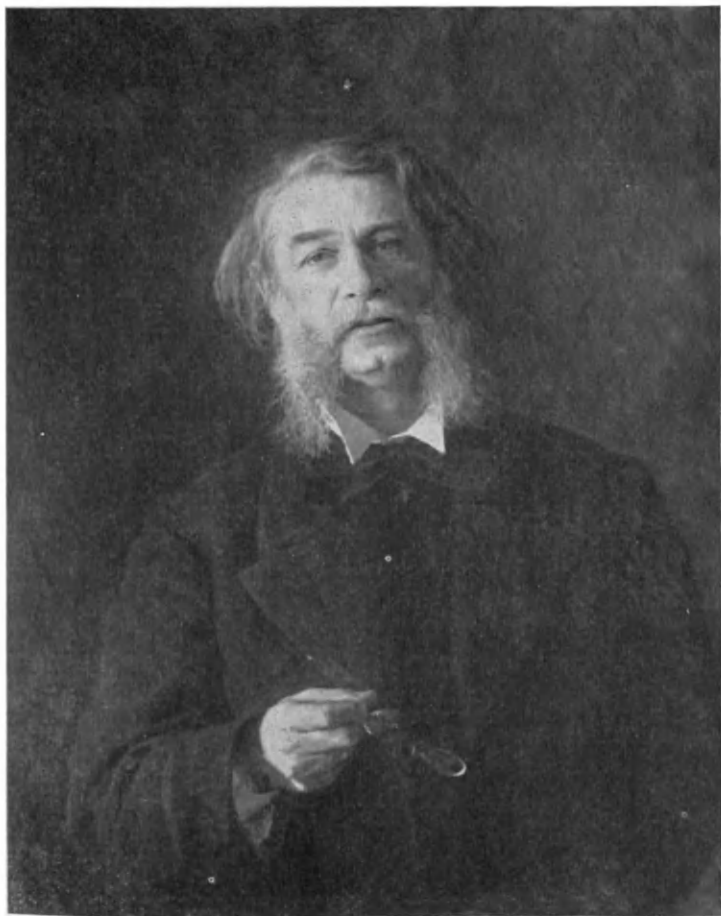
Портрет А. Д. Литовченко. 1878.

шим за пределы обычного ряда, является портрет художника А. Д. Литовченко (1878).

Что в нем поражает и что не часто встретишь у Крамского: явственный интерес к остроиндивидуальному в облике человека. Реальный А. Д. Литовченко — живописец. Но герой портрета Крамского может быть и актером, и помещиком, и просто человеком без определенных занятий. Взгляд его темных, глубоко сидящих глаз необычайно экспрессивен. Он свидетельствует о душевном смятении. В постановке фигуры, движении руки, держащей сигару, зафиксирована, казалось бы, случайная, но очень естественная поза.

Благодаря выдвиганию фигуры на передний план, взгляду, обращенному прямо к зрителю, исчезает невидимая преграда, отделяющая обычно изображенного от зрителя. Мы сталкиваемся с моделью лицом к лицу. Надо сказать, что подобный прием характерен для портретистов более позднего периода. Вспоминается репинский портрет В. Д. Спасовича, некоторые портреты В. А. Серова.

Экспрессии композиции и образного строя портрета соответствует и его живопись. Темный силуэт фигуры Литовченко резко выделяется на мягком светло-оливковом фоне. Теплую глубину коричневого тона пальто оттеняет светлое пятно перчатки. В общем сдержанная коричнево-золоти-

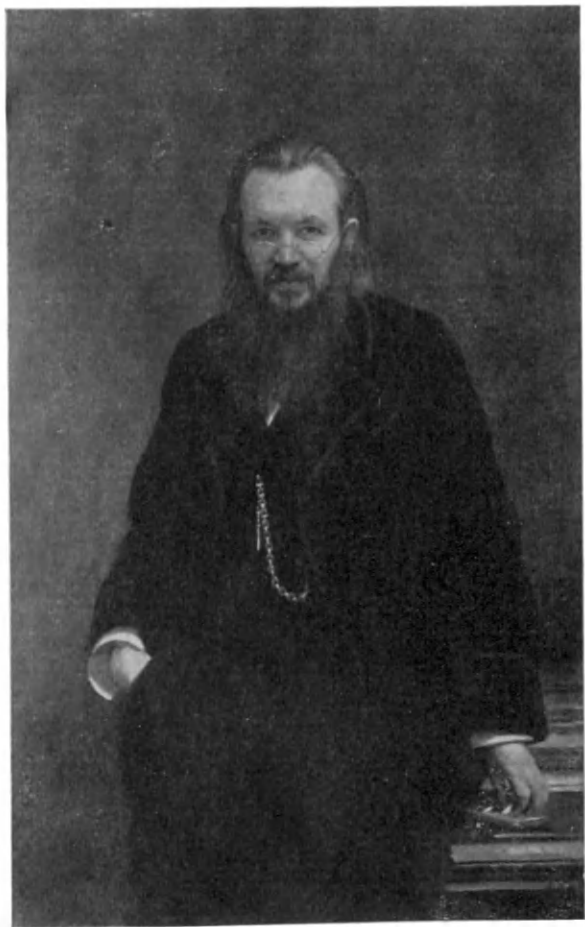


Портрет Д. В. Григоровича. 1876.

стая гамма этого портрета отличается свежестью и свободой, которую нечасто можно обнаружить в работах Крамского.

К числу выразительных и многосторонних по характеристике следует отнести также портреты Д. В. Григоровича и А. С. Суворина. Во всем блеске проявился в изображении писателя Григоровича (1876) аналитический ум художника, его способность выявить натуру человека. «Это не портрет, а просто сцена, драма! — восторженно писал Крамскому В. В. Стасов. — Так вот перед тобой и сидит Григорович со всем своим враньем, фельетонством французским, хвастовством и смехотворством». «Григорович» своего рода антитеза «Некрасову», «Салтыкову-Щедрину». Персонажи этих портретов являлись воплощением высокого нравственного, гражданственного идеала. «Григорович» — образ умеренного либерала.

Крамской писал, что при работе над портретом он интересовался «видимой характерной формой, без подчеркивания». Замечание Крамского любопытно. Действительно, в Григоровиче все очень характерно: пушистые бакенбарды, холеное лицо, жест руки, поигрывающей пенсне. Но «видимая форма», то есть внешний облик Григоровича, не воплощена с той степенью непосредственности и свежести в живописную плоть произведения, ка-



Портрет А. С. Суворина. 1881.

кая была свойственна портрету Литовченко. Поэтому при всей характерности образа Григоровича он воспринимается главным образом как яркое выражение определенного типа — либерального литератора.

Одно из наиболее интересных произведений Крамского — портрет журналиста А. С. Суворина, редактора газеты «Новое время», рупора самой оголтелой черносотенной реакции. Портрет, написанный в 1881 году, отличается в высшей степени сложной и тонкой характеристикой модели.

Во внешнем облике Суворина, кажется, нет ничего, что свидетельствовало бы о нем как об энергичном журналисте и предприимчивом дельце. Длинные, откинутае назад волосы, свободный бархатный сюртук — все это идет скорее к облику не то философа, не то проповедника. Правая рука Суворина небрежно засунута в карман, нерешительны движения пальцев другой руки, перебирающей папиросы; опущены плечи.

Рисунок черного силуэта фигуры на сером фоне мягок и плавен. Но каким контрастом к этим вкрадчиво-мягким движениям, просторному бархатному одеянию, шевелюре «артиста» является насмешливый, пристальный взгляд.

Фигура Суворина, изображенного почти во весь рост, выдвинута на передний план. Он смотрит

прямо на зрителя — тот же прием «сближения», который отмечался выше при анализе портрета Литовченко, несомненно усиливающий эмоциональное воздействие произведения.

Пожалуй, ни в одном из портретов Крамского не обнаружить характеристики столь острой, так мастерски вскрывающей сложное хитросплетение самых различных сторон человеческой натуры. Облик Суворина, каким запечатлел его в портрете Крамской, может показаться даже отталкивающим. Именно так воспринял его, например, В. В. Стасов, писавший об этом портрете, что он «столько же поразительный по необычайной жизненности, как и по великолепному выражению тысячи мелких отталкивающих и отрицательных сторон этой натуры. Такие портреты навсегда, как гвоздь, прибивают человека к стене».

Однако необходимо отметить, что сам Крамской во время работы над портретом был искренне расположен к Суворину и отнюдь не ставил перед собой цели дать обличительную, отрицательную характеристику.

Глава и издатель «Нового времени», Суворин — действительно фигура многосложная. Одаренный публицист, драматург, беллетрист, он был человеком двойной жизни. Полнее всего об этом свидетельствует дневник Суворина, где он дает убий-

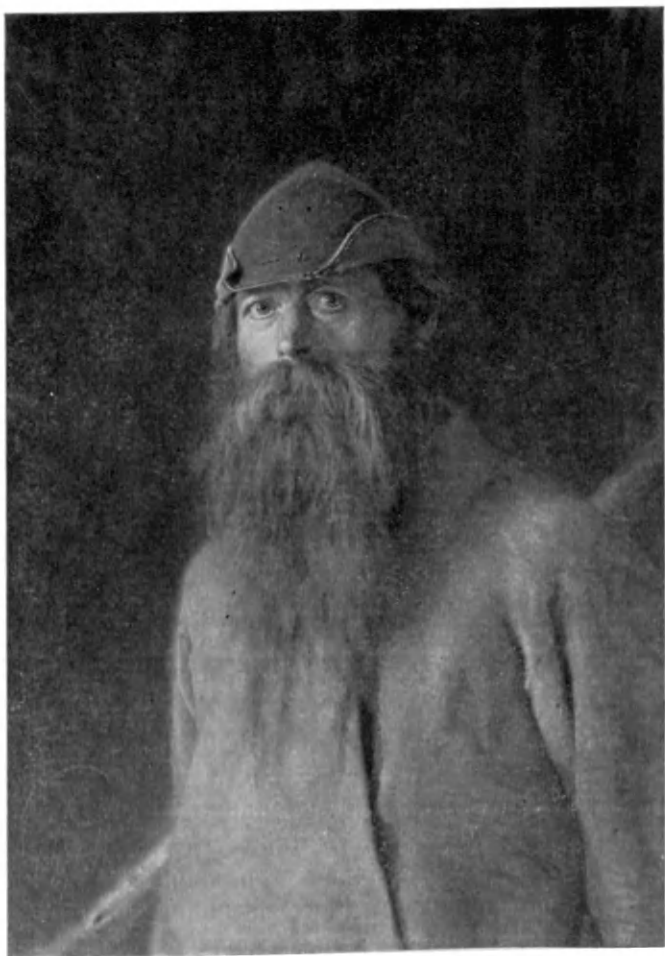
ственные характеристики представителям правящего лагеря, той правительственной группы, которой сам же служит верой и правдой в качестве редактора своей газеты.

Человек умный, смелый и независимый в суждениях во время дружеской беседы, он любил представлять себя перед теми, в ком был заинтересован, литератором-демократом, выходцем из разночинцев. И преуспевал в этом, во всяком случае какое-то время. Свидетельством тому — многолетние дружеские отношения Суворина с Чеховым, его деловая связь с Крамским.

Тем более интересной и убедительной представляется характеристика Суворина в портрете, который Крамской, по его выражению, писал без «даже отдаленной задней мысли». Портрет воспринимается как ярчайший образец объективности художественного суждения, обнаружившегося вопреки воле его автора.

Особое место в портретном творчестве художника занимают созданные им крестьянские образы.

Крестьянская тема по справедливости должна быть отмечена как важнейшая в русском искусстве 70-х годов. В творчестве художников-передвижников примером разработки этой темы могут служить произведения Г. Г. Мясоедова, К. А. Савицкого, В. М. Максимова и И. Е. Репина. У Крам-



Полесовщик. 1874.

ского, как известно, не было пристрастия к жанру бытовой картины, столь характерному для его товарищей по передвижным выставкам. Но сам образ русского крестьянина, истолкование его характера необычайно занимали Крамского.

Для Крамского, как и для большинства русской интеллигенции, понятия «крестьянство» и «народ» были синонимами. Взаимоотношения интеллигенции и народа рассматривались как служение народу, «отдача долга». Подобный взгляд был свойствен идеологии представителей народничества.

Проблема интеллигенции и народа была одной из главнейших в творчестве Крамского. Эта проблема присутствует в его центральном произведении 70-х годов — «Христос в пустыне»; она же в значительной степени определяет концепцию многочисленных портретов русских писателей, художников, общественных деятелей. Образ крестьянина интересовал Крамского большей частью в плане социальном. Его больше увлекали типические характеры, нежели индивидуальные особенности личности. Об этом говорят даже названия его крестьянских портретов: «Полесовщик» (1874), «Созерцатель» (1876), «Крестьянин с уздечкой» (1883). В этом смысле они ближе к той линии портретов, характерным образцом которой является портрет Салтыкова-Щедрина, а не Суворина.



Крестьянин с уздечкой. 1883.

В образе Полесовщика все дышит уверенностью, энергией, дерзким вызовом. В руках у него палка, его шапка прострелена дробью и по форме напоминает скорее воинский шлем, чем головной убор мирного лесника.

Об определенной «программности», свойственной «Полесовщику», свидетельствует известное письмо Крамского П. М. Третьякову, в котором он излагает свою трактовку образа крестьянина: «Мой этюд в простреленной шапке, по замыслу, должен был изображать один из тех типов (они есть в русском народе), которые многое из социального и политического строя народной жизни понимают своим умом и у которых глубоко засело неудовольствие, граничащее с ненавистью. Из таких людей в трудные минуты набирают свои шайки Стеньки Разины, Пугачевы, а в обыкновенное время — они действуют в одиночку, где и как придется, но никогда не мирятся».

Портрет Полесовщика полностью совпадает с той характеристикой, которая изложена в этом письме. В этом и сила и одновременно слабость произведения.

При всей энергии образа, четкости социального подтекста «Полесовщик» все же страдает некоторой прямолинейностью. Типическое, общее совершенно заслоняет в нем частное, индивидуально-

своеобразное. Достаточно сопоставить «Полесовщика» с крестьянскими портретами Репина — «Мужичком из робких», «Мужиком с дурным глазом», и разница будет очевидной.

«Полесовщик» Крамского и «Мужичок из робких» Репина — это не только два различных социальных типа, это разные художественные концепции, разные представления о соотношении индивидуального и типического в портрете.

Портрет крестьянина Мины Моисеева работы Крамского, известный под названием «Крестьянин с уздечкой» (1883), представляет собой образец более сложной и многосторонней характеристики, нежели «Полесовщик».

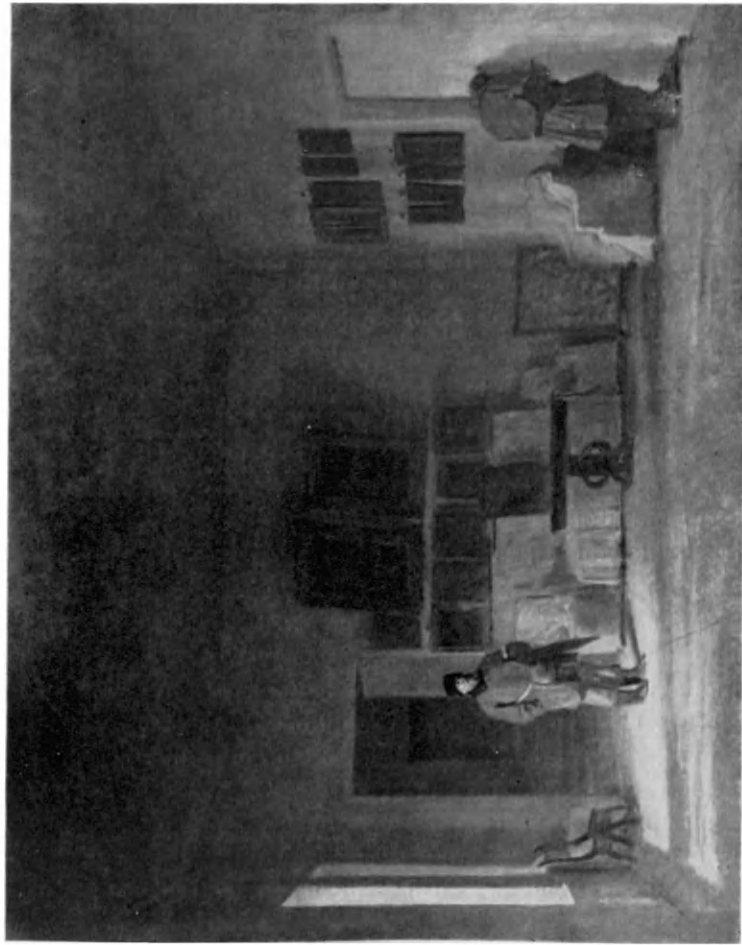
По основным свойствам натуры Мина Моисеев — антипод дерзкого, независимого, готового на бунт Полесовщика. Прав исследователь, отмечающий в облике Мины Моисеева «своеобразную умудренность человека тяжелым опытом трудовой жизни — то присутствие «здорового смысла, ясности и положительности в уме», которое еще Белинский отмечал как характерную особенность русского народа».

В портрете Мины Моисеева при всей простоте и обыденности лица, одежды, аксессуаров есть явно ощутимое стремление художника к возвеличению, известной героизации образа в целом. Такое

впечатление создает композиция портрета. Старик-крестьянин стоит во весь рост, крепко держа палку обеими руками. Его старый армяк, накинутый на плечи, ниспадает крупными складками.

Хотя Крамской и стремится к известному обобщению, монументальности образа, он сохраняет дотошную точность в деталях. Тщательно выписаны морщины лица, заплаты одежды, металлические кольца уздечки.

С впечатлениями деревенской жизни связана тема и одного из наиболее привлекательных произведений Крамского — картины «Осмотр старого барского дома». Крамской работал над нею в том самом 1873 году, лето которого провел с семьей в Тульской губернии, а в сентябре писал портрет Л. Н. Толстого. В письме к своему молодому другу художнику Ф. А. Васильеву Крамской подробно рассказывает о замысле картины: «Сюжет заключается в том, что старый породистый барин, холостяк, приезжает в свое родовое имение после долгого, очень долгого времени и находит усадьбу в развалинах: потолок обрушился в одном месте, везде паутина и плесень, по стенам ряд портретов предков. Ведут его под руки две личности женского пола — иностранки сомнительного вида. За ним покупатель — толстый купец, которому развалина-дворецкий сообщает, что вот, мол, это дедушка его



Осмотр старого дома. 1873.

сиятельства, вот это бабушка, а тот его и не слушает и занят, напротив, рассматриванием потолка, зрелища, гораздо более интересного».

Существующий вариант картины имеет однако мало общего с «сюжетом», столь живо и остроумно описанным художником. И несмотря на всю увлекательность сюжета, жалеть об этом не приходится. Вместо многолюдной сцены с явственной социально-обличительной окраской в духе сатирических жанров 60-х годов, где смена общественных формаций изображена в лицах, Крамской создал своего рода элегию, исполненную глубокого смысла и поэтичности.

Просторная комната, чуть освещенная слабым золотистым светом, пробивающимся сквозь запыленное окно. Старинная мебель в чехлах, неподвижно дремлющая у стен, смутно различимые портреты на стенах...

Изображение интерьеров, тихая жизнь вещей, комнат — излюбленный жанр русской живописи начала XIX века. В произведениях интерьеристов того времени — К. А. Зеленцова, Г. К. Михайлова, Ф. М. Славянского — все пронизано ощущением безмятежного спокойствия, наивной ясности, незыблемого уюта.

В «Осмотре старого барского дома» царит сложное смешение самых разнообразных чувств и

мыслей: мелкие бытовые заботы, грусть и горечь воспоминаний, живое ощущение встречи эпох, сменяющих друг друга, — «век нынешний и век минувший». Все это охватывает зрителя, «входящего» в мир картины, как охвачен нахлынувшими на него чувствами ее герой — немолодой человек, остановившийся на пороге комнаты.

Золотисто-охристые, оливковые тона колорита картины, рассеянный, как бы мерцающий свет усиливают впечатление цельности и единства, которыми проникнут образный строй картины. Она не вполне закончена. Быть может, этим отчасти объясняются не столь уж частые у Крамского мягкость и свежесть ее живописи.

Отказавшись от своего первоначального замысла, Крамской избрал новое решение, лишенное иллюстративности и дидактики, непосредственно обращенное к эмоциональному восприятию зрителя.

«Осмотр старого барского дома» — картина, создававшаяся как бы мимоходом, в промежуток времени между окончанием «Христа в пустыне» и началом работы над портретом Л. Н. Толстого. Но ее нельзя не заметить. В ней так же, как в «Русалках», но с несравненно большим художественным мастерством, обнаружилось лирическое начало, свойственное дарованию Крамского.

Большинство крупных, наиболее известных картин Крамского создано в 80-е годы.

Это время наложило явственный отпечаток на творчество Крамского. Можно с полным основанием говорить о нем, как об ином, по сравнению с 70-ми годами, этапе.

В истории России, ее культуры и общественной жизни 1881 год оказался поворотным. Правительственный террор, явившийся ответом на события 1 марта, знаменовал собой наступление в период спада революционной ситуации к концу 70-х годов.

Восьмидесятые годы вошли в историю России как годы торжества мрачной реакции. Именно в этот период многие представители русской интеллигенции начинают разочаровываться в идеях народничества, в возможностях осуществления социальной гармонии и справедливости. Надежды и стремления, с которыми вступало в жизнь поколение русской интеллигенции, сформировавшееся в период общественного подъема 60-х годов, оказались несостоятельными перед лицом реальной исторической действительности.

В эпохи, когда прежние общественные идеалы ниспровергаются, а новые еще не сложились, усиливается интерес к проблемам морально-этического плана, обращение к «вечным» вопросам человечества. Это положение особенно справедливо по



Лунная ночь. 1880.

отношению к Крамскому, который на протяжении всего своего творчества тяготел к философскому осмыслению действительности, к постановке и решению общечеловеческих проблем. «Да, мир верен себе; он благоговеет только перед вечными идеями человечества, не забывает их и интересуется глубоко только ими» — эти слова Крамского приводит в своих воспоминаниях Репин.

В 1880 году Крамской экспонирует на восьмой передвижной выставке картину, известную теперь под названием «Лунная ночь». Величие и красота природы, ее таинственная власть над душой и чувствами человека, причудливое очарование лунного света — вот что должно было составлять смысл и содержание картины.

Лунный свет озаряет аллею пирамидальных тополей, цветущие кусты, белые кувшинки у берега. Одинокaя женщина в белом платье сидит на скамье под деревом.

Художник придает значительность композиции в целом — картина большого формата, женская фигура расположена почти в центре.

Но чем больше мы всматриваемся в картину, тем яснее чувствуем, что подлинная поэзия здесь отсутствует. Нет пластического, одухотворенного выявления красоты, а есть лишь описание самых внешних, распространенных ее признаков.



Неизвестная. Эюд. 1883.

«Бурмин нашел Марью Гавриловну у пруда, под ивою, с книгою в руках и в белом платье, настоящей героинею романа» — эти пронизанные мягкой иронией строчки из пушкинской «Метели» вспоминаются при взгляде на «Лунную ночь». Поэт посмеивался над традиционными атрибутами романтизма. В картине Крамского, написанной более чем пятьдесят лет спустя, этот набор красивостей используется всерьез.

Картина производит впечатление обратное тому, на которое рассчитывал художник. Она кажется нарочитой, внешние признаки красоты — навязчивыми, банальными. Живописная слабость, мертвенность колорита усугубляют это впечатление.

Можно было бы не останавливаться столь подробно на картине «Лунная ночь», не принадлежащей к числу удачных работ Крамского. Но иногда неудачи бывают столь же поучительны, как и шедевры. Выше указывалось на примере отдельных произведений («За чтением», «Русалки»), что воплощение поэтического в живописи всегда волновало художника. Наряду с темами нравственного долга существовала мечта о прекрасном, о поэзии, гармонии, отсутствие которой в жизни ощущалось им так мучительно.

Но почти каждый раз, когда Крамской пытался в своем искусстве осуществить тему красоты,

мечты, гармонии человека и природы, он терпел неудачу. Думается, что в этом плане — плане поисков образа, в котором бы гармонически сочетались богатство духовного строя личности и красота внешнего облика, — следует рассматривать картину «Неизвестная».

«Неизвестная» (1883) — наиболее популярная и наиболее загадочная из картин художника. Говоря «загадочная», мы имеем в виду не загадку, интересующую обычно широкую публику (кто изображен на картине)¹, а несколько неожиданный факт существования в творчестве Крамского — автора строгих мужских портретов, картин, претендующих на философское обобщение, — изображения красивой, модно одетой молодой женщины в щегольском экипаже на фоне петербургского Аничкова дворца.

Ореол загадочности усиливает привлекательность Неизвестной. В ее лице выражение не только надменности, вызова, но и задумчивости, грусти.

Какой же образ, какая женская судьба волновали Крамского при создании этой картины? К со-

¹ Здесь следует отметить, что все появляющиеся время от времени в печати версии о тех или иных возможных прообразах Неизвестной не подтверждаются исследователями. Героиня картины — воображаемый образ, при создании которого Крамской использовал и этюды с натурщиц.

жалению, точно ответить на этот вопрос мешает отсутствие того авторского комментария, который был к произведениям «Христос в пустыне», «Осмотр старого дома», ко многим портретам и который помогал судить или о картине или о различии между замыслом и результатом.

Сохранились суждения современников художника о «Неизвестной».

Художественный критик П. Ковалевский, близко знавший Крамского в последние годы его жизни, писал: «Портреты Крамского считаются многими за обличительные... Вот вам выдернутое наудачу обличение: эта вызывающе красивая женщина, окидывающая вас презрительно-чувственным взглядом из роскошной коляски, вся в дорогих мехах и бархате, — разве это не одно из исчадий больших городов, которые выпускают на улицу женщин презренных под их нарядами, купленными ценой женского целомудрия...»

В. В. Стасов называет картину «Кокотка в коляске». На одном из этюдов к картине, хранящемся в частном собрании в Чехословакии, изображена женщина-натурщица, лицо которой напоминает облик Неизвестной, хотя черты его грубее и вульгарнее.

Образ женщины в картине не только значительно усложнен, но и облагорожен. Очевидно, по-



Неизвестная. 1883.

этому современный зритель, не подозревающий о существовании этюда, о суждениях критиков прошлого столетия, вряд ли скажет о «Неизвестной», что это «Кокотка в коляске».

Однако возможность подобного происхождения образа героини картины следует иметь в виду при его истолковании. «Падшая женщина», отвергнутая обществом и по-своему мстящая ему, бунтующая против него, — один из распространенных типов в литературе XIX века, в том числе и русской.

Нет оснований проводить какие-то параллели, тем более утверждать, что «Неизвестная» — живописное воплощение какого-то литературного персонажа. Это не соответствует действительности. Хотелось бы лишь отметить общность поисков определенного типа в литературе и живописи. Ибо героиня Крамского — также женщина, противопоставленная обществу, относящаяся к нему с вызовом и презрением. Однако в образе Неизвестной нет и тени ощущения трагедии, возникшей в результате несоответствия душевного богатства, глубины развития личности и тех страшных условий существования, в которые она поставлена, — несоответствия, лежащего в основе коллизии литературных произведений.

«Трагизм личности» — эти слова вообще неприменимы к образу героини картины. В ней все ды-

шит самодовольным сознанием собственной красоты и элегантности.

Существеннейшую роль в восприятии образной сути картины играет живописная манера «Неизвестной».

С необычайной тщательностью и точностью написаны матово-смуглое лицо женщины, ее бархатная шубка, украшенная мехом и лентами, с блеском изображены все детали туалета: страусовое перо, браслет, тонкая кожа перчатки. Какая огромная разница в сравнении с произведениями 70-х годов, в которых со строгой добросовестностью изображены скромнейшие околичности портретов и детали картин!

Но тщательная выписанность костюма Неизвестной в принципе противоположна и тому любовному и вместе свободному воспроизведению видимого материального мира, которое делает столь драгоценной живопись старых мастеров, например русских живописцев XVIII века.

Живописной манере «Неизвестной» свойственны жесткость контура, утрата глубины, подлинной материальности цвета. Господствует принцип раскрашенности. Прозаически точно обозначены детали кареты, ворсинки меха, золото браслета. В изображении бархата — излюбленной ткани старых живописцев — нет игры оттенков цвета.

Нет впечатления красоты живописи, в которой проявляется ощущение художником полноты и значительности окружающего его мира. Поэтому видишь лишь красоту дорогих вещей, женской нарядной одежды, красоту в прозаическом, чисто бытовом понимании слова.

Неизвестную вряд ли можно воспринимать как образ обличительный. Но это не образ прекрасного человека. А попытка создать такой образ, несомненно, была — об этом свидетельствует огромная разница между этюдом к картине и окончательным решением. Вместо прекрасного человека со сложным духовным миром перед зрителем холеная, нарядная красавица, которой легкий оттенок грусти и загадочности придает лишь большую привлекательность и пикантность.

Крамской — глава национальной реалистической школы, борец против отживших академических канонов — не был столь же смелым и решительным новатором в области живописной формы. В произведениях 80-х годов, лишенных социальной направленности, гражданского пафоса, характерных для Крамского-семидесятника, это обстоятельство обнаружилось со всей очевидностью.

Для Крамского — художника, сформировавшегося в русской действительности 60—70-х годов, мир прекрасного был возможен как мир борьбы



Неутешное горе. 1884.

духа, поисков нравственных идеалов, социальных свершений. Утратив веру в реальность, истинность этого мира, художник утратил то, что делало столь значительным лучшие его произведения 70-х годов: внутреннюю силу, духовную значительность своих героев.

В «Неизвестной», как и в «Лунной ночи», обнаруживаются признаки салонного искусства: внешняя красота и лоск, подмена подлинного чувства и переживания псевдокрасотой, мнимой загадочностью.

Но было бы совершенно несправедливо в таком плане оценивать все работы Крамского последних лет его жизни. Крамской был слишком чутким, ищущим, вдумчивым мастером, чтобы удовлетвориться лишь поверхностным воспроизведением внешних сторон действительности.

Лучшая черта его дарования — умение постичь и выразить в искусстве сложный мир человеческой души — обнаруживается со всей убедительностью в портретах 80-х годов. Об этом свидетельствует также и картина «Неутешное горе» (1884). В центре картины — образ женщины, охваченной безутешной скорбью, но полной строгого, сдержанного достоинства. Замысел этого произведения навеян личным горем Крамского и его жены — смертью двух сыновей.

Драматический сюжет картины, личная взволнованность художника сообщили образу женщины ту степень выразительности, которая была свойственна лучшим созданиям Крамского — знатока человеческой души, Крамского — мастера психологического портрета.

Существует несколько вариантов картины «Неутешное горе». Картина, принадлежащая Государственной Третьяковской галерее, несомненно, тяготеет к монументальному, обобщенно-синтетическому решению. Женская фигура расположена в центре большого, вытянутого по вертикали холста. Ее силуэт строг, лишен дробности. В выражении лица, жесте рук нет и тени театральной аффектации. Складки длинного платья образуют некое подобие пьедестала статуи.

Вечная тема материнской скорби — таков смысл образного и композиционного решения «Неутешного горя». Образ женщины-матери удался художнику. В его трактовке соблюдены наиболее выразительные соотношения индивидуального и общего.

Если в облике героини картины существует определенное обобщение, то само место действия, интерьер, изображено совершенно конкретно. Мы видим благоустроенную гостиную петербургского дома. Тяжелые портьеры, ковер, покрывающий весь пол, альбомы с золотым обрезом, картины в

пышных рамах... Каков смысл, значение этого тщательно написанного интерьера, его спокойной, отнюдь не крикливой, но чуть тяжеловесной обстановки, служащей фоном искреннего, беспредельного горя?

Хотел ли художник тем самым подвести нас к мысли о тщете, никчемности земных благ перед неумолимым лицом смерти или просто внести необходимую конкретность в свою картину, по существу, бытового жанра?

Думается, что правильное будет второе предположение. Об этом свидетельствует и тот факт, что изображенная комната, как предполагают, напоминала петербургскую квартиру Крамского. Красноватый отблеск свечей за приоткрытой дверью говорит о бессонной ночи, проведенной матерью у гроба; цветы и венки на первом плане — о предстоящих похоронах.

Эти конкретные детали, необходимые в бытовой картине, несколько нарушают цельность общего впечатления. Они еще раз доказывают противоречивость, присущую методу Крамского, его всегдашнее стремление к обобщению, типизации, синтезу и желание соблюсти полную достоверность реальной обстановки, невозможность поступиться конкретными деталями окружающей среды. Это противоречие отмечалось и в «Христе в пу-

стыне», и в портретах. Оно присутствует и в «Неутешном горе». Отсутствие цельности сказывается и в колористическом строе картины: пестрота цветов, ковра, позолоты плохо связана с темным силуэтом женщины. Однако лицо и силуэт фигуры героини картины настолько выразительны и одушевлены, что заслоняют собой все окружающее и позволяют рассматривать произведение в целом как лучшую из картин Крамского 80-х годов.

Творческий кризис, переживаемый Крамским в последние годы его деятельности, с особенной очевидностью проявился в судьбе его большой, так и оставшейся незаконченной, картины «Хохот» («Радуйся, царю Иудейский!»).

Замысел ее относится к началу 70-х годов, к тому времени, когда Крамской работал над своим первым значительным произведением — картиной «Христос в пустыне». Содержание картины «Хохот» мыслилось ему как своего рода продолжение повествования о судьбе героя, посвятившего жизнь служению людям и погибшему ради счастья человечества.

В основу сюжета была взята евангельская легенда о Христе, та ее часть, в которой рассказывается об издевательствах черни и солдат над Христом, приговоренным к казни. Описание замысла картины мы находим в переписке Крамского:

«Надо написать еще «Христа», непременно надо, то есть не собственно его, а ту толпу, которая хохочет во все горло, всеми силами своих громадных животных легких. В самом деле, вообразите: нашелся чудака — я, говорит, знаю один, где спасение... Идите за мной, раздайте свои сокровища и ступайте за мною. Его схватили: «Попался! Ага! Вот он! Поистине — гениальная мысль! Знаете что, говорят, он царь, говорят? Ну, хорошо, нарядим его шутом-царем, неправда ли хорошо?» Сказано — сделано. Нарядили, оповестили о своей выдумке синагог — весь бомонд высыпал на двор, на площадку, и, увидавши такой спектакль, все, сколько было народу, покатались со смеху. И пошла гулять по свету слава о бедных сумасшедших, захотевших указать дорогу в рай. И так это понравилось, что вот до сих пор все еще покатываются со смеху и никак успокоиться не могут. Этот хохот вот уже сколько лет меня преследует. Не то тяжело, что тяжело, а то тяжело, что смеются».

Работая над картиной на протяжении почти пятнадцати лет, Крамской так и не нашел художественного воплощения замысла, который в воображении его рисовался столь ярко и образно. Картина осталась почти на стадии подмалевка, ее персонажи лишь намечены.

Некоторые исследователи склонны видеть причину неудачи Крамского в отсутствии у него данных, необходимых для создания сложной, многофигурной композиции. В этом есть доля истины. Действительно, легко было убедиться, знакомясь с творчеством Крамского, что более всего ему давались или портреты или картины, в которых было одно действующее лицо. Но все же, при всей справедливости этого замечания, оно объясняет лишь внешнюю, если можно так сказать, причину неудачи художника.

Идея картины принадлежала к числу тех, которые в том или ином истолковании проходят через все творчество Крамского.

Взаимоотношения героя и народа, смысл подвига ради людей, судьба «мыслящей личности» в ее нравственном и социальном аспекте — не этот ли круг вопросов стоит в центре внимания Крамского в 70-е и начале 80-х годов? Он теснейшим образом связан с проблематикой русской общественной жизни этой поры, с взаимоотношениями русской интеллигенции и крестьянства, с уроками и судьбами революционного народнического движения.

Неудача картины Крамского — это отнюдь не простое неумение художника создать убедительную многофигурную композицию. Это — наглядное доказательство невозможности выразить в рамках

традиционной, идущей еще от академических канонов, концепции картины, сложное, богатое ассоциациями, сопоставлениями мировосприятие человека конца XIX столетия.

В картине «Христос в пустыне» предельно сконцентрированная, почти символическая выразительность композиции соответствует цельности и идейной определенности замысла. В произведении Крамского «Хохот» попытка выразить более сложное содержание путем внешнего описательства привела к утрате пластической выразительности картины как художественного целого.

В своей работе над этой картиной Крамской как бы повторил еще раз судьбу Иванова, доказав тем самым полную непригодность прежних академических принципов построения картины, хотя и исполненной со всем внешним правдоподобием, присущим реалистической школе русской живописи.

Глубоко пессимистический замысел картины — одиночество героя перед лицом грубой, невежественной толпы, смеющейся над самыми высокими и самоотверженными его убеждениями, — выражает трагическое ощущение действительности Крамским в последние годы жизни: «...все идеалы падают, упали совсем, в сердце тьма крошечная, не во что верить, да и не нужно».

Творческий путь Крамского оборвался неожиданно. Он скончался в 1887 году, скоропостижно, во время работы над очередным портретом.

1867 год — год написания автопортрета, 1887-й — год смерти художника. Между этими датами заключены два десятилетия упорного труда, непрерывных поисков, разочарований и успехов.

Наиболее общепризнанной и бесспорной частью наследия художника является его портретная живопись. В таких лучших и самых характерных портретных работах Крамского, как портреты Толстого, Литовченко, Суворина, Салтыкова-Щедрина, выражено глубокое истолкование образа современника художника. Дар Крамского — психолога, аналитика получил в этих портретах убедительное художественное воплощение.

Но роль и значение художника невозможно ограничить лишь рамками живописного наследия. Он вошел в историю русской культуры как один из основателей и глава крупнейшего художественного объединения — Товарищества передвижных художественных выставок, критик и теоретик искусства, замечательный педагог.

В кратком очерке нет возможности полно и всесторонне рассмотреть деятельность Крамского-теоретика, уяснить ее связи с художественной практикой современного ему искусства.

Крамской не оставил, за небольшим исключением, специальных статей об искусстве. Большинство его высказываний рассыпано в отдельных письмах к художникам, литераторам, общественным деятелям. Собранные воедино, эти высказывания Крамского представляют собой огромный интерес.

В письмах Крамского мы находим не только верные и глубокие оценки как современного ему, так и классического искусства, но и положения общетеоретического порядка. Суждения Крамского о задачах национальной русской школы, о тенденции в искусстве, о соотношении формы и содержания, об отдельных жанрах изобразительного искусства создают в своей совокупности образ мыслителя — глубокого и оригинального, одного из ведущих борцов за искусство больших идей, искусство реалистическое и народное.

В начале очерка говорилось о драматичности, присущей творчеству художника. Чем обусловлена эта драматичность? Не обстоятельствами личной судьбы Крамского. Он не принадлежал к числу гонимых, непризнанных, обойденных вниманием современной ему публики. Произведения художника неизменно встречали хороший прием у зрителей, его суждения признавались по праву наиболее глубокими и верными.

Однако в письмах художника в последние годы жизни все чаще слышны ноты отчаяния и безнадежности. Многие его работы 80-х годов не обладают той значительностью, какой он достигал в произведениях предыдущего десятилетия. Большая картина «Хохот», которой было отдано почти пятнадцать лет напряженного труда, так и осталась неоконченной. На мировоззрение и творчество Крамского оказал воздействие тот глубокий идейный кризис, который переживала русская интеллигенция в 80-е годы. Оказались тщетными надежды, связанные с идеями социального переустройства, к осуществлению которого самоотверженно прилагали усилия отдельные представители интеллигенции того времени. Вера в силы «мыслящей личности», в плодотворность ее деятельности на благо народа, составлявшая пафос лучших произведений Крамского, сообщавшая им художественную убедительность, была утрачена.

Но это лишь одна из причин драмы Крамского 80-х годов. По складу своей художественной натуры Крамской тяготел к искусству большого философского смысла, к искусству, соприкасающемуся с самыми сокровенными глубинами человеческого духа. В его представлениях задачи реалистической живописи отнюдь не исчерпывались лишь воспроизведением тех или иных сцен из окружаю-

щей действительности. В отличие от большинства своих единомышленников — художников-передвижников, Крамской не был мастером бытового жанра.

Темы жизни и смерти, судьбы человека и общества, раздумье о прекрасном, поэтическом в душе человека и жизни природы — вот что пытался выразить в своих картинах Крамской. Но ему было суждено с особенной остротой ощутить диспропорцию между замыслом и выполнением, которая составляет мучение многих художников.

На протяжении рассказа о Крамском неоднократно отмечались особенности его художественного метода. Стремление мастера к синтезу, обобщению, монументальности вступало в противоречие со свойственным ему воспроизведением всех подробностей конкретного видимого мира. А это вело к нарушению образного единства художественного произведения в целом.

Наконец, отсутствие непосредственного, цельного восприятия действительности в ее поэтической трепетности и красочном богатстве, известный рационализм, свойственный вообще живописи 60—80-х годов XIX века, также давали себя знать в произведениях Крамского. Особенно в тех случаях, когда он обращался к темам красоты природы, поэтической мечты.

Можно сказать, что Крамской ставил перед собой задачи, справиться с которыми было не под силу не только ему, но и живописи его времени. Именно в этом драматизм и поучительность судьбы художника.

Но сама напряженность творческих исканий, высокий духовный накал, присущий атмосфере его искусства, до сего дня освещают произведения Крамского. Ими обусловлены те чувства живого интереса и волнения, которые испытывает сегодняшний зритель при встречах с его одухотворенными, строгими полотнами

БИБЛИОГРАФИЯ

Крамской об искусстве. Составитель, автор вступительной статьи и примечаний Т. М. Коваленская. М., Изд. Академии художеств СССР, 1960.

С. Гольдштейн. И. Н. Крамской. — «Художник», 1962, № 6, стр. 27—36.

А. С. Давыдова. Крамской. М., «Искусство», 1962.

Т. Коваленская. Крамской, передвижник, современность. — «Искусство», 1962, № 6, стр. 55—59.

И. Н. Крамской. [Альбом репродукций]. Составитель и автор предисловия Т. Курочкина. М., Изогиз, 1963.

Н. Ф. Лапунова. Иван Николаевич Крамской. Монографический очерк. М., «Искусство», 1964.

С. Н. Гольдштейн. Иван Николаевич Крамской. Жизнь и творчество. 1837—1887. М., «Искусство», 1965.

И. Н. Крамской. Письма, статьи. В 2-х т. М., «Искусство», 1965, 1966.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Автопортрет. 1867. <i>Масло</i> . Государственная Третьяковская галерея	9
Портрет С. Н. Крамской. <i>Рисунок</i>	11
За чтением. Портрет С. Н. Крамской. 1860-е гг. <i>Масло</i> . Государственная Третьяковская галерея.	15
Христос в пустыне. 1872. <i>Масло</i> . Государственная Третьяковская галерея.	21
Портрет П. М. Третьякова. 1876. <i>Масло</i> . Государственная Третьяковская галерея.	27
Портрет Н. А. Некрасова. 1877. <i>Масло</i> . Государственная Третьяковская галерея.	29
Портрет М. Е. Салтыкова-Щедрина. 1879. <i>Масло</i> . Государственная Третьяковская галерея.	31
Портрет Л. Н. Толстого. 1873. <i>Масло</i> . Государственная Третьяковская галерея.	35
Портрет А. Д. Литовченко. 1878. <i>Масло</i> . Государственная Третьяковская галерея	37
Портрет Д. В. Григоровича. 1876. <i>Масло</i> . Государственная Третьяковская галерея	39
Портрет А. С. Суворина. 1881. <i>Масло</i> . Государственный Русский музей.	41
Полесовщик. 1874. <i>Масло</i> . Государственная Третьяковская галерея.	45
Крестьянин с уздечкой. 1883. <i>Масло</i> . Киевский музей русского искусства.	47
Осмотр старого дома. 1873. <i>Масло</i> . Государственная Третьяковская галерея.	51
Лунная ночь. 1880. <i>Масло</i> . Государственная Третьяковская галерея.	55
	79

Неизвестная. Этюд. 1883. <i>Масло</i> . Частное собрание. Чехословакия.	57
Неизвестная. 1883. <i>Масло</i> . Государственная Третьяковская галерея.	61
Неутешное горе. 1884. <i>Масло</i> . Государственная Третьяковская галерея.	65
На обложке: Автопортрет. 1867. <i>Масло</i> . Фрагмент.	

Мирра Абрамовна Немировская
ИВАН НИКОЛАЕВИЧ КРАМСКОЙ

Редактор А. Н. Тырса.
Технический редактор Г. Л. Лапшова.
Корректор И. И. Рожанковская

Подп. к печати 2/IX 1969 г. Формат бумаги 70×108¹/₃₂. Печ. л. 2,5.
Уч.-изд. л. 2,454. Изд. № 368466. М-14079. Тираж 20 000 экз. Заказ 1883.
Цена 25 коп. Издательство «Художник РСФСР», Ленинград. Промышленная, 40. Отпечатано с набора типографии ЛОЛГУ в типографии № 4 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, Социалистическая, 14.

25 коп.