

2132
P 34119



КРАМСКОЙ

массовая библиотека
"искусство"





Автопортрет

Н. МАШКОВЦЕВ

ИВАН НИКОЛАЕВИЧ
КРАМСКОЙ

(1837—1887)

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИСКУССТВО
Москва 1948 Ленинград

Редактор А. Леонов

A13746. Подписано к печати 1/II 1945 г.
„Искусство“ № 10564. Кол. печ. л. 17/16.
Уч.-изд. л. 1,5. Кол. ян. в 1 п. л. 42 090.
Тираж 15000. Заказ 1837 Цена 2 р. 25 к.

Типография „Красный печатник“.
Москва, ул. 25 Октября, дом 5

„О, как я люблю мою Россию!“
(Крамской)

«Я увидел худощавого человека в черном сюртуке, входящего твердой походкой в класс. Я подумал, что это кто-нибудь другой: Крамского я представлял себе иначе. Вместо прекрасного бледного профиля у него было худое скуластое лицо и черные гладкие волосы вместо каштановых кудрей до плеч, а такая трепаная жидкая бородка бывает только у студентов и учителей.

Так вот он какой!.. Какие глаза! Не спрячешься, даром что маленькие и сидят глубоко во впалых орбитах; серые, светлые».

Этот литературный портрет Крамского — один из самых ярких на страницах репинского «Далекого близкого». Он относится к 1863 году и соответствует известному автопортрету Крамского (1869), находящемуся в Третьяковской галлее.

Лицо Крамского — типичное лицо русского человека, интеллигента-шестидесятника. Репин

правильно противопоставил его облик «артистической» наружности художников прежних времен. Те стремились прической и костюмом отделиться от всех, показать свою принадлежность к цеху художников, имеющему особое положение и особые права в обществе. На самой внешности их лежала печать эстетики тех времен, эстетики, которая ставила искусство если не над жизнью, то вне жизни во всяком случае. В лице Крамского виден человек иной эпохи.

Костюм и забота о внешности стоят у него на последнем месте. Лицо бледное, худощавое и нервное. В пронизательных глазах светится ум, острый и независимый.

Но недостаточно сказать, что Крамского со-творила эпоха. В своей области, в области искусства, он сам сотворил ее. Его значительность как мыслителя и творца новой эстетики особенно отчетливо выявляется в письмах и высказываниях. Это была фигура до того в русском искусстве не бывалая. Он первый выступил как борец за русскую национальную живопись. Он возглавил борьбу молодежи с Академией художеств и вел эту борьбу с большим умом и методической последовательностью. Он стремился создать такие идеалы в искусстве, которые были бы идеалами народа, идеалами национальными. Он прекрасно понимал пути развития искусства, с нежностью и любовью отмечал каждое проявление национального духа. Он был замечательным педагогом. Это он воспитал гений Репина, сумев про-

тивнооставить свою педагогическую систему вековым традициям Академии. Он был неутомимым деятелем, смелым строителем новых форм художественной жизни, вытекавших из нового положения искусства в обществе и нового типа художника, созданного изменившимися социальными условиями. Его моральные устои отличались твердостью и высокой принципиальностью. Его собственная живопись лишь частично соответствовала его идеалам. Своих замыслов ему не удалось осуществить полностью. «Хохот» — самая крупная и идейно важная его картина — так и осталась неоконченной, превратившись в конце концов в непосильное бремя. Вынужденный всю жизнь существовать на портретные заказы, которые отнимали все силы и время, лишенный возможности свободного выбора моделей, вечно связанный сроками исполнения работ, Крамской все же сумел создать ряд таких портретов и картин, которые стоят вровень с лучшими творениями Перова и Репина и составляют гордость русского искусства. Благодаря своему трезвому уму и способности к анализу Крамской отлично сознавал особенности и границы своего дарования и умел объективно оценивать творческую продукцию других художников. Эта очевидная для всех объективность его суждений поднимала его авторитет на недостижимую высоту.

Все, чего он достиг в жизни, он добился своим упорным трудом, работая не покладая рук до самой смерти. «Никогда и ни от кого,—

писал он в своей автобиографии, — ни от отца, ни от брата, ни от матери и ни от кого из благодетелей я не получал ни копейки».

Крамской родился в г. Острогожске, Воронежской губернии, 27 мая 1837 года. Его отец служил писарем в городской управе. Влечение Крамского к искусству не встречало сочувствия окружающих. Ни городская школа, где он учился, ни мастерская воронежского иконописца, куда мать отдала его после смерти отца и где ему пришлось быть мальчиком на побегушках, ничего не дали ему ни для художественного образования, ни для рисовальной практики. Случайное обстоятельство изменило судьбу Крамского.

То были годы достопамятной обороны Севастополя. Через всю Россию в Крым двигались войска. В Острогожске стояли лагерем драгуны. Город небывало оживился. Вслед за полками, как всегда, двигались торговцы и всевозможные предприниматели. Странствующий фотограф Я. Данилевский открыл свое заведение в павильоне, против городского сада. Он ловко учел время и место, правильно рассчитав, что каждому военному захочется оставить себе на память или послать домой свое изображение.

Фотография, изобретенная в 30-х годах XIX века, еще и в середине 50-х годов находилась в младенческом состоянии. Отпечатки на бумаге были слабы, и работа ретушера, для того чтобы вызвать и прояснить мутное изображение, была совершенно необходима.

Крамскому предложили попробовать свои силы в ретуши. Успех превзошел всякие ожидания. Он не только тщательно устранял все технические недочеты отпечатка, но и восполнял то, чего нехватало в смысле четкости черт портрета. Он в совершенстве усвоил это тонкое ремесло, став лучшим ретушером, и кроме того применил акварель для раскрашивания фотографий.

Вскоре драгуны ушли из Острогожска, город сразу опустел и затих. Данилевскому нечего было больше там делать, он отправился в Харьков, взяв с собою Крамского. Вместе с заведением Данилевского Крамской объехал половину России, накапливая жизненный опыт и приобретая такое знание родины, которое не могли бы ему дать никакие университеты.

Так прошли его «годы странствия», вопреки всякой закономерности предшествующие «годам ученичества».

В 1857 году Крамской приехал в Петербург. И здесь он продолжал свою ретушерскую деятельность. Фотографы, у которых он работал, сначала Александровский, а потом Деньер, прославились благодаря его ретуши. К ним приезжала сниматься причворная знать и все знаменитости столицы. Имя Крамского стало также известным. К нему шли учиться ретушерскому искусству не только ремесленники, но и студенты Академии художеств. Новые знакомцы скоро заметили замечательный талант Крамского. Особенно сильно уверовал в него А. Д. Литовченко, будущий исторический живописец,

который постоянно советовал Крамскому бросить занятия ретушью и поступить в Академию.

На этот шаг Крамской долго не решался. Ретушь давала ему хороший постоянный заработок. Но главное было в том, что, имея дело с готовым плоским изображением, Крамской испытывал понятное чувство робости перед натурой. Он не мог себе представить, как сумеет перевести объемную форму с живой светотенью на плоскость листа бумаги или холста. Между тем для поступления в Академию требовалось представить рисунок с гипсовой головы. Наконец Литовченко уговорил Крамского попытаться силы в самостоятельном рисунке. Сначала Крамской начал рисовать гипсовую голову Венеры, но был сам недоволен этим рисунком, а затем превосходно изобразил трудный и запутанный рельеф головы Лаокона. Этот рисунок удовлетворил требованиям академических экзаминаторов, и осенью 1857 года Крамской был принят в Академию.

Летом 1858 года произошло событие, всколыхнувшее до дна всю художественную жизнь России. Из Италии была привезена картина Иванова «Явление Мессии» — плод беспрецедентного двадцатипятилетнего труда художника. Она была выставлена вместе с бесчисленным множеством этюдов к ней в Античной галлерее Академии художеств. Картина всех поразила своей новизной, суть которой трудно было сразу осознать. Академия была оскорблена ее смелым реализмом. Приверженцев Академии особен-

но возмущала живопись обнаженных тел с сильными цветовыми рефлексам; художник стал лицом к природе и стремился изгнать из своей живописи все условные и общие приемы. Сам Иванов почти безотлучно находился на выставке, давая объяснения и особенно охотно разговаривая с молодежью. Есть основание думать, что он познакомился и с Крамским. Между тем враги Иванова, почуявшие в его живописи потрясение основ своего искусства, начали интригу, пользуясь клеветой через печать и стараясь уронить и очернить Иванова в глазах власть имущих. Неожиданно Иванов заболел и умер через три дня.

Его похороны, в которых приняли участие все молодые художники и все ученики Академии, были не только искренним выражением горя, но и демонстрацией сочувствия к тем новым началам искусства, которые проповедывал и осуществил в своей живописи Иванов. Сейчас же после его смерти появились статьи, разъяснявшие значение его творчества и суть его оппозиции к академической живописи. Иванов стал знаменем молодого поколения русских художников. В бумагах Крамского сохранился текст его статьи (напечатанной уже после смерти самого Крамского) об Иванове, которая содержит в себе очень важные мысли о новом искусстве. Крамской писал, обращаясь к Иванову: «Твоя картина будет школой, в которой окрепнут иные деятели, и она же укажет многим из молодого поколения их назначение... Да, твоя картина — для художников!..»

И далее Крамской высказывает мысль, поражающую своей новизной и смелостью: «Хотя и жаль и грустно расстаться с образцами древних, художник должен пожертвовать своей любовью для любви к людям».

Таким образом в картине великого традиционалиста Иванова Крамской увидел любовь к жизни, живых людей, воспринял Иванова как реалиста, обращенного к действительности.

Уже на второй год пребывания в Академии Крамской подвергает критике самую основу академической эстетики — слепое подражание классическим образцам, которые не должны и не могут заслонять человеческой жизни. Любовь к живому человеку должна быть сильнее любви к старому искусству, как бы совершенно оно ни было. Вот истинное основание нового искусства.

Но академическое обучение все же, несомненно, развивало художественные способности Крамского. Его рисунки и композиции были неоднократно отмечены наградами. За композицию «Умиравший Ленский» (1860) Крамской получил первую серебряную медаль. Ее нужно считать первой самостоятельной работой художника. Образ Ленского, созданный Крамским, имеет мало общего с образом поэта-романтика 20-х годов из «Евгения Онегина». Крамской не побоялся его осовременить, придав его облику черты воли и мужественного страдания. Под ним могли бы быть подписаны стихи того времени:

Милый друг, я умираю
Оттого, что я был честен.



Портрет писателя Л. Н. Толстого



Некрасов в период «Последних песен» •

Получение первой серебряной медали Крамской отпраздновал своеобразно. Незадолго до того он переехал на новую квартиру на 0-ю линию Васильевского острова. Это был маленький флигель с трех комнатах в саду, в глушине двора. Вместо попойки, как это водилось между художниками, Крамской предложил друзьям литературное чтение, беседу и занятие рисунком, пример чего он показал сам, начав рисовать портрет одного из гостей. Он пользовался особой, им изобретенной техникой: сухим соусом с гуашными белилами. Эта новая манера рисунка скоро проникла и в Академию и вытеснила трудоемкую тушевку штрихом (по системе Жюльена), на которую ученики Академии непроизводительно тратили уйму времени.

Друг Крамского М. В. Лулинов вспоминает: «С этой вечеринки начинается новая жизнь как для Ивана Николаевича, так и для многих из его товарищей. Сошлись почти каждый день, после вечерних классов в Академии, к Ивану Николаевичу. Он установил как бы программу. Один из товарищей обязан был по очереди читать что-либо из лучших произведений тогдашней литературы; другие занимались окончанием заданных в Академии работ (тогда еще дозволялось брать рисунки на дом); третьи — работали для добывания средств, иные готовили эскизы и проч. Но все слушали читающего... В этом флигельке не зажигался, а уже горел тот огонь, которым многие воспламенились любовью к русской живописи... Да, в этом маленьком гнездышке вырабатывалась

как бы новая русская академия, тоже маленькая, которая впоследствии разрослась в большую художественную артель».

Гулинов прав, говоря, что это была вторая, волевая академия, — так серьезно шли занятия и так глубоко ставились теоретические проблемы. Здесь вырабатывались основы новой художественной идеологии и завязывались крепкие дружеские отношения, из которых впоследствии выросли Артель художников и Товарищество передвижных выставок. Постоянными посетителями были Корзухин, Муравлев, Лемох, Шустов, Дмитриев-Оренбургский, будущие основатели «Артели» и «Товарищества». Крамской был признанным главарем этой группы. Его начитанность, его логический ум, глубина его мысли, умение говорить и писать ставили его головой выше окружающих.

Возникновение «Академии Крамского» было, конечно, не случайно. Жестокый кризис охватил тогда искусство. В середине XIX века Академия воспитывала художников так же, как и сто лет назад, при своем основании: обучение основывалось на классических образцах искусства и совершенно игнорировало окружающую действительность. Между тем уже в 40-х годах появились картины и рисунки Федотова. Федотов обозначил начало нового направления. Искусство Федотова было отражением действительности, освещенной мыслью и согретой чувством художника. Жизнь изображалась Федотовым в ее подлинных правдивых формах, не сглаженных, не смягченных. Притом Федотов

черпал свои сюжеты из хорошо всем знакомой окружающей жизни. Несмотря на свою одинокость, явление Федотова было необыкновенно значительным. В стенах самой Академии нашлись его последователи.

«Профессора заняты Исаакием,—писал Крамской Стасову,—а ученики пишут чиновников, охтянок, мужичков, рынки, задворки, кто что попало. Вот из этого-го времени — времени недосмотра профессоров, и возникло то, что потом себя заявило, и тогда же образовался тот контингент, который что-нибудь сделал для национального искусства». Но Академия всецело оставалась на старых позициях. Взрыв произошел осенью 1863 года. Тринадцать учеников Академии во главе с Крамским, которым надлежало выполнить картину для получения диплома, отказались писать на тему из скандинавских саг: «Пир в Валгалле». Протестанты ушли из Академии. В истории русского искусства началась новая эра.

«Академия Крамского» теперь стала деловым центром, отнюдь не утрачивая силы своего идейного воздействия. К ней примыкали все новые силы из числа тех, кто еще остался или вновь вступил в Академию. В 1865 году Крамской учредил Артель художников. Задача артели состояла в доставлении заказов художникам и ответственном исполнении этих заказов. Это было совсем новое явление в русской художественной жизни.

Другим важнейшим явлением было основание П. М. Третьяковым музея русского нацио-

нального искусства. Покупки Третьякова были не только денежной, но и огромной моральной поддержкой молодого поколения русских художников. Третьяков глубоко проникся идеей становления русской национальной живописи. Он не допускал в свою галерею таких картин и скульптур, которые не отвечали идеалам национального искусства. Наконец великой силой были громоподобные статьи Стасова, в которых он беспощадно громил старую Академию за ее оторванность от жизни, стремление к эффектно-му и виртуозному, которым замещалась душевная глубина в искусстве. Но критиком для самих художников, авторитетным педагогом и советчиком оставался Крамской.

Вот как описывает Репин быт артели: «Они наняли большую квартиру на Семнадцатой линии и переехали (большая часть) туда жить вместе. И тут они сразу ожили, повеселели. Общий большой, светлый зал, удобные кабинеты каждому, свое хозяйство, которое вела жена Крамского,— все это их ободрило. Жить стало веселее, появились и кое-какие заказы».

Дело росло. Первоначальная квартира становилась тесной. Кроме того, она была далеко от центра. Артель переехала в новую просторную квартиру, в самом центре столицы, на углу Адмиралтейской площади и Вознесенского проспекта. Для выполнения заказов пришлось взять помощников. Летом члены артели разъезжались кто куда, по большей части в свои родные места. Они привозили оттуда чудесные работы, правдивые, полные тонких наблюдений



Портрет художника А. Д. Литовченко



Христос в пустыне



Неизвестная



Русалки

и восхищения красотой родной земли. Осенью устраивались целые выставки, и в квартиру артели валом валил народ — больше всего молодые художники.

Русское общество жило тогда в великом возбуждении. Одна за другой появлялись статьи Чернышевского, Писарева, Добролюбова. Потрясались основы старой эстетики. Идейный реализм становился общей эстетической платформой. В искусстве на первый план выдвигалась общественная сторона. В чем видели тогда призвание художника? В одной из бесед с Репиным Крамской дал ответ на этот вопрос. Он считал, что если художник и не может быть руководителем общества — это слишком, то должен быть хотя бы выразителем важных сторон его жизни. Художник тесно связан с обществом, живет его идеалами и в своем искусстве эти идеалы воплощает. Отображать свой народ, свою страну — вот что ставилось первой задачей перед художниками поколения Крамского. Прежде всего нужно было отказаться от всякого подражания классическим образцам, как бы высоки они ни были. «Русскому пора, наконец, становиться на собственные ноги в искусстве, пора бросить эти иностранные пеленки; слава богу, у нас уже борода отросла, а мы все еще на итальянских помочах ходим. Пора подумать о создании своей русской школы национального искусства». Крамской очень хорошо понимал, что художественная форма неразрывно связана с содержанием и обусловлена им. Поэтому она единственная и неповторимая.

заново возникающая каждый раз. Вот почему искусство не может пользоваться чужой, заимствованной формой. Русский художник, говорил Крамской, и видит по-другому, нежели художник западноевропейский. Здесь под словом «видит» нужно, очевидно, понимать нечто гораздо более широкое, чем чисто зрительное восприятие. Сюда входит направленность художника к определенным явлениям, непрерывная работа ума и живое чувство, деятельность которых Крамской никогда не отрывал от восприятия художника.

Он категорически утверждал, что «искусство может быть только национально, непременно национально и никаким другим быть не может». Но вместе с тем самую природу искусства он понимал очень широко, в полном соответствии с широтой своего гуманистического мировоззрения.

«Чтобы быть в искусстве национальным, об этом заботиться не нужно.— необходимо только предоставить полную свободу творчеству. При полной свободе творчества национальность, как стихийная сила, естественно, как вода по уклону, будет насквозь пропитывать все произведения художников данного племени, хотя бы художники, по личным своим симпатиям, и были далеки от чисто народных мотивов».

«Не знаю, к чему предназначен русский народ, будет ли и с ним то же, что с нациями более зрелыми, которым, как вы говорите (и это совершенно верно), что для них не человек важен, а краски, эффекты и внешность, то, что

именно и есть живопись и только живопись,— или он удержит теперешние родовые черты свои».

«Нам непременно нужно двинуться к свету, краскам и воздуху,—писал он Репину,—но... как сделать, чтобы не растерять по дороге драгоценнейшее качество художника — сердце?» Вот идеи, лежавшие в основе той новой эстетики русской живописи, которую проповедывал Крамской и которую реализовали замечательные русские художники 60—80-х годов.

Свои взгляды Крамской умел излагать просто и ясно. Еще в школе Общества поощрения художеств, где он преподавал, уйдя из Академии, Крамской развивал перед учениками свое учение о рисунке и композиции. Наблюдение жизни и работу с натуры Крамской полагал единственной основой обучения живописи. Действительность, реальность таит в себе содержание бесконечно более глубокое, чем то, которое навязывает ей произвол художника. Искусство художника состоит в том, чтобы «вскрыть природу уму человека» (выражение Крамского). Натура является единственным учителем. Не поправлять, а понять ее должен художник. Меняется поэтому самое понятие красоты.

Красота содержится в самой природе, и поэтому художник не имеет права исправлять ее сообразно своим, предвзятым эстетическим представлениям, но должен почувствовать красоту в природе, в действительности. Таков путь к постижению русской национальной красоты, недоступной для тех, кто подходит к

действительности с заученной, академической меркой.

Об этом замечательно ярко рассказано у Репина: «... из подъехавших троек-саней в дом ввалилась ватага артельщиков-художников с холодом мороза на шубах. Они ввели в зал красавицу. Я просто остолбенел от этого дивного лица, роста и всех пропорций тела черноглазой брюнетки. В общей суматохе быстро загремели стулья, задвигались мольберты, и живо общий зал превратился в этюдный класс. Красавицу посадили на возвышение, в кресло незатейливой архитектуры. Кругом везде мольберты и художники с палитрами... Голос Крамского заставил меня очнуться.

— Однако же и на вас как сильно действует красота! — сказал он, назвав меня по имени.

Я так сконфузился, что хотел было уйти, но что-то удерживало меня здесь. Оправившись, я стал глазеть из-за спин художников. Ж(уравлев) увеличил ей глаза, сузил нос, лицо ее смуглое подбелил; вышло не то и хуже, несмотря на явное желание привкрасить. Ну, можно ли ее приукрашать! У М(орозова?) выходило этюдно, без жизни и цветисто; в натуре такая матовость. У Шустова красиво и очень похоже, только эскизно, не нарисовано. Наконец я добрался и до Крамского. Вот это так! Это она! Он не побоялся верной пропорции: у нее небольшие глаза, татарские, но сколько блеску! И конец носа шире междуглазья, так же, как у нее, и какая прелесть! Вся эта теплота очарования вышла только у него...» Вот отношение к

натуре, которое лежало в основе эстетики Крамского. Вот путь к пониманию и воссозданию национальной красоты в искусстве. Как ученик и верный последователь учения Крамского выступает здесь Репин.

Не менее важно новое понимание композиции. Об этом также есть драгоценная запись у Репина. Однажды Репин был приглашен к Бруни, тогдашнему ректору Академии художеств. Бруни упрекал Репина в неумении компоновать. «Я вам советую,— сказал он,— вырежьте из бумаги фигурки вашего эскиза и попробуйте передвигать их на бумаге одна к другой, дальше, ближе, выше, ниже, и когда группировка станет красива, обведите карандашом и вырисовывайте потом».

«Это был хороший практический совет старой школы, но мне он не понравился: я даже смеялся в душе над этой механикой. Какое сравнение с теорией того (т. е. Крамского), подумал я, вздохнув свободно на улице. Разве живая сцена в жизни так подтасовывается? Тут всякая случайность красива. Нет, жизнь, жизнь ловить! Воображение развивать. Вот что нало... А это что-то вырезать да передвигать... Воображаю, как он расхохочется!..» В этом сопоставлении двух методов композиции заключена целая философия живописи. Художник-реалист с великим уважением относится к жизни, он не будет перестраивать ее по своему произволу. В цепи случайных явлений, из которых складывается жизнь, он сумеет найти закономерность. Тогда откроется перед ним красота действительности.

ничем не замутненная, ничем не искаженная. Тогда откроет он природу уму каждого человека. Вот основы искусства новых русских художников, выношенные умом Крамского и воплощенные в живописи передвижников и прежде всего Репина и Сурикова.

Крамской придавал огромное значение взаимному общению художников. Артель отлично исполняла эту функцию. «Товарищи по артели, — пишет Репин, — относились друг к другу очень строго и сеоьезно, без всяких галантерейностей, умалчиваний, льстивостей и ехидства. Не было у них мелкой замкнутости, каждый чувствовал себя в кругу самых близких, доброжелательных, честных людей. Каждый артельщик работал откровенно, отдавал себя на суд всем товаришам и знакомым. В этом почерпал он силу, узнавал недостатки и рос нравственно».

Но это обшение между собой касалось лишь внутренней жизни художников и не разрешало еще вопроса об общественном значении искусства. А между тем именно эта сторона и был самым важным результатом всего нового направления живописи.

В 1865 году Крамской устроил в Нижнем Новгороде (теперь г. Горький) большую выставку картин членов артели. Каждый год конце лета в Нижнем происходила так называемая Макарьевская ярмарка, грандиозный всероссийский торг, собиравший торговых людей со всей Руси, привозивших с собою несметное количество всевозможных товаров. Организовать выставку в Нижнем, Крамской предполагал для

нуть ее дальше, вниз по Волге. Неизвестно, почему он не осуществил полностью свой план, но в Нижнем выставка имела крупный успех. Это была первая демократическая выставка в России.

Идея передвижных выставок возникла в среде московских художников. Перов, Прянишников, Вл. Маковский, Саврасов и др. поручили Мясоелову обсудить эту мысль с петербуржцами. Дело было решено при самой горячей поддержке Крамского, которому товарищи вручили бразды правления и который в течение десятилетия ведал выставками, зорко следя за развитием искусства и выдвигая вперед все то, в чем он видел осуществление своих чаяний. За это время вполне определились такие художники, как Репин, Суриков, Савицкий, Маковский, Куняжи, Васильев. За это время были написаны лучшие портреты Перова, крестьянские жанры Морозова и Максимова, пейзажи Саврасова. Наконец на этот же период воемни падает расцвет творчества самого Крамского.

Первая передвижная выставка была открыта 21 ноября 1871 года в здании Академии художеств. Весной 1872 года она была перевезена в Москву и затем в Киев. Так началась деятельность этой общественной организации, которая в течение ряда десятилетий объединяла всех передовых художников России и сделалась синонимом русского национального искусства. Все лучшие картины передвижников приобретал Третьяков для своей галереи, советуясь с Крамским, Прянишниковым и позднее с Репи-

ным. Статьи Стасова о передвижниках утверждали прогрессивное значение национального реалистического искусства. Художники, и прежде всего Крамской, вели борьбу за новое искусство открыто, с полным сознанием своей правоты. Главным критерием была народность искусства. В воспоминаниях своих о передвижнике Максимова Репин изображает, как сам «...Крамской, человек громадного ума, непоколебимо убежденный в значении национального в нашем искусстве, всегда, как только приносили на выставку картины Максимова, налевал пенсне, приседал на корточки перед картиной, еще не повешенной на стену, и долго не мог прервать наслаждение этим подлинным свидетельством о жизни народа.

— Да, да, сам народ написал свою картину, — говорил Иван Николаевич, глубоко растроганный».

Так, пожалуй, можно было бы сказать и о большинстве картин передвижников.

Когда в 1869 году Крамской впервые попал в Париж и осматривал там выставки с их тысячами картин всех школ и направлений, то он сделал тогда один общий вывод, который не поколебался и позднее. «Правда, — писал он Стасову, — много вещей замечательных по живописи, по колориту, но мало, почти совсем нет вещей, трогающих сердце». Крамской несомненно думал о передвижниках, когда писал эти строки: их искусство трогало за сердце и будило мысль.

На первой передвижной выставке Крамской участвовал большой картиной «Майская ночь»

на сюжет одноименной повести Гоголя. На гоголевские темы Крамской думал написать ряд картин, закончив «Тарасом Бульбой», но ограничился только «Иванской ночью». Ошибочно было бы думать, что содержание ее — голька иллюстрация к литературному сюжету. Дело здесь повсе не в сюжете, а в том особенном меланхолическом настроении таинственной народной сказки, которая в воображении Крамского связалась с воспоминаниями ласковой и теплой украинской ночи, когда голуовато-зеленый лунный свет преобразует всю природу. Эти ночи запомнились Крамскому еще со времени его скитаний по Украине.

«...Я рад, что с таким сюжетом окончательно не сломил себе шею, и если не поймал луны, то все же нечто фантастическое вышло».

Вариантом этой темы является картина «Лунная ночь», где среди деревьев изображена залитая лунным светом женщина, сидящая на скамье. Передача лунного света, так поэтически видоизменяющего обыденную природу, всегда чрезвычайно занимала Крамского.

На следующей выставке появился «Христос в пустыне», долженствовавший, так же как и «Майская ночь», быть началом сюиты картин из евангельской истории — замысел, который Крамскому не удалось осуществить.

Сам Крамской в письмах подробно рассказал историю этой картины и исчерпывающе разъяснил ее сюжет.

Повидимому, он представлял своего «Христа» как дальнейшее развитие образа, данного Ива-

новым. Но он начисто лишил Христа всех атрибутов божественности и даже величия. Это совершенно обыкновенный человек, более того, это современник Крамского, с мыслями и чувствами, порожденными той эпохой, свойственными каждому и прежде всего самому Крамскому. «Фигура Христа меня уже давно занимает. Когда мне пришла в первый раз идея написать его, я, проработавши уже год, отправился за границу в 69 году, чтобы видеть все, что сделано в этом роде, и чтобы раздвинуть рамки сюжета, обогатившись знакомством с галереями. Воротившись из этой поездки, я принялся с энергией за работу, но очень скоро почувствовал, что мне недостает знакомства с тем чувством, которое человек испытывает, находясь на высоте горных возвышенностей, и вот я опять отложил работу и в 71 году съездил в Крым и бродил по всем окрестностям Бахчисарая и Чуфут-Кале, местности которых, говорят, напоминают палестинские пустыни».

Самую картину Крамской описывает следующими словами: «На утро, усталый, измученный, исстрадавшийся, сидит один между камнями, печальными холодными камнями; руки судорожно и крепко, крепко сжаты, пальцы впились, ноги поранены и голова опущена. Крепко задумался, давно молчит, так давно, что губы даже как будто застеклись, глаза не замечают предметов... Ничего он не чувствует, не чувствует, что холодно немножко».

«Я вижу ясно,— писал Крамской,— что есть один момент в жизни каждого человека, мало-

мальски созданного по образу и подобию божью, когда на него находит раздумье — пойти ли направо или налево? Мы все знаем, чем обыкновенно кончается подобное колебание.

Итак, это не Христос. То есть я не знаю кто это. Это есть выражение моих личных мыслей».

В письме к Ф. А. Васильеву Крамской разъяснял свое понимание долга художника перед собой, и этот порядок мыслей неразрывно связывается с представлением Крамского о Христе как воплощенной совести и долге человека.

«Талант — штука страшная, и чорт его знает, до чего требования его неумолимы. У него только одна дилемма: или *будь*, ступай вперед, за ним только и ухаживай, для него только и работай, или умри и отвечай перед совестью. Что-нибудь одно: или он, талант, ваш — или вы — человек. Убейте в себе человека — получится... художник; погонитесь за человеком, полагая, что талант не уйдет, и он уйдет на-верное».

Так изображена Крамским драма человека, предоставленного самому себе, одинокого, окруженного немой и неприветливой природой, драма человека, перед которым расстилается жизнь и в этой жизни нужно сделать выбор, раз навсегда определив свой путь, бесповоротно выбрать одно из двух: служение своей идее и отказ от всего личного и эгоистического или, наоборот, обслуживание только самого себя,

самоугождение, забота об удобствах и приятности личной жизни. Наша живопись не знает другого образа, в котором с такой силой был бы показан человек, раздираемый сомнениями и соблазнами, мучительное раздумье, внутренняя борьба между велениями высокого долга и соблазном жить голько для себя.

Работа над «Христом» сопутствовала Крамскому на столь продолжительном отрезке его жизни, образ картины так значителен и интимен и выражает собою такие заветные мысли художника, что картину эту с полным правом можно считать автобиографической.

Следующее произведение, над которым Крамской также работал очень долго, начав в 1873 году и переписав лицо главной фигуры в 1880, было «Посещение старого дома». Оно насыщено такой лирикой, которая перекликается с поэзией «Дворянского гнезда» или «Затишья» Тургенева.

Первоначальный замысел картины сильно отличался от ее окончательного вида. «Сюжет заключается в том, — писал Крамской Васильеву, — 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 покупагель — толстый купец, которому развалина-дворецкий сообщает, что вот, мол, это дедушка его сиятельства, вот это



Неутешное горе



Осмотр старого дома

бабушка, а это такой-то и т. д., а тот его и не слушает, а занят, напротив, рассматриванием потолка, зрелища гораздо более интересного. Вся процессия остановилась потому, что сельский староста никак не может открыть следующую комнату».

Эта композиция существует только в рисунке. В дальнейшем Крамской упростил и чрезвычайно углубил тему. Он отказался в ее трактовке от всякого сатирического момента и всякой иллюстративности; сосредоточил всю силу выражения на двух фигурах, достигнув тем самым той простоты, какой обладал в своей поздней живописи Федотов («Вдовушка», «Анкор, еще анкор!»). Осталась тема «Возвращения», но она начисто освобождена от побочной темы «пролажи», с купцом, дворецким и спутниками старого барина. Да и он сам не расслабленный, а коепкий и здоровый человек. Художник ничем не раскобывает его намеками относительно дома и сути теперь не в них.

Хозяин переступил порог дома и остановился, охваченный воспоминаниями. Он в доожной одежде, осенней, а может быть, и зимней. Сторож открывает дверь в следующую комнату, с трудом поворачивая ключ в заржавевшем замке. Его сторбленная фигура кажется неотъемлемой принадлежностью старого дома. Ставни только что открыли, и солнечный свет ворвался в комнату, золотистый и туманный от пыли. Старинная мебель сдвинута в сторону. Портреты и картины на стенах висят бестолково, повешенные без смысла, кое-как, лишь бы не

налялись. И хозяин остановился, зачарованный образами прошлого. Все сохранила его память. Все ожило в его душе вместе с солнечным светом, словно и в его душе открылись ставни, за которыми тихо живет невозвратимое прошлое.

В поисках подходящего усадебного дома летом 1873 года Крамской отправился, вместе со своей семьей и в обществе Шишкина и Савицкого, сначала в Воронежскую губернию, а затем поселился в имении некоего Ванькина, в Тульской губернии, близ станции Козлова Засека. Скоро он узнал, что близко находится имение Л. Н. Толстого Ясная Поляна и сейчас же решил, пользуясь этим соседством, написать портрет Толстого. После продолжительных переговоров Крамской уговорил Толстого позировать. В поразительно короткий срок, меньше месяца, причем с перерывом в несколько дней, Крамской сумел написать два портрета. Первый — более совершенный и законченный — был предназначен художником для Третьякова, второй остался в Ясной Поляне. Это было первое живописное изображение великого писателя. После Крамского Толстого писал Ге, многократно писал и рисовал Репин, потом Пастернак и, наконец, Нестеров. В этом ряду портрет Крамского остается одним из самых лучших, если не лучшим вообще. Он выделялся и среди портретных работ Крамского особенной силой своего выражения. Сам Крамской, видимо, высоко его ставил и затаенно радовался своей удаче. Зоркость и внимание, ясный и энергичный ум, сила и цельность характера — вот

каким предстает Толстой в портрете Крамского. Рабста гениальной мысли, проникающей в сугь «проглатываемых» (выражение Толстого) впечатлений внешнего мира,— вот аспект портрета Толстого. Это человек воли и полной внутренней ясности. Рефлексы, раздирающие надвое человека, парализующие его волю, чужды этой натуре. Это свойство Толстого так поразило Крамского, что через десять лет, в своем письме к нему, Крамской говорит, что монолитная цельность личности Толстого более всего его поразила. Несомненно, что в течение всей работы между моделью и художником шли живые разговоры на самые важные темы искусства и жизни, и Толстой был непрестанно в том умственно-деятельном состоянии, в котором изобразил его художник.

Вероятно, в связи с этим знакомством у Толстого явилась мысль ввести в «Анну Каренину» художника Михайлова, подлинная творческая натура которого одним соседством своим разоблачает фальшь и пустоту художественных занятий Воонского. Образ Михайлова очень близок своими главными чертами к Крамскому. Очевидно, Крамской в свою очередь послужил натурой Толстому. В «Анне Карениной» писатель сжато коснулся самых главных вопросов творчества: метода художника-портретиста, отношения его к натуре, своему труду, к заказчику, отношения к публике и критике, отношения к старому искусству и, наконец, к той захватившей всю личность художника работе, которая заставляет отказаться от выгодных заказов и

обрекает всю семью художника на полуголодное состояние.

В словах Михайлова мы слышим голос Крамского, узнаем его мирозерцание, поступки, и даже внешний облик его похож на Крамского. Даже тема картины, над которой работает Михайлов, точно совпадает с той, над которой уже начал работать Крамской.

В том же 1873 году Крамским был написан портрет пейзажиста И. И. Шишкина, а через четыре года, в 1877 году, портрет умирающего Н. А. Некрасова. Поэт дописывает свои «последние песни». Жизнь едва теплится в этом теле, измученном болезнью. Высокая обязанность поэта, который, несмотря ни на что, должен воплотить зародившиеся в нем образы, сильнее страданий и самой смерти. И сила творческого напряжения преодолевает страдания тела.

Но, может быть, самый замечательный портрет — это портрет художника А. Д. Литовченко, того самого, с которым Крамской случайно познакомился в Орле во время своих юношеских скитаний и который сыграл такую большую роль при поступлении Крамского в Академию художеств. Сам Литовченко не был ни крупным художником, ни выдающимся деятелем искусства. Крамской изобразил его в полурост в коричневом осеннем пальто и зимней мерлушковой шапке пирожком. У него длинная, мягкая, темная борода, большие усы и баки. Предельная живость портрета здесь, очевидно, была главной задачей художника. Лицо Литовченко, поза в последней степени естественны и

просты. Художественная правда, которой всю жизнь стремился служить Крамской, торжествует во всю силу в этом портрете. Темная гамма портрета необычайно колоритна.

Замечательный «Портрет неизвестной» совсем иного характера. Он поступил в Третьяковскую галерею уже в годы революции. На первый взгляд этот светский портрет мало вяжется с обликом художника-демократа. Говорили, что этот портрет — прообраз Анны Аркадьевны Каренной. Написав его, Крамской сделал такое же исключение, какое сделал Михайлов, прервав на время важные занятия картиной для портрета Анны. Молодая женщина изображена в коляске на фоне Анничкова дворца, выкрашенного в красно-ржавый цвет. Этот цвет смягчен зимним туманом, так же как и контуры архитектуры. С тем большей отчетливостью выступает на первом плане женская фигура. Она одета со всей роскошью моды. Она откинулась на спинку экипажа, обитую темножелтой кожей. В ее лице есть гордость женщины, сознающей свое обаяние. Ни в одном портрете Крамской не уделил столько внимания аксессуарам — бархату, шелку, меху. Темная перчатка, плотно охватывающая руку как вторая кожа, тонкая и полупрозрачная, сквозь которую чувствуется живое тело, написана с какой-то особенной теплотой. Кто она, эта пленительная женщина, так и остается неизвестным. Даже Репину не было известно ее имя. Замечательно, что Репин называет это произведение Крамского не портретом, а картиной, тем самым подчеркивая ту

значительную роль, которую играет здесь обстановка, усиливающая типичность изображенного персонажа.

Еще в 1874 году Крамской создал целую серию крестьянских типов. Самый сильный и выразительный среди них — «Полесовщик» с зоркими глазами. Это лесная власть, неумолимая и карающая, гроза порубщиков.

Эти этюды крестьян были написаны Крамским наряду с многочисленными этюдами пейзажа. Угадается неизвестной конечная цель художника. Отдельные этюды заставляют предполагать, что существовал замысел, их обобщающий. Естественно, что крестьянские темы должны были занимать Крамского. Косвенным подтверждением этого служат упоминаемые в письмах пейзажные этюды, вряд ли могшие быть самоцелью. В 1883—1884 годах Крамской написал «Мину Моисеева», старого крестьянина с седой бородой и еще темными волосами, в рубахе, с малахеем на плечах и конской сбруей на левой руке. Этим и ограничиваются все крестьянские темы у Крамского.

В 1883 году Крамской написал картину «Неутешное горе». Она была, несомненно, навеяна смертью маленького сына Марка, глубоко поразившей Крамских. Рассматривая ее, невольно вспоминаешь федотовскую «Вдовушку» — там та же тема человеческого горя. Но это горе матери. Из жизни, вот из этой комнаты, ушло дорогое существо, а все кругом осталось таким же. Богатый ковер, которым затянут пол, тяжелые

из атласа портьеры, картины, венецианское бра с зеркалом на стене, альбомы с фотографиями на столе. Гроба не видно. На мягком кресле видны лишь венки в картонках и кисея, а на полу стоят горшки с цветущими гиацинтами. Замечательно лицо, да и вся фигура женщины. Горе словно стерло с лица признаки возраста. Он не определим. Словно она сама оказалась вне времени. Комнату наполняет холодный серый свет, в котором особенно назойливо выступает кичливая роскошь обстановки.

В 1884 году Крамский писал о своей картине Третьякову:

«...Она не лишняя в школе русской живописи вообще. Это не самообольщение, потому что я искренне сочувствовал материнскому горю, я искал долго чистой формы и остановился, наконец, на этой форме, потому что больше двух лет эта форма не возбуждала во мне критики».

С 1883 года здоровье Крамского пошло на убыль. Это вызвало в нем напряженную тревогу за будущее семьи и еще большую, ужасную тревогу, что жизнь прожита и он не успел и уже не успеет сделать то, что он считал важнейшим. В этом смятенном состоянии прошел конец его жизни.

Ему кажется, что вот теперь, наконец, наступила пора для его самостоятельного творчества. Его общественная роль была почти закончена. Русское национальное искусство крепко стало на ноги. Все его чаяния сбылись.

Каждая передвижная выставка доставляла ему огромную радость. Новая национальная эстетика торжествовала. Репин уже развернул всю мощь своего гения. Теперь, казалось Крамскому, он завоевал право на то, чтобы осуществить, наконец, свои собственные большие замыслы. Он пишет неизвестному (1883): «Передо мной стоит дилемма: или тянуть ляжку прилежного портретиста, зарабатывая свои 10—12 тыс., и уже раз навсегда отказаться от художественных затей, или попытаться найти такого чудака на свете, который поверил бы, что я могу что-нибудь сделать для русского искусства, что я теперь, вооруженный опытом и практикой и овладевший средствами мастерства, в состоянии осуществить свои идеи и образы, которые частью уже начаты, а частью сверлят беспокойно голову».

Действительно, в его мастерской стоит огромный холст с начатой картиной «Хохот» (Христос перед народом), но у него нет никакой возможности ею заниматься. Ему нужно во что бы то ни стало избавиться от этого непрерывного потока заказных портретов, которые съедают у него все время и силы. Он обращается к Третьякову и еще к другому лицу, оставшемуся неизвестным, и просит их помощи. Он просит обеспечить его на год и таким образом освободить от заказной работы. Но планы эти ему не удаются. Утомительная вереница домашних забот и заказы, к которым он относился с великой щепетильностью, заполнили оставшиеся четыре года жизни. Большая кар-

тина не двигалась. Крамской ее никому не показывал.

25 марта 1887 года было днем катастрофы. Он писал в своей мастерской портрет доктора Раухфуса и вдруг неожиданно повалился лицом вперед, на лежащую на полу палитру. Смерть наступила мгновенно.

Творческие силы его были не растрачены. Об этом свидетельствует чрезвычайно ясная и сильная живопись лица Раухфуса. Фигура и фон остались незаконченными.

Во всех произведениях Крамского заложено глубокое чувство и выражена деятельность человеческой мысли. Его искусство всеми своими силами служило правде, которую он сам провозгласил как путь нашего национального искусства.

Крамской бесконечно восхищался портретной живописью Гольбейна, Веласкеза и Рембрандта. Но он никогда не пытался им подражать, ибо он знал, что, подражая этим высоким образцам, он не сумеет увидеть своей действительности такой, какой она есть на самом деле, и не сумеет в ней открыть присущее ей содержание.

Портреты Крамского, такие, как портрет Толстого, Литовченко, С. С. Боткина и др., представляют собою подлинную вершину психологического портрета. Они поражают глубиной анализа и непосредственной своей правдивостью.

Они действительно изображают душевную «природу, открытую (художником) уму человека».

Они утверждают наше национальное искусство не только потому, что изображают русских людей, но в еще большей степени потому, что их реалистическая правдивость и сердечность воспринимается как черты русского стиля в живописи.

Это служение единому чувству правды связывает в одно целое имена величайших художников России: Александра Иванова, Репина и Сурикова и составляет основу русского искусства, осмысленную замечательным умом Крамского.

2 р. 25 к.