

# 50 Художников

ШЕДЕВРЫ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

## Крамской

7



Шедевр «Христос в пустыне» (1872) — в деталях

Крамской был сыном писателя городской думы

Художник стал идеологом движения «передвижников»

Его кисть прославили портреты великих современников

«50 художников. Шедевры русской живописи»

Выпуск №7, 2010

Выходит раз в неделю

РОССИЯ

Издатель, учредитель, редакция: ООО «Де Агостини», Россия  
Юридический адрес: 105066, г. Москва, ул. Александра Лукьянова,  
д. 3, стр. 1

Письма читателей по данному адресу не принимаются.

[www.deagostini.ru](http://www.deagostini.ru)

Генеральный директор: Николаос Скилакис  
Главный редактор: Анастасия Жаркова  
Финансовый директор: Наталия Василенко  
Коммерческий директор: Александр Якутов  
Менеджер по маркетингу: Михаил Ткачук

Свидетельство о регистрации средства массовой информации в  
Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных  
технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор) ПИ  
№ ФС77-40451 от 30 июня 2010 г.

Для заказа пропущенных номеров и по всем вопросам,  
касающимся информации о коллекции, обращайтесь по телефону  
бесплатной «горячей линии» в России:

☎ 8-800-200-02-01

Адрес для писем читателей: Россия, 170100, г. Тверь, Почтамт,  
а/я 245, «Де Агостини», «50 художников. Шедевры русской живописи»  
Пожалуйста, указывайте в письмах свои контактные данные для  
обратной связи (телефон или e-mail).

Распространение: ЗАО «ИД Бурда»

УКРАИНА

Издатель и учредитель: ООО «Де Агостини Паблшинг», Украина  
Юридический адрес: 01032, Украина, г. Киев, ул. Сакаганского,  
д. 119

Генеральный директор: Екатерина Клименко

Свидетельство о государственной регистрации печатного СМИ  
Министерства юстиции Украины КВ № 15896-5666Р от 17.08.2010

Для заказа пропущенных номеров и по всем вопросам,  
касающимся информации о коллекции, обращайтесь по телефону  
бесплатной «горячей линии» в Украине:

☎ 8-800-500-8-400

Адрес для писем читателей: Украина, 01033, г. Киев,  
а/я «Де Агостини», «50 художников. Шедевры русской живописи»  
Україна, 01033, м. Київ, а/с «Де Агостіні»

БЕЛАРУСЬ

Импортер и дистрибутор в РБ:  
ООО «РЭМ-ИНФО», г. Минск, пер. Козлова, д. 7г,  
тел: (017) 297-92-75

Адрес для писем читателей: Республика Беларусь, 220037, г. Минск,  
а/я 221, ООО «РЭМ-ИНФО»,  
«Де Агостини», «50 художников. Шедевры русской живописи»

КАЗАХСТАН

Распространение: ТОО «КП «Бурда-Алатау Пресс»

Рекомендуемая цена: 69 руб., 11,90 грн, 299 тенге, 4900 бел. руб.

Издатель оставляет за собой право увеличить  
рекомендуемую цену выпусков.

Издатель оставляет за собой право изменять  
последовательность номеров и их содержание.

Отпечатано в типографии: ООО «Компания Юнивест Маркетинг»,  
08500, Украина, Киевская область, г. Фастов, ул. Полиграфическая, 10

Тираж: 390 000 экз.

© ООО «Де Агостини» 2010

Текст: Александр Панфилов

ISSN 2218-8614

Дата выхода в России: 19.10.2010

## В НОМЕРЕ

**Жизнь и эпоха** **3**

**Знаменитые работы** **6**

РУСАЛКИ (1871)

Н. А. НЕКРАСОВ В ПЕРИОД «ПОСЛЕДНИХ ПЕСЕН»  
(1877—78)

НЕИЗВЕСТНАЯ (1883)

НЕУТЕШНОЕ ГОРЕ (1884)

**Шедевр** **14**

ХРИСТОС В ПУСТЫНЕ (1872)

**Стиль и техника** **20**

**Картинная галерея** **26**

ОСМОТР СТАРОГО БАРСКОГО ДОМА (1873)

ПОРТРЕТ А. Н. ТОЛСТОГО (1873)

ПОЛЕСОВЩИК (1874)

ЛУННАЯ НОЧЬ (1880)

**Музеи мира** **30**

### Иллюстрации предоставлены:

Передняя обложка: (основная) И. Крамской. Христос в пустыне. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (врезка) И. Репин. Портрет художника И. Н. Крамского. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 3: (центр) И. Крамской. Автопортрет. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ) Острогоский районный историко-художественный музей им. И. Н. Крамского; 4: (верх) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; (низ) Воронежский областной художественный музей им. И. Н. Крамского; 5: (верх, лев) Ф. Васильев. Оттепель. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (верх, прав) И. Крамской. Деревенский двор во Франции. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (центр) И. Крамской. Последний автопортрет с дочерью (Крамской, пишущий портрет своей дочери). Государственная Третьяковская галерея, Москва; 6/7: И. Крамской. Русалки. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 8/9: И. Крамской. Н. А. Некрасов в период «Последних песен». Государственная Третьяковская галерея, Москва; 10/11: И. Крамской. Неизвестная. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 12/13: И. Крамской. Неутешное горе. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 14: В. Поленов. На Генисаретском (Тивериадском озере). Государственная Третьяковская галерея, Москва; 15: (верх) И. Крамской. Иродиада. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 16/17 и 19: И. Крамской. Христос в пустыне. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 20: (лев) И. Крамской. Портрет художника Г. Мясоедова. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (прав) И. Крамской. Портрет художника И. Шишкина. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 21: (верх) И. Крамской. Читающая Софья Крамская. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ, лев) И. Крамской. Портрет Николая Крамского, сына художника. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ, прав) И. Крамской. Портрет Софьи Крамской, дочери художника. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 22: (лев) И. Крамской. Лесная тропинка. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (прав) И. Крамской. Букет цветов. Флоксы. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 23: (лев) И. Крамской. Пасечник. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (прав) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 24: (верх) И. Крамской. Портрет художника Федора Васильева. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ, лев) И. Крамской. Портрет Д. Григоровича. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ, центр) И. Крамской. Портрет М. Салтыкова-Щедрина. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 25: (лев) И. Крамской. Девушка с распущенной косой. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (прав) И. Крамской. Девочка с белым на коромысле среди травы. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 26: И. Крамской. Осмотр старого барского дома. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 27: И. Крамской. Портрет А. Н. Толстого. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 28: И. Крамской. Полесовщик. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 29: И. Крамской. Лунная ночь. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 30/31: (все) Воронежский областной художественный музей им. И. Н. Крамского.

# Главный передвижник

*Крамской был великим организатором и крупнейшим теоретиком искусства — самые «громкие» художественные объединения, появившиеся в России во второй половине XIX века, создавались именно по его почину.*

**И**ван Николаевич Крамской родился 27 мая (8 июня по новому стилю) 1837 года в Воронежской губернии. Вот что он сам писал в автобиографии о своем происхождении и первых двадцати годах жизни: «Я родился в уездном городке Острогожске, в слободе Новая Сотня, от родителей, приписанных к мещанству... Учился в Острогожском училище, где и кончил курс с похвальными листами по всем предметам — 12 лет от роду. В тот же год лишился отца, писаря городской думы. В той же думе упражнялся в каллиграфии, служил посредником по любовному межеванию. А когда минуло шестнадцать, представился случай вырваться из Острогожска с харьковским фотографом, снимавшим в нашем городке войсковые учения. С этим фотографом и объехал в течение трех лет половину России в качестве ретушера и акварелиста». Дополним этот «трудовой» список — пятнадцати лет от роду он поступил учеником к острогожскому иконописцу и провел в его мастерской около года.

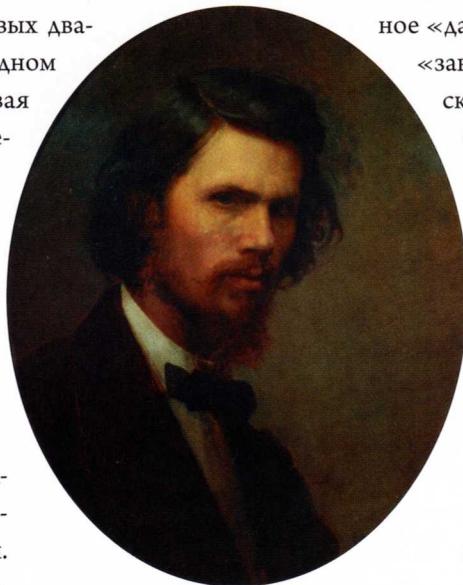
Как видим, происхождение Крамского было демократическим, разночинным. К счастью, и эпоха в России наступала вполне разночинная — проведение либеральных реформ Александра II сопровождалось массовым наплывом разночинцев во все сферы общественной и художественной жизни. В последней Крамскому предстояло сыграть виднейшую роль.

В 1857 году он появился в Петербурге и, не имея никакого систематического художественного образования, дерзнул «подать документы» в Академию художеств. Успешно сдал экзамены и оказался студентом Академии! Шесть лет провел наш герой в ее стенах. Жизнь его была нелегкой, приходилось постоянно искать источники пропита-

ния. Тут пригодились Крамскому навыки, приобретенные в прежних скитаниях. В 1851 году Андрей Деньер, окончивший Академию за два года до этого, открыл собственное «дагерротипное заведение». На самом деле «заведение» было одним из первых российских фотоателье. Не терпя грубой обработки фотографий, он поручал эту работу художникам — в частности, и Крамскому, который пришел к Деньеру в 1857 году и вскоре прослыл «богом ретуши».

Из Академии молодой живописец ушел с громким скандалом, сделавшим его имя общеизвестным. Новые идеи носились в воздухе, молодежь зачитывалась «Современником», а Чернышевского числила гением и пророком. Похоже, натура Крамского формировалась во многом в «силовом поле» писаний этого критика (и романиста) — некоторые сюжеты жизни героя нашего выпуска словно заимствованы из романа «Что делать?».

Итак, 1863 год — знаменитый «бунт 14-ти», когда четырнадцать выпускников Академии во главе с Крамским, возмущенные тем, что им запретили писать конкурсную картину на «свободную» тему, предложив вместо этого очередную мифологическую историю, отказались соревноваться



*Первый «Автопортрет» И. Крамского датируется 1867 годом. В это время мастер стоял во главе петербургской «Артели художников».*



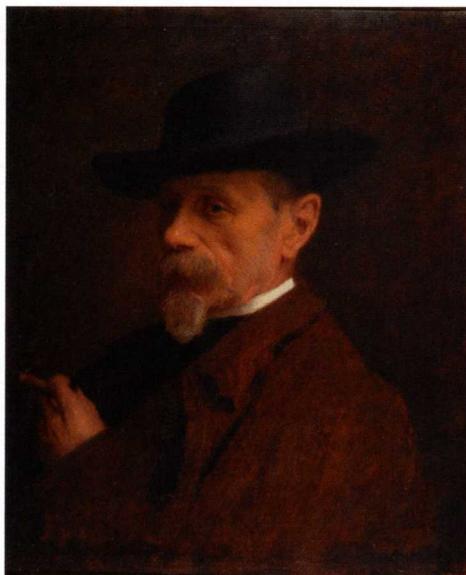
*Дом Крамских в Острогожске. В этом доме вырос будущий художник.*

за Большую золотую медаль и хлопнули дверью. Они организовали коммуну под названием «Артель художников», старостой и вдохновителем которой стал Крамской. И это очевидный «чернышевский» сюжет в судьбе художника — вспомним артель Веры Павловны. Впрочем, в реальности все оказалось не столь гладко. Проблемы дали о себе знать буквально на следующий день после возникновения «Артели». Некоторые ее участники скрывали свои доходы (декларировались отчисления в размере 10% частных денежных поступлений и 25% заработка за «артельные» работы). С ростом популярности «явилась, — по словам Крамского, — у некоторых жажда духа, а у других полное довольство и ожирение». Художник в конце концов изнемог в безнадежной борьбе за «нравственное единство» и в 1870 году покинул «Артель» (она вскоре после этого распалась).

Бытовыми вопросами в «Артели» занималась жена Крамского, Софья Николаевна Крамская (в девичестве Прохорова). И это еще один «чернышевский» сюжет его жизни. Дело в том, что познакомился Крамской с ней, когда она жила в гражданском браке с другим художником — неким Поповым, официально женатым на другой женщине. Потом Попов уехал за границу, и репутация молодой женщины «пала». В этот момент ей и протянул руку Крамской, взяв «на свой счет» все негативные оценки поведения его избранницы. Брак оказался счастливым — Софья Николаевна родила художнику шестерых прекрасных детей (два младших сына, правда, умерли в детстве) и всегда была его ангелом-хранителем.

Бросив «Артель», Крамской не пустился в «автономное» плавание — он страстно увлекся идеей Г. Мясоедова об организации нового «московско-петербургского» художественного объединения, которому было суждено войти в историю России под именем «Товарищество передвижных художественных выставок». Устав Товарищества так формулировал его цели: «Устройство во всех городах империи передвижных художественных выставок, в видах: 1) доставления жителям провинций возможности знакомиться с русским искусством и следить за его успехами; 2) развития любви к искусству в обществе; 3) облегчения для художников сбыта их произведений».

В эти годы Крамской сблизился с П. М. Третьяковым. Они некоторое время присматривались друг к другу, а по-



© И. Крамской. Портрет фотографа Андрея (Генриха) Ивановича Деньера (1820—1892). Холст, масло. 65х55,5. Ж-2989. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010

**«Портрет фотографа А. Деньера» Крамской написал в 1883 году. За четверть века до этого, в свою бытность студентом Академии художеств, он работал ретушером в мастерской Деньера.**

том крепко подружились — впоследствии Крамской был главным советником знаменитого мецената и исполнителем ряда его заказов. Правда, иногда это «исполнительство» несколько походило на кабалу, но, скажем так, «кабалу» дружественную, теплую, основанную на взаимопонимании.

Начало 1870-х годов в жизни Крамского ознаменовалось еще одной дружбой — на этот раз трагической. Даровитого пейзажиста Федора Васильева (1850—1873), сторевшего от чахотки, наш герой

называл «гениальным мальчиком». Горчайшие строки посвящены ему в одном из писем Крамского к Третьякову, датируемом 1876 годом: «Он любил природу и понимал ее — ведь это так редко дается человеку! И Васильев умер. Он ко мне часто обращался с вопросом: зачем у меня такое горестное выражение лица, когда я счастлив? Он этого не мог понять, что личное счастье не наполняет жизни!»

Несколько раз Крамской ездил за границу — в последний раз это случилось в 1884 году. Но к исканиям новейшей живописи он остался равнодушен. «Мимолетное» его не интересовало — он ощущал себя пророком, бьющим в набат, и страшно огорчался, когда ему казалось, что его не слушают. Оставаясь одним из главных экспонентов на передвижных выставках — начиная с Первой, организованной в 1871 году, и до 16-й, состоявшейся в год его смерти, — Крамской переживал не только успехи, но и непонимание, и отторжение, и злую критику. Не все ладно было в самом Товариществе. В начале 1880-х годов его отношения с Товариществом уже напоминают жесткую конфронтацию. Он призывает со-



**Любящий муж и заботливый отец, Крамской часто писал свою семью. «В парке. Портрет жены и дочери» (1880) — одна из таких работ.**



Слева: «Оттепель» (1871) кисти Ф. Васильева, к которому Крамской всегда относился с почти отцовской заботой.

Справа: Картина «Деревенский двор во Франции» (1876) создана во время заграничного путешествия, предпринятого Крамским.

ратников меняться, допускает возможность объединения с Академией, а в ответ слышит слова о ренегатстве. Большинство передвижников обвиняет его во всех смертных грехах — и в том, что его работы стали «неискренними», и в том, что он «предал идеалы», приняв заказ на выполнение портретов членов царской семьи, и в панславизме, и в роскоши, в которой он якобы погряз, и даже в том, что он носит модные красные чулки. Через семь лет после смерти Крам-

ского, в 1894 году, Стасов, по сути инспирировавший эту кампанию, фактически признал свою неправоту, написав Третьякову о тогдашних передвижниках: «Что значит, что нет больше Крамского, державшего их в могучей деснице и направлявшего к правде...»

«От меня почти все отвернулись... Я чувствую себя оскорбленным», — сокрушался Крамской в конце жизни. Между тем у художника все сильнее болело сердце. В 1884 году, живя в небольшом французском городке, он лечился под наблюдением русских врачей, а в свободное от лечения время давал уроки рисования своей дочери Соне — в будущем, на рубеже веков, достаточно востребованной художнице.

Ушел он из жизни за работой, у мольберта. В последний свой день, 24 марта (5 апреля по новому стилю) 1887 года, Крамской несколько часов подряд писал портрет доктора К. Раухфуса. Вдруг побледнел и, бездыханный, рухнул на мольберт.



Свой последний автопортрет («Крамской, пишущий портрет своей дочери») наш герой создал в 1884 году, когда лечился от сердечной болезни на юге Франции.

## ХРОНОЛОГИЯ ЖИЗНИ

- |      |   |  |  |
|------|---|--|--|
| 1837 | Родился 27 мая (8 июня по новому стилю) в городе Острогожске Воронежской губернии в семье писаря городской думы.  | Становится академиком. Едет в Европу для знакомства с живописью старых мастеров. |  |
| 1849 | Оканчивает Острогожское уездное училище.  | 1870   | Покидает раздираемую нестроениями «Артель художников». Утверждается Устав нового Товарищества.                                   |
| 1853 | Отправляется в скитания по стране, работая у фотографа в качестве ретушера.   | 1871   | В Петербурге с большим успехом проходит Первая выставка ТПХВ. Из Петербурга она переезжает в Москву, и далее — в Киев и Харьков. |
| 1857 | Приезжает в Петербург. Поступает в Академию художеств. Подрабатывает ретушером в «Дагерротипном заведении художника Деньера».   | 1873   | Знакомится с А. Толстым. Пишет знаменитый портрет писателя.  |
| 1863 | Выступает зачинщиком «бунта 14-ти». Организует в Петербурге независимую «Артель художников», жизнь которой строится на принципах коммуны. Женится на Софье Николаевне Прохоровой. В конце года рождается их первенец — сын Николай. Начинает преподавать в Рисовальной школе Общества поощрения художеств (педагогическая работа продлится пять лет). | 1876   | Переживает тяжелый духовный кризис. Отправляется в заграничное путешествие.  |
| 1869 | Принимает активное участие в организации Товарищества передвижных художественных выставок (ТПХВ). Получает первый заказ от П. М. Третьякова — на создание «Портрета писателя И. А. Гончарова».  | 1878   | Снова едет во Францию.   |
|      |   | 1882   | Отношения Крамского с большинством передвижников охлаждаются. Художника обвиняют в ренегатстве. Тяжело переживает размолвку.     |
|      |   | 1884   | Обостряется болезнь сердца. По совету доктора С. Боткина отправляется на юг Франции. Художника сопровождает дочь Софья.          |
|      |   | 1887   | Умер 24 марта (5 апреля по новому стилю) в Петербурге в возрасте 49 лет.   |

# Русалки

(1871)

88 x 132 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

«Творческая» цитата



«Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в нее. С середины неба глядит месяц. Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее. Горит и дышит он. Земля вся в серебряном свете...»



«Возле леса, на горе, дремал с закрытыми ставнями старый деревянный дом; мох и дикая трава покрывали его крышу; кудрявые яблони разрослись перед его окнами; лес, обнимая свою тень, бросал на него дикую мрачность; ореховая роща стлалась у подножия его и скатывалась к пруду».



«"Как тихо колышется вода, будто дитя в люльке!" — продолжала Ганна, указывая на пруд, угрюмо обставленный темным кленовым лесом и оплакиваемый вербами, потопившими в нем жалобные свои ветви».

«В тонком серебряном тумане мелькали легкие, как будто тени, девушки в белых, как луг, убранный ландышами, рубашках; золотые ожерелья, монисты, дукаты блистали на их шеях; но они были бледны; тело их было как будто сваяно из прозрачных облак и будто светилось насквозь при серебряном месяце».



Эта картина еще раз доказывает, что демократическая живопись не была столь плоским и «функциональным» явлением, как то утверждают ее ниспровергатели, пытающиеся всю ее уместить в границы «критики действительности». В 1871 году Крамской был занят организацией Первой выставки Товарищества передвижных художественных выставок, которая должна была представить публике в максимально выигрышном свете новое художественное объединение. Разумеется, картины на нее отбирались самые лучшие. Сам Крамской показал на выставке несколько портретов и картину «Русалки» — последняя шла с ремаркой, указывающей ее источник: «На сюжет из

повести Н. В. Гоголя "Майская ночь"». То, что выбор автора пал на эту работу, прекрасно иллюстрирует то, как он к ней относился, — хотя в концепцию «критического реализма» это произведение никак не попадало. Художнику захотелось изобразить, по собственным его словам, «не что фантастическое», «поймать луну» и при этом «не сломать себе шеи» — и он, забыв о «тенденциозности», с удовольствием занялся этим. Любопытно, что гоголевский сюжет Крамской проинтерпретировал весьма свободно, в чем может убедиться читатель, обратившись к описанию картины, которое мы позволили себе сделать с помощью «строгих» цитат из гоголевской повести.



# Н. А. Некрасов в период «Последних песен»

(1877—78)

105 x 89 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

В 1877 году всем стало ясно, что болезнь, свалившая Некрасова, неизлечима и что поэт умирает. П. Третьяков, не имевшей в своей галерее его изображения, срочно заказал портрет поэта Крамскому. Тот принялся за дело. Первоначально он предполагал написать Некрасова «в подушках», но те, с кем мастер советовался, отговорили его это делать, мотивируя это тем, что «великого борца» даже в халате представить невозможно. И тогда Крамской написал по-другому — погрудный портрет Некрасова со скрещенными руками был закончен в марте 1877 года и принят заказчиком. Но уже спустя несколько дней наш герой начал писать другой портрет — в соответствии с ранним

замыслом. Это и была картина «Некрасов в период "Последних песен"» — дописывал ее автор уже после смерти поэта, в 1878 году. Поначалу Крамской думал ограничиться малым форматом, но в процессе работы увеличивал размеры холста, надшивая его со всех сторон. Убрал он и некоторые детали, мешавшие созданию «героического» образа, — например, любимую собаку поэта и шкаф с оружием, напоминавшие об охотничьей страсти Некрасова. В результате из-под кисти Крамского вышел удивительный портрет, сочетающий в себе камерность изображения и монументальность образа человека, чьи духовные силы остаются не сломленными и на краю могилы.

## Говорящие детали



**Белинский** по сути ввел Некрасова в литературу и «дал» ему мировоззрение. Поэт всегда хранил светлую память о своем учителе — об этом говорит бюст великого критика, написанный в глубине комнаты.



**Некрасов** был не только поэтом, чьи стихи в кругу «шестидесятников» читались как молитвы, но и редактором журнала «Современник», объединившего вокруг себя лучших русских писателей. Тома журнала мы видим на полке у смертной постели героя полотна.

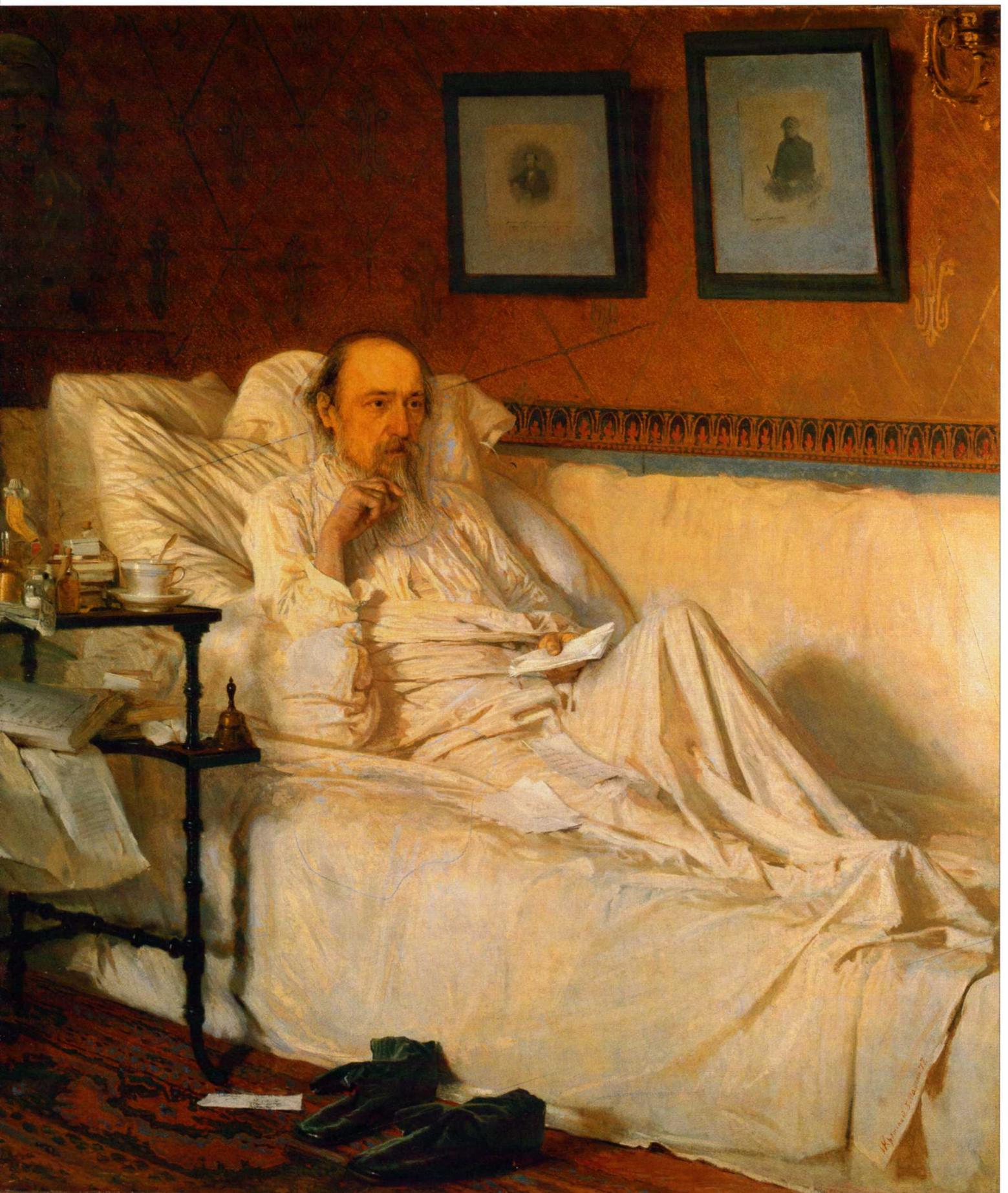


**Автор** поставил ложную датировку картины — 3 марта 1877 года. В этот день Некрасов прочитал художнику стихотворение «Баюшки-баю», о котором тот отзывался как о «величайшем произведении». Вот одна из его строф: «Усни, страдалец терпеливый!/ Свободной, гордой и счастливой/ Увидишь родину свою,/ Баю-баю-баю-баю!».



**Портреты** Добролюбова и Мицкевича на стене обозначают круг духовных интересов и самых задушевных убеждений Некрасова.





# Неизвестная

(1883)

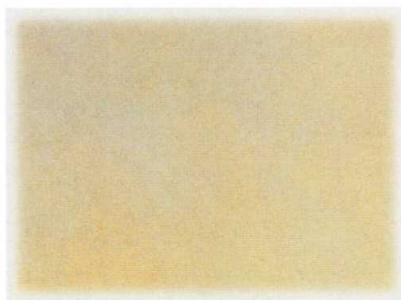
76 x 99 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Появление на 11-й выставке ТПХВ этой картины Крамского, в которой мы привыкли видеть воплощенный образ женственности, сопровождалось почти скандалом.

Подлил масла в огонь и сам автор, назвав ее именно так — «Неизвестная» (в «бытовом» сознании прижилось другое ее название — «Незнакомка»). Он словно

## На Невском



**Розовая морозная дымка** выписана столь виртуозно, что словно наяву несет ощущение холода. Крамской умел писать свет и воздух, когда хотел этого.



**Героиня одета по последней моде** (сезон 1883 года) — так утверждают специалисты по истории костюма. При этом называются шляпка «Франциск» со страусовым пером, пальто покроя «Скобелев», шведские перчатки.



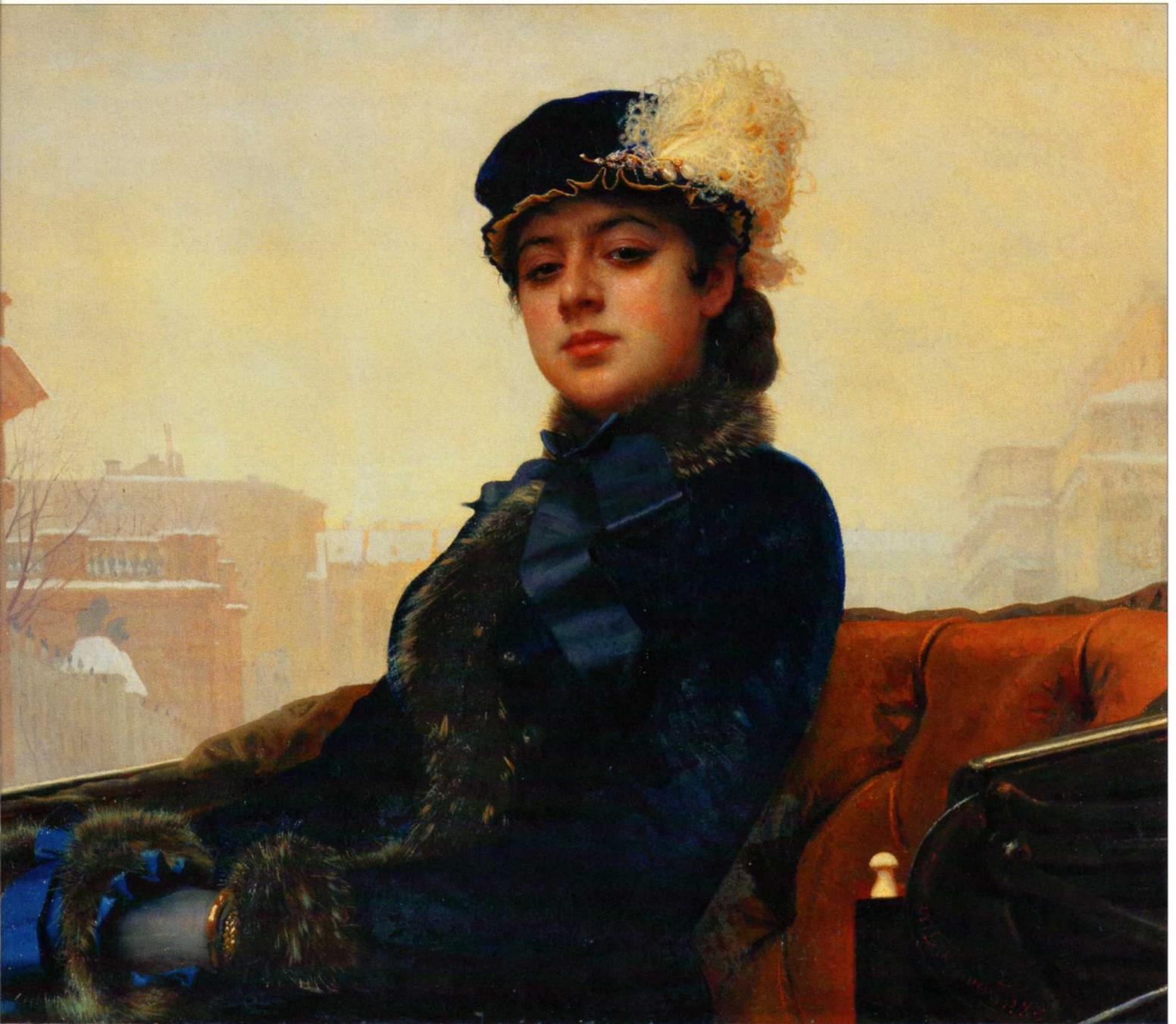
**Место действия** не вызывает сомнений. Это Невский проспект в Петербурге — известные здания выписаны Крамским, с одной стороны, довольно эскизно, а с другой — вполне узнаваемо.



**Тайна** красоты этого женского лица до сих пор остается неразгаданной. Чем оно пленяет зрителя — своим полуцыганским типом (по определению писателя П. Боборыкина), несколько презрительным выражением, чувственным взглядом?

загадал загадку, которую публика и принялась со страстью разгадывать. В конце концов, большинство сошлось на том, что Крамской изобразил в своей работе «даму полусвета» — а если говорить яснее, богатую содержанку. В. Стасов придумал и хлесткое определение — «Кокотка в коляске». И сколько бы с этим впоследствии ни спорили адепты «высокой женственности», Стасов, похоже, отгадал загадку Крамского. Дело в том, что позже стал известен этюд к картине, и на нем характерная вульгарность модели не оставляет сомнений в том, чем она занимается в жизни. Но важно ли это сейчас? Устоявши-

еся интерпретации произведений искусства зачастую не имеют ничего общего с авторскими замыслами. Что-то подобное произошло и с «Неизвестной». Русская приверженность к литературным аллюзиям сделала сначала ее Настасьей Филипповной из «Идиота» Достоевского, потом — Анной Карениной, потом — блоковской Незнакомкой, а потом и вовсе — воплощением женственности. Любопытно, что П. Третьяков не захотел покупать эту работу. В собрании Третьяковки она появилась лишь в 1925 году — в результате национализации частных коллекций.



# Неутешное горе

(1884)

228 x 141 см

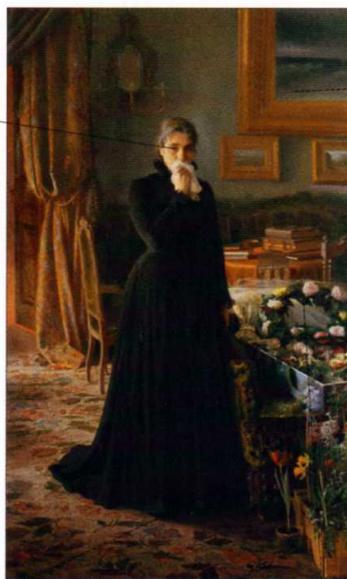
Государственная Третьяковская галерея, Москва

В этой работе художника отразилась его личная трагедия — потеря младшего сына. Не случайно в главной героине полотна без труда читаются черты жены Крамского, Софьи Николаевны. Писал картину Крамской долго и мучительно — окончательной версии предшествовали три варианта, в которых происходил поиск верного композиционного решения. При этом сама героиня старела и как бы постепенно «поднималась» на ноги: сначала она сидела у катафалка; потом — на стуле; и наконец — встала возле гроба. Любопытно, что это единственная работа художника 1880-х годов, купленная у него П. Третьяковым. 1880-е

годы — не самая лучшая пора их дружбы; в это время отношения между Крамским и Третьяковым не заладились; видимо, Павлу Михайловичу не казались надуманными все те обвинения, что бросали в лицо Крамскому его бывшие друзья-передвижники. Тем не менее, «Неутешным горем» Третьяков заинтересовался (хотя, по некоторым свидетельствам, оно ему и не слишком нравилось). «Я не спешил приобрести эту картину в Петербурге, — писал коллекционер ее автору, — зная наверно, что по содержанию она не найдет покупателей, но я тогда же решил приобрести ее...» И это приобретение осуществилось.

## Без звука

В этой работе «стоит» мертвая тишина. Все внутреннее движение сосредоточено в глазах героини, полных неизбывной тоски, и руках, прижимающих к губам платок, — это единственные светлые пятна в композиции, остальное как бы уходит в тень.



Большая картина, висящая на стене, вполне конкретна — перед нами фрагмент «Черного моря» Айвазовского. «Это одна из самых грандиозных картин, какие я только знаю», — признавался Крамской. Эта деталь тоже несет на себе символический смысл, сближая жизнь человека с жизнью морской стихии, в которой бури сменяются штилями.



Символичен этот красный цветок в горшке, тянущийся вверх. В нем есть странная ненадежность, подсказывающая нам, насколько хрупка человеческая жизнь.



Яркий венок, положенный на гроб, резко контрастирует с траурным платьем убитой горем матери и кажется неуместным рядом с ним — этот диссонанс подчеркивает атмосферу потерянности, царящую в работе.



# Христос в пустыне

(1872)

180 x 210 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

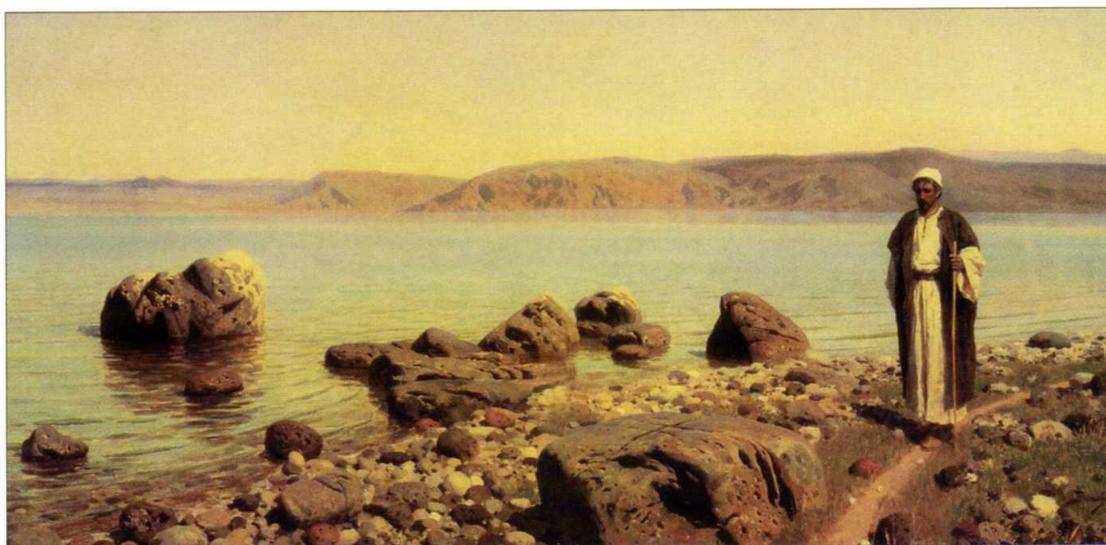
Тема искушения Христа, описанного в трех первых Евангелиях, увлекла Крамского еще в начале 1860-х годов, когда он учился в Академии. Именно тогда он сделал первый набросок композиции. Таким образом, работе над этим шедевром художник посвятил в общей сложности около десяти лет своей жизни. 1867 годом датируется первый вариант картины, оказавшийся неудачным. Ошибочным, как понял автор, был сам выбор вертикального формата, лишивший произведение «широкого дыхания» — или, по-другому, точного «контекста». Таким контекстом в последней версии явилась бескрайняя «каменная» пустыня за спиной Христа, подчеркнувшая своей мертвенностью глубину внутренних постижений героя полотна. Надо думать, найти верное решение помогла Крамскому заграничная поездка 1869 года, предпринятая специально для того, чтобы «вживую» увидеть то, как интерпретировали эту тему старые мастера. Показанная на Второй выставке ТПХВ, эта картина вызвала громкие споры. Совет Академии постановил присвоить за нее автору звание профессора, но Крамской от этого звания отказался. «Христа» хотели купить многие — но достался он П. Третьякову. Коллекционер без торга принял назначенную художником цену (6000 рублей). По собственному признанию Третьякова, это была одна из самых любимых его картин.

*В работе «На Генисаретском (Тивериадском) озере» (1888) В. Поленов пишет, подобно Крамскому, «одинокого» Христа. Картина решена в реалистическом ключе — перед нами, прежде всего, человек, измученный страданиями других людей.*

## «И был он там сорок дней...»

*Эта история — по сравнению с другими евангельскими сюжетами — была не слишком популярной среди живописцев, потому что требовала от них отказа от внешних эффектов.*

Евангелие на протяжении столетий оставалось основным источником сюжетов для художников. Но при этом тему искушения Христа отваживались иллюстрировать немногие мастера. Отметим среди них Дуччо, Боттичелли, Рубенса, Блейка. В России в светской живописи подобные сюжеты до середины XIX века трактовались в основном в академической манере с ее приемами, автоматизовавшимися почти до бездушия. Ситуация изменилась в 1860-е годы, когда в русском изобразительном искусстве утвердился реализм, и на Христа стали смотреть как на реального человека, чьи душевные борения «звучали» в унисон с современностью. Не случайно представители демократической интеллигенции настойчиво связывали «Христа» Крамского с «жертвенными» акциями тогдашней молодежи (вспомним хотя бы знаменитые «хождения в народ»). Наш герой (вместе с Николаем Ге), в сущности, заново открыл эту тему для русской живописи — по его следам пошли В. Поленов, В. Васнецов, И. Репин, В. Верещагин, создавшие собственные евангельские циклы. Так, например, Поленов написал картину «На Генисаретском озере», где представлен Христос-человек, сочувствующий другим людям.



# Воссоздаем работу Крамского

Крамскому до конца жизни не давала покоя мысль о большой картине, в которой он смог бы высказаться «до самого доньшка». И ее основой должна была стать именно евангельская история. На протяжении пяти лет (1877—82) он работал над сюжетом «осмеяния Христа». Но «Хохот» живописец так и не окончил. «Пока мы не серьезно болтаем о добре, о честности, — горько сетовал художник, — мы со всеми в ладу, а попробуйте серьезно проводить христианские идеи в жизнь, и посмотрите, какой поднимется хохот вокруг». Таким образом, «Христос в пустыне» остался самой задушевной его работой этого ряда. Крамской долго и мучительно искал композицию этой работы, но само решение было внезапным и походило на озарение. Просто однажды он увидел сидящего человека, задумавшегося о чем-то, и будущая картина тут же предстала перед его глазами. Дальнейшее было делом техники. В нескольких эскизах, вылепленной из глины голове Христа и двух живописных этюдах он отработал жесты, особенности одежды, выражение лица и принялся за саму картину. В процессе работы и по ее окончании Крамской не однажды «озвучивал» собственные трактовки этого образа, они помогают понять движение его мысли. «Это моя первая вещь, — объяснял он, — которую я работал серьезно, писал слезами и кровью... Она глубоко выстрадана мною, это — итог многолетних исканий...» Широко известно и часто цитируется письмо художника к писателю В. Гаршину с изложением собственного видения этого шедевра. Прочитав его и мы: «Я вижу ясно, что есть один момент в жизни каждого человека, когда на него приходит раздумье — пойти ли направо или налево, взять ли за Господа Бога рубль или не уступать ни шагу злу. Я напи-



«Иродиада» (1884—86) — еще один «евангельский» опыт Крамского.

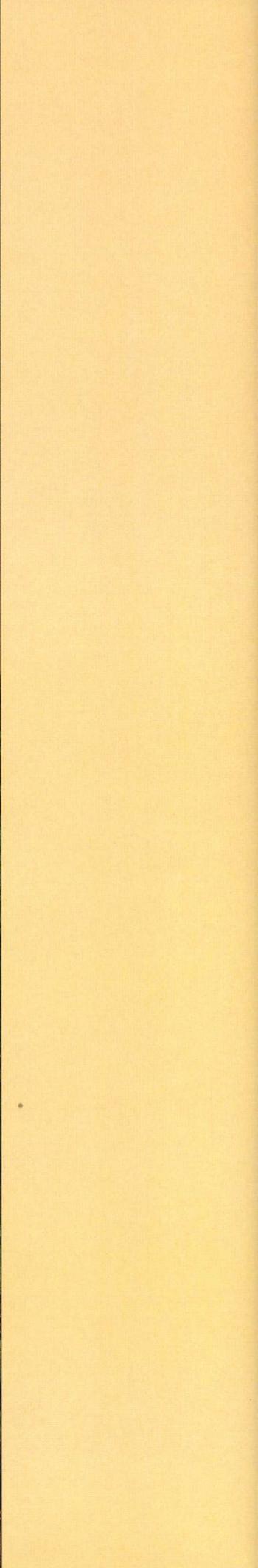
сал "быть или не быть". Это не Христос, то есть я не знаю, кто это. Это есть выражение моих личных мыслей...» Последняя фраза вызвала недоуменную усмешку в позднейшем (1887 года) письме П. Третьякова, адресованном В. Стасову: «Задаваясь изобразить именно Христа, как он его понимал, — сам потом не признал его за Христа». Третьякову вторили и другие, но подобные слова к Крамскому не имеют особенного отношения; они лишь демонстрируют некоторую душевную нечуткость просвещенной публики.

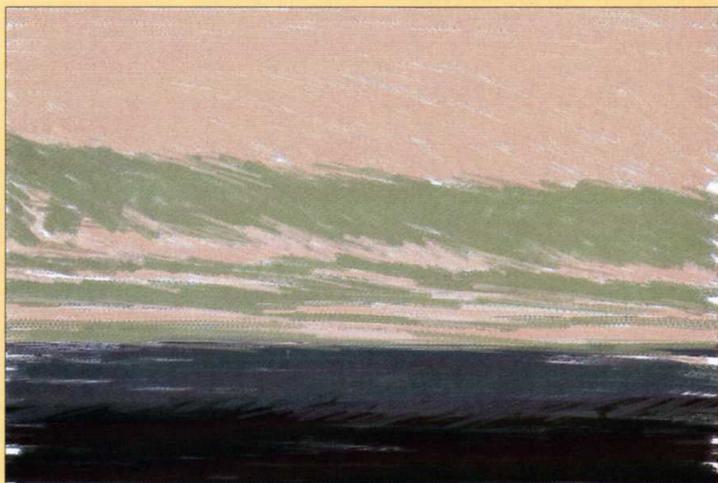
Хотя в 1880-е годы такая нечуткость не удивляет — общество, воспитанное на тотальной критике государственных устоев (в том числе и собственно Православия), не могло «узреть» вопросов в «религии», понимаемой им только в качестве «дурмана».

Неоконченная картина Крамского «Хохот ("Радуйся, царю иудейский!")», начатая в 1877 году, но задуманная гораздо раньше. «Не знаю, как Вы, — писал художник Илья Репину в январе 1874 года, — а я вот уже который год слышу всюду этот хохот. Куда ни пойду, непременно его услышу».









## 1. ПОДМАЛЕВОК

Решив воссоздать «небо и землю» Крамского, наш художник первым делом выполнил подмалевок под два их основных цвета. Светлые участки неба воспроизводились смесью белил, среднего красного кадмия и натуральной тердисиины; облака — смесью белил, среднего желтого кадмия, желтой охры и синего кобальта; задний план «пустыни» — смесью желтого кадмия, красного кадмия, синего ультрамарина и белил; передний план «пустыни» — той же смесью, но с резким уменьшением содержания в ней белил (почти без них).



## 2. ЛЕССИРОВКА

На следующем этапе наш художник покрыл небо лессирующим слоем смеси ализаринового кармина, лимонной желтой и белил. Окрашивались при этом все участки неба, включая облака, — в целях имитации на последних закатного отблеска. Концентрация смеси в слое росла вокруг самих облаков, а к верхней границе воспроизводимого фрагмента смесь практически размывалась до цвета подмалевка. Все мазки наносились в направлении от левого верхнего угла к правому нижнему; при этом в области горизонта они «выравнивались» вдоль горизонтали.



## 3. ПЕРСПЕКТИВА

На заключительной стадии наш художник тщательно проработал полутона «земли». Смесью синего ультрамарина, среднего желтого кадмия, черной краски и белил он затер границу между фоновыми цветами, а затем, добавляя в смесь фоновые цвета, сгладил полутона. На этот раз все мазки наносились жесткой широкой кистью в направлении от левого нижнего угла к правому верхнему, с их «выравниванием» к горизонтали, что — в совокупности с направленными мазками «неба» — дало визуальное усиление перспективы. Наконец, сухой широкой кистью наш художник по еще не просохшему фону отчетливо прочертил линию горизонта.

## В начале пути к Голгофе

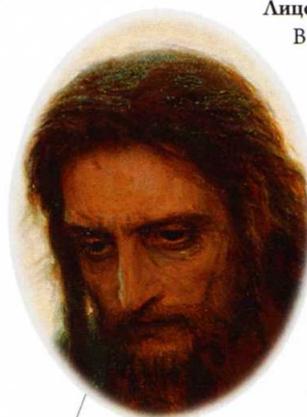
### Новая жизнь

Розовая заря, разгорающаяся за спиной Христа, выступает тут очевидным символом, знаменующим собой начало новой жизни. «Новая земля и новое небо». Солнце христианства над миром еще не поднялось, но оно уже совсем рядом.



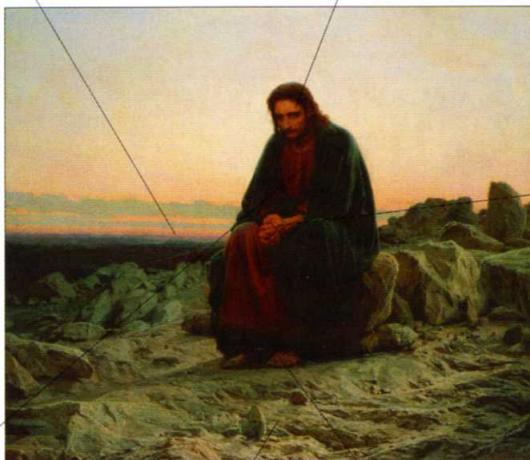
### Одежда Христа

Одежду Христа Крамской пишет «полускрыто», не акцентируя ее деталей. Это устойчивый прием его портретной живописи, помогающий максимально ярко выделить на картине лицо героя, которое и является для художника истинным зеркалом души (или окном, позволяющим заглянуть в нее?).



### Лицо

В этой картине Крамского (как и в некоторых других его знаменитых работах) нет внешнего действия; ее сюжетом является жизнь духа. Поэтому и динамический центр полотна заключен в лице Христа, все вокруг него остается в неподвижности. Кстати, многие современники отмечали, что это типично «разночинное» лицо.



### Жест-характеристика

Крамской особенно не усложняет психологический рисунок этой картины, пользуясь самыми очевидными характеристиками. Одна из таких характеристик — стиснутые руки Христа, прекрасно иллюстрирующие интенсивность Его внутренних борений.



### Пустыня

«И был Он там в пустыне сорок дней, искушаемый сатаной, и был со зверями...» — сказано в Евангелии от Марка. Пейзаж, написанный Крамским, настолько пустынен и дик, что кажется, будто здесь никогда не ступала нога человека. Все вокруг враждебно герою полотна, но Он, погруженный в тяжелые думы, не замечает этой враждебности.



### Долгая дорога

Ноги Христа иссечены камнями и сочатся кровью. В этих ногах кроется как бы предыстория написанного художником момента — зрителю становится ясно, что утренним раздумьям героя предшествовали бессонная ночь и долгий путь по пустыне в крошечной тьме.

# «Без идеи нет искусства...»

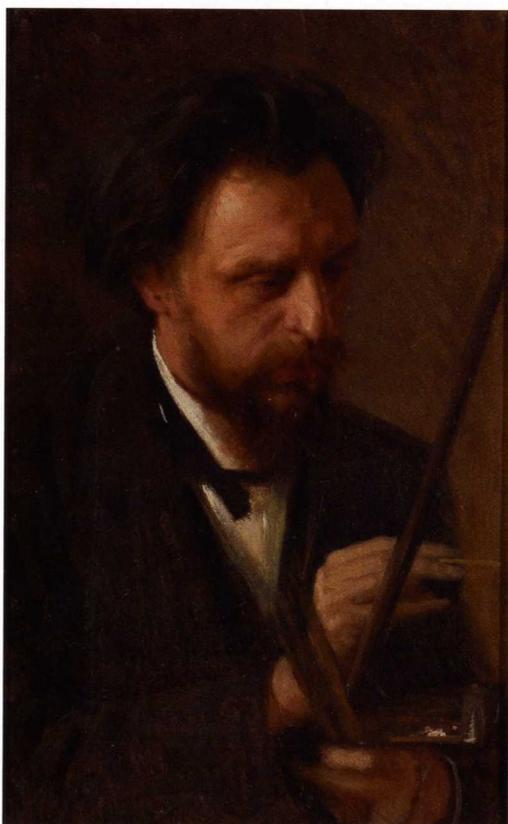
Современники воспринимали Крамского, прежде всего, как выдающегося портретиста, и в этом был свой резон — художник создал в своих произведениях многоликий портрет пореформенной России.

Крамской был не просто художником — он был собирателем художественных сил, проповедником совершенно определенного художественного мировоззрения, теоретиком искусства. О живописи он стал писать очень рано — первая его статья была вдохновлена шедевром Александра Иванова «Явление Христа народу», показанным в 1858 году широкой публике в стенах петербургской Академии художеств. Художник, заявил тогда начинающий живописец, должен быть пророком, открывающим истину людям. Именно ему, русскому художнику, «предстоит поставить

перед лицом людей зеркало, от которого бы их сердце забилось тревогой». Оставалось лишь определить «параметры» этого зеркала. И в дальнейшем Крамской неустанно определял его, печатно высказывая свои мысли, касающиеся как наследия старых мастеров, так и состояния современной русской живописи. Если дополнить эти статьи идеями, сформулированными Крамским в письмах к П. Третьякову, В. Стасову, А. Суворину, то в наших руках окажется строгая эстетическая программа, легшая в основу деятельности Товарищества передвижных художественных выста-

## Передвижники

В 1870-е годы, когда Товарищество передвижных художественных выставок было на подъеме и отношения между его членами еще не омрачались различными «недопониманиями», Крамской написал более десятка портретов видней-



ших своих соратников — как москвичей, так и петербуржцев. В этой галерее мы найдем замечательные портреты В. Перова, М. Клодта, И. Репина, К. Савицкого, Н. Боголюбова, А. Куинджи и других мастеров. У истоков Товарищества стоял Г. Мясоедов — автор известных жанровых полотен, посвященных жизни народа. Именно он (вместе с Н. Ге) обратился в 1869 году к Крамскому с предложением объединить прогрессивные художественные силы двух столиц. Его — не слишком, впрочем, удачный — портрет кисти Крамского (слева), созданный в 1872 году, интересен тем, что был одним из этюдов к картине «Христос в пустыне», представленной в разделе «Шедевр» этого выпуска. Не в пример искуснее «Портрет художника И. Шишкина», 1873 (вверху), изображающий славного пейзажиста на фоне столь любимых им лесов и полей. Крамской и Шишкин близко дружили в начале 1870-х годов, вместе работали на пленэре — это был один из редких для Крамского опытов такой работы.





## Семья

Крамской был, пожалуй, образцовым семьянином. В семье он видел ту крепость, в которой можно отдохнуть от непрекращающихся (и не всегда победных) сражений за новое искусство. Теплотой и любовью проникнуты те живописные семейные образы, что он во множестве создавал. Быть может, именно в них наиболее ярко проявились особенности портретной живописи художника, прославившие его и сделавшие необыкновенно востребованным. В портрете для художника представлялось самым важным приоткрыть глубины душевной жизни — поэтому Крамской, как правило, не слишком увлекался прописыванием интерьера или одежды; более всего его интересовало лицо. «Есть вещи, — объяснял он истоки этого интереса, — которые слово решительно выразить не может; в такое время выражение лица именно приходит на помощь...» Другими словами, для Крамского лицо человека было окном в несказанное. И он посредством любимой им светотеневой лепки старался сделать это окно максимально прозрачным. Представленные на этой странице «семейные» портреты — лучшее тому подтверждение: это «Читающая Софья Крамская», 1863 (слева), «Портрет Николая Крамского, сына художника», 1882 (слева внизу) и «Портрет Софьи Крамской, дочери художника», начало 1880-х (внизу).



вок и во многом определившая общий «характер» русской живописи второй половины XIX века.

Ее суть в том, чтобы, не увлекаясь красотами, романтическим приподниманием себя за волосы, не стремясь исключительно к эстетическому наслаждению, честно написать действительность, увиденную сквозь «магический

## Пейзажи и натюрморты

Пейзажи, натюрморты, даже жанровые картины в творчестве Крамского задвинуты на вторые роли. Более того, к первым двум из этого списка он и вообще, кажется, относился несколько снисходительно. Так, в натюрморте художнику виделось увлечение «бессодержательной» формой. Известно его мнение, озвученное в письме к В. Васнецову: «Не станет же талантливый человек, — пишет Крамской об одном французском живописце, — тратить время на изображение, положим, тазов, рыб и пр. Это хорошо делать людям, имеющим уже все, а у нас дела непечатый угол». Вот такая недвусмысленная оценка. Между тем, в качестве вспомогательного средства психологической характеристики наш герой натюрморт использовал: яркий пример подобной эксплуатации «мертвой природы» — его портрет Некрасова, представленный в разделе «Знаменитые работы». Да и «просто» натюрморты Крамской в конце жизни писал — такие, как «Букет цветов. Флоксы», 1884 (справа), — и писал великолепно. В жанре



пейзажа художник пробовал себя в начале 1870-х годов — именно к этому времени относится его этюд «Лесная тропинка» (слева).

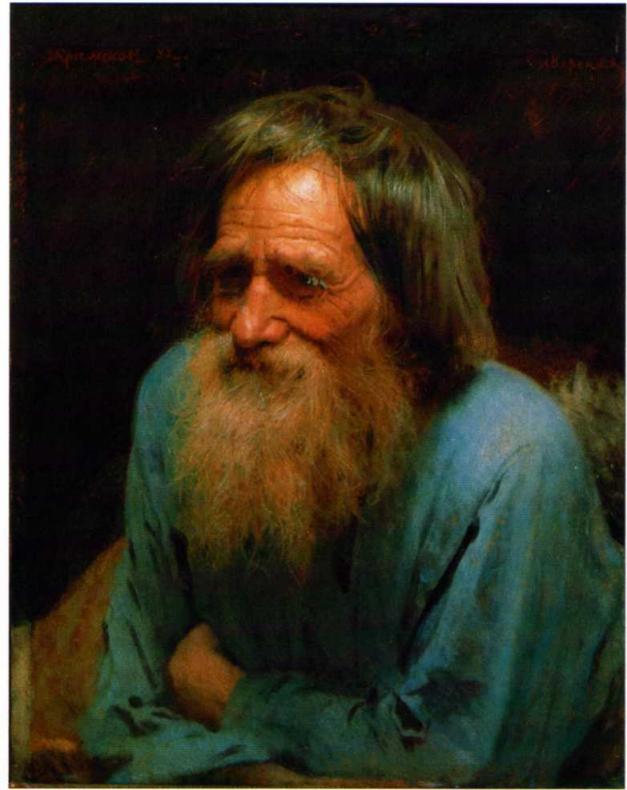
кристалл» социальной идеи, и тем самым как бы дать образ будущего, напрогнозировать его, показать, куда и зачем нужно идти обществу. Ключевое слово тут — «тенденциозность». Этого слова Крамской никогда не боялся — более того, он настаивал на нем. В этом дала о себе знать «шестидесятническая» закалка с ее приверженностью к крайним выводам. В этом смысле Крамской был «ригористом» (вспомним Рахметова из романа Чернышевского «Что делать?»). Все или ничего. «Все наши большие писатели, — писал Крамской Суворину за два года до своей смерти, — тенденциозны и все художники тоже. Разница в большем или меньшем таланте».

Эта мысль похожа на правду. И дело тут даже не в той или иной конкретной идеологии, а в близости основной установки — спасения мира и решения проблемы смысла

человеческого существования с помощью искусства. Это сближает Крамского с наиболее яркими выразителями этого настроения — Достоевским и Толстым. Их собственно «философские» схемы существенно разнятся, но почти дословные совпадения некоторых пассажей художника в его статьях и переписке с мыслями этих писателей иногда просто поразительны. Вот он пишет из Парижа: «Маленьких так жаль, они такие беспомощные, такие любящие, такие чистые и такие бедные, что сердце надрывается, и не знать подкладки жизни лучше, чем знать и не мочь двинуть морем и землей, чтобы засыпать и раздавить это злое и кроважадное племя!» — и как тут не вспомнить весы Достоевского, на которых одна детская слезинка перевешивает и все искусство, и радости умственной жизни, и рай с его ангелами и божественной музыкой...

## Народные типы

Крамской — с его демократическим мировоззрением — не мог остаться в стороне от изображения народной жизни. В 1860—70-е годы роль освобожденного крестьянства в российской жизни занимала многие умы. Кто-то — вслед за славянофилами — видел основу будущей России в крестьянской общине; кто-то, напротив, предрекал скорую «капитализацию» деревни; кто-то просто «плакал и рыдал» над горькой долей «земляных» жителей. Крамской тут старался не впадать в крайности, избегая «глубинных» интерпретаций и мифологических обобщений. Его крестьяне — это просто люди, проживающие свою «эмоциональную» жизнь там, где им суждено было родиться. Вот конкретика эмоций и интересовала мастера. Он пишет ее и в удивительно светлом «Пасечнике», 1872 (внизу), и в лукавом «Мине Моисееве», 1882 (справа).



© И. Крамской. Мина Моисеева. Холст, масло. 57х45. Ж.-2993. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010

Здесь будет не лишним еще раз вспомнить внимательно прочитанного Крамским Прудона, призывавшего «изображать людей со всей правдой их природы и их привычек, за их работами, за исполнением их гражданских и домашних занятий, с их обычными физиономиями, а главное без аффектации, заставить их, так сказать, с непричесанной совестью не для того, чтобы над ними посмеяться, а с целью общественного воспитания».

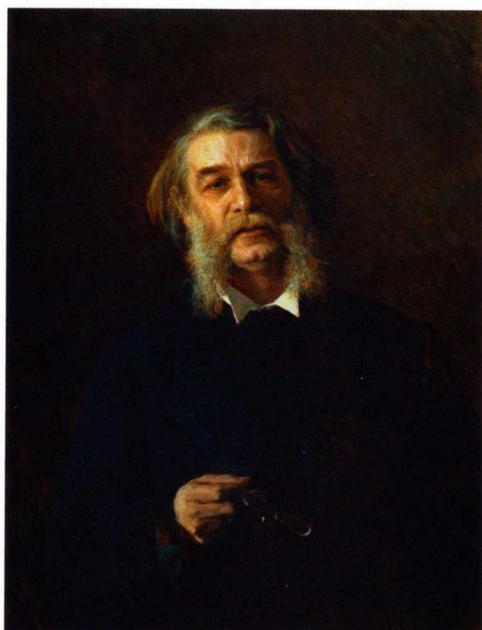
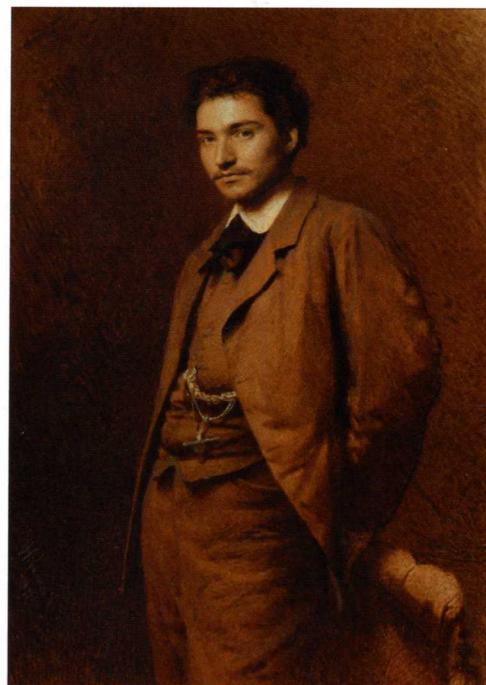
Но странное дело! Идеи Крамского реализовались в картинах его товарищей-передвижников едва ли не полнее, чем в его собственном творчестве. Критическая «составляющая» многих произведений, выходящих из-под кисти членов Товарищества, нередко приводила к столкновениям с цензурой, к запрещению картин, к их снятию с выставок — в собственной же судьбе Крамского такие случаи сыскать трудно. После смерти художника не однажды высказывались мнения, что он загубил «идеологией» свою «живопись» (высказывались при этом и сомнения вообще в наличии у Крамского живописного дарования), но эти суждения, кажется, более диктовались внешним образом

«борца» и «идеолога», нежели его работами. Они почти традиционны, эти работы, а в стилевом отношении — не слишком вняты. Или такое ощущение — ошибка, вызванная неумением поставить себя в «контекст», в реальные «декорации» современной Крамскому эпохи?

Истоки стилевых предпочтений нашего героя определить нелегко. В собственных его теоретических писаниях мы в основном имеем дело с декларациями. Вспоминая о своей молодости, он свидетельствовал: «В 1857 году я приехал в Петербург слепым щенком, в 1863 году я настолько подрос, что непременно пожелал свободы настолько искренне, что готов был употребить все средства, чтобы и другие были свободны. Я думал, что в этом заключается разрешение всех вопросов художественных, устранение аналогий и здоровый рост». Но ведь «свобода», отметим от себя, — это слишком общо. Да и двусмысленно. Мы знаем сколько угодно примеров того, как жестоко расправлялась

## Монохромная живопись

С появлением фотографии художники заспорили о ее месте в области «визуальных» изображений. Одни тут же воспользовались ее способностью «останавливать мгновение» и ввели в художественную практику работу по фотографии. Другие напротив отрицали ее значение — особенно упорствовали в этом профессора Академии. Известно, что академик Ф. Бруни настолько отрицательно относился к модному изобретению, что вообще отказывался фотографироваться. Крамской был более «современен». Мы уже знаем, что он подрабатывал ретушером у Денъера. В пору создания портретов писателей для Третьякова, он писал тех, кто уже умер, по фотографиям — самой известной его работой этого ряда является портрет Тараса Шевченко. Есть в его наследии и несколько так называемых монохромных картин, исполненных в близкой к фотографии стилистике. Но при этом в них бросается в глаза тонкость психологической характеристики, позволяющая открыть зрителю «внутреннего» человека. Тем самым мастер словно доказывал, что фотография вовсе не заменяет и не отменяет живописи, ибо ей остается недоступен глубинный пласт человеческой души. Одна из таких картин — «Портрет художника Федора Васильева», 1871 (справа). Крамской очень любил рано умершего Васильева. После его смерти он покаянно писал Репину: «Милый мальчик! Мы не вполне узнали, что он носил в себе».



позже его в этой роли сменил наш герой. Впервые Третьяков «вышел» на Крамского в 1869 году, предложив ему написать портрет Гончарова. Художник принял этот заказ, но отношение живописца-разночинца к заказчику-«купчине», между тем, еще некоторое время оставалось несколько подозрительным. Постепенно оно смягчилось — уже в начале 1870-х годов Крамской отмечал, что «он все-таки человек ничего — дело с ним иметь можно», а чуть позже и вовсе нашел в Третьякове родственную душу. Понятно, что писать знаменитых литераторов он после этого продолжил. И эти портре-

## Галерея писателей

В середине 1860-х годов у П. М. Третьякова появилась заветная мысль — собрать в своей галерее портреты знаменитых русских писателей, попытавшись тем самым создать обобщенный образ самобытной русской культуры. В самом начале 1870-х годов над выполнением этой задачи трудился В. Перов, чуть

— едва ли не вершина портретного творчества Крамского. В них он выступил виртуозом психологической характеристики, умеющим малыми средствами показать очень многое. На этой странице мы воспроизводим «Портрет Д. В. Григоровича», 1876 (слева) и «Портрет М. Е. Салтыкова-Щедрина», 1879 (справа).

## Образы юности

Крамской вынес в жизни немало потерь и разочарований. Наиболее тяжело он переживал утрату веры в скорое и окончательное преображение жизни, в устройство ее на началах добра и разума — а оно казалось таким близким и неизбежным в 1860-е годы с их «разгулом» социальных надежд.



Уже в 1870-е годы художник говорит обо всем этом с трезвой горечью и пониманием несбыточности недавних чаяний. Показателен в этом отношении отрывок из его письма к Репину (речь в нем идет о Венере Милосской): «Впечатление этой статуи, — пишет Крамской в 1873 году, — лежит у меня так глубоко, так покойно, так успокоительно светит чрез все томительные и безотрадные наслоения моей жизни, что всякий раз, как образ ее встанет предо мною, я начинаю опять юношески верить в счастливый исход судьбы человечества». Эта своеобразная художественная медитация сродни постоянным обращениям Крамского к образам юности, в которых он тщился вновь обрести утраченную надежду. Пример таких обращений — поэтический портрет «Девушка с распущенной косой», 1873 (слева) и солнечный акварельный этюд «Девочка с бельем на коромысле среди травы», 1874 (вверху).

демократическая цензура, выросшая из этой свободы, с неудобными ей мастерами. Хлебнул ее прелестей в конце жизни и сам Крамской.

Что же тогда остается? Кажется, Крамской прекрасно понимал всю опасность предельной идеологизации художественного творчества. Если он говорил о том, что «без идеи нет искусства», то тут же добавлял, что «без живописи — живой и разительной — картины тоже нет, а есть благие намерения, и только». А следом — противоречил сам себе, защищая тех, о ком писал А. Суворину: «Русские художники пишут сухо, слишком детально, рука их чем-то скована, они решительно неспособны к колориту, концепции их несоразмерны, темны, мысли их направляются все в сторону мрака, печали и всяческих отрицаний...» Аргументация защиты? Пожалуйста: «Если это верно (а дай Бог, чтобы это было верно), так это голос Божий, указывающий, что юноша ищет только правды, желает только добра...» Позиция несколько странная, не правда ли?

И все-таки спишем это на крайности художественной борьбы. В сущности, вкус Крамского был безупречен, и это доказывает его отношение к старым мастерам. И не только

доказывает, но и приоткрывает важное в его собственной стилистике. В 1869 году художник специально поехал в Европу знакомиться с живописными шедеврами. Переезжая из города в город, он набрасывал в своей записной книжке композиционные схемы работ Рафаэля, Рембрандта, Гольбейна Младшего, Тициана, Дюрера, Тинторетто. И отмечал при этом: «У прежних художников Библия, Евангелие и мифология служили только предлогом к выражению совершенно современных им страстей и мыслей — потому-то они и имели успех великий, они выражали все интересные тогда чувства и мотивы». Он восклицал о Веласкесе: «Все перед ним мелко, и бледно, и ничтожно. Этот человек работал не красками и кистями, а нервами!...» Вот тот недостижимый идеал, к которому стремился Крамской.

И стремился небезуспешно, если не забывать об отведенной ему Стасовым роли в русской живописи: «Первыми пролагателями новых и светлых взглядов на искусство, — писал знаменитый критик, — явились сначала живописец Иванова, вторым — автор "Эстетических отношений к действительности" (Чернышевский — прим. ред.), третьим и самым высшим, самым-самым сильным — Крамской».

## Странный реалист

Илья Репин, учившийся у Крамского в 1860-е годы в рисовальной школе Общества поощрения художеств, оставил нам очень живой портрет своего тогдашнего учителя: «Какие глаза! Не спрячешься. Даром, что маленькие и сидят глубоко: серые, святятся... Какое серьезное лицо! Говорит с волнением. Но и слушают же его! Сидят, разинув рты: видно, что стараются запомнить каждое слово. Его приговоры и похвалы производят неотразимое действие...» Вот образ убежденного «водителя», лидера, провозвестника новых истин, почти пророка. Между тем этот пророк всегда носил в себе тайную печаль, а жизнь его ни-

как не походила на сказку. В Крамском жил неисправимый романтик (однажды он написал жене: «Ходил с Кошелевым встречать весну», — как много заключено в этой фразе!), а ему приходилось заниматься «социальным»; ему хотелось написать «большую» картину, а он писал заказные портреты, чтобы прокормить семью; он мечтал о содружестве свободных художников, а бывшие приятели и единомышленники распускали о нем сплетни... И прожил-то художник на свете всего 49 лет. Но успел сделать очень многое, и его картины до сих пор никого не оставляют равнодушным.



*ОСМОТР СТАРОГО БАРСКОГО ДОМА (1873). Есть что-то щемяще-ностальгическое в этом замечательном опыте работы Крамского в области жанра. Изображение, отсылающее нас к безвозвратно-ушедшим годам, когда в этих стенах играла живая жизнь, словно подернуто патиной времени.*



ПОРТРЕТ Л. Н. ТОЛСТОГО (1873). Крамской, «заглянувший» в 1873 году к Толстому в его Ясную Поляну, довольно долго уговаривал писателя позировать ему. Знаменитому романисту это занятие казалось «нескромным». И все-таки он «угovorился». «Я провел с ним несколько дней, — сообщал в письме об этих сеансах художник, — и был все время возбужденном состоянии. На гения смахивает...» Отозвалось это знакомство и в творчестве Толстого, как раз в 1873 году начавшего писать «Анну Каренину». В последних главах романа появился не запланированный изначально художник Михайлов, в котором многие узнали Крамского.



**ПОЛЕСОВЩИК (1874).** Иногда эту работу называют по-иному — «Мужик с дубиной» или «Мужик в простреленной шапке». Автор картины предложил в письме к П. Третьякову такую ее трактовку: «Мой этюд должен был изображать один из тех типов, 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; но никогда не мирятся».



**ЛУННАЯ НОЧЬ (1880).** Еще одно странно-романтическое полотно записного реалиста — от этого полотна рукой подать до живописного символизма, громко заявившего о себе на рубеже XIX—XX веков. В главной героине этой картины Крамской изобразил Е. А. Третьякову, вторую жену Сергея Михайловича Третьякова, увлекавшегося коллекционированием картин не менее своего брата, Павла Михайловича. П. Третьяков 14 мая 1880 года сообщал художнику о его «Лунной ночи»: «Публика осталась очень недовольна нынешней выставкой, и только исключительно одна Ваша картина пользовалась симпатией ее».

# Воронежский областной художественный музей им. И. Н. Крамского

*В коллекции этого музея, носящего имя героя нашего выпуска, мы найдем несколько настоящих шедевров Крамского. Впрочем, и помимо этого Воронежскому художественному музею есть чем гордиться.*

Долгое время Крамской был чуть ли не «личным» художником П. М. Третьякова — поэтому не удивительно, что самое обширное собрание его работ хранится именно в Третьяковской галерее. Несколькими замечательными произведениями живописца обладает петербургский Русский музей. А далее в этом списке мы должны упомянуть музей, находящийся на родине Крамского — в Воронеже (Острогожск, где родился будущий живописец, числился по Воронежской губернии). В частности, именно в Воронеже «прописано» чудесное полотно «Книги одолели», неизменно упоминаемое во всех исследованиях художественного мира Крамского.

Если верить официальной справке, Воронежский художественный музей относительно молод. Он основан в 1933 году, а принял первых посетителей 1 января 1934 года. Но в действительности он старше на несколько десятилетий. Идея организации в городе губернского музея появилась еще в середине XIX века. К моменту создания музея в 1894 году он состоял из трех отделов — исторического, кустарно-этнографического и художественного. Послед-



*Барочный «воронежский дворец», в стенах которого размещается Воронежский художественный музей.*

ний позже и «вырос» в самостоятельный художественный музей, унаследовав то здание, что предназначалось для губернского музея.

История этого здания, которым гордятся воронежцы и называют между собой «воронежским дворцом», любопытна. Его строили с 1777 по 1779 год для воронежского губернатора генерал-поручика И. А. Потапова. После смерти генерала, случившейся в 1791 году, здание поменяло трех владельцев и, в конце концов, было куплено военным ведомством для Комиссариатской комиссии, ведавшей снабжением войск. Военное ведомство провело капитальную реконструкцию, преобразившую здание. Кстати, здесь в 1818—19 годах бывал по делам службы поручик К. Рылеев, будущий мятежный поэт и один из лидеров декабристов.

На протяжении всего XIX века здание верно служило людям, а в начале XX века опустело. В 1905 году его передали на городской «баланс», и некоторое время в бывшем особняке размещались кавалерийские казармы. Наконец, в 1911 году по личному распоряжению Николая II его подарили губерн-



*Интерьер музея до начала ремонта.*



«Улыбчивую» картину «Книги одолели» Крамской написал в 1872 году.

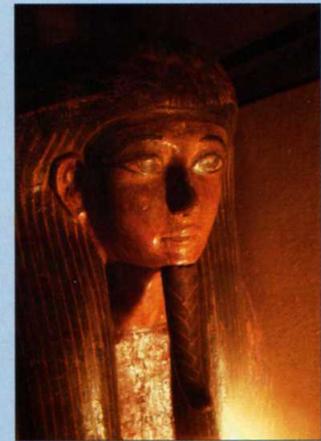
скому музею. Разумеется, после бравых кавалеристов особняк требовалось сильно «подновить», чем и занялись строители. Завершить свою работу они не успели — началась Первая мировая война. В следующие десять лет этот дом напоминал проходной двор, но в середине 1920-х справедливость все-таки восторжествовала, и сюда наконец-то въехал краеведческий музей. После выделения из него в 1949 году самостоятельного художественного музея последний стал его полноправным хозяином. В позднюю советскую эпоху, в 1984 году, к зданию пристроили выставочный зал.

Много испытаний выпало на долю музея в годы Великой Отечественной войны. К счастью, значительную часть собрания удалось вывезти в Омск. Из того же, что осталось, мало что уцелело — в частности, погибли коллекция древнерусского искусства и собрание живописи 1920—30-х годов. Линия фронта проходила по реке Воронеж, рассекающей город надвое, и можно себе представить, какой ад здесь творился.

В нынешнем музее ценители искусства могут посетить зал древнеегипетской культуры, зал античного искусства и картинную галерею. С произведениями искусства, экспонирующимися в первых двух залах, связан любопытный сюжет, звучащий эстонским «эхом». В 1918 году эстонский город Юрьев (нынешний Тарту) был взят немецкими войсками. Ученый совет местного университета, основанного еще в 1802 году, решил эвакуировать университет в Россию — вместе с принадлежащим университету уникальным Музеем древностей и изящных искусств. На базе поменявшего место жительства университета открыли Воронежский университет, а реликвии Музея древностей по прошествии некоторого времени влились в коллекцию художественного музея. Сегодня их судьба нервно обсуждается в Эстонии, желающей вернуть себе эти бесценные произведения искусства.

Среди жемчужин живописного собрания Воронежского художественного музея выделим прекрасные картины кисти Аргунова, Тропинина, Поленова, Крамского, Куинджи, Левитана, Репина и других крупнейших мастеров русской живописи. Есть свои «хиты» и в отделе западноевропейского изобразительно искусства.

Музей долго находился на реконструкции. Открылся он после перестройки — как собственно строительной, так и тематической — в 2008 году.



Один из экспонатов древнеегипетской коллекции.

## Древнеегипетская коллекция

Родным «отцом» дерптского (в те времена Тарту-Юрьев носил имя Дерпта) Музея древностей и изящных искусств, в котором изначально и экспонировались художественные изделия древних египтян, был профессор классической филологии Иоганн Карл Симон Моргенштерн (1770—1852). Сама коллекция попала в музей в 1810-е годы — ее собрал востоковед Отто Фридрих фон Рихтер (1792—1816), совершивший в 1815 году научное путешествие в северно-восточную Африку, где тысячелетия назад цвела древнеегипетская культура. Большинству экспонатов, входящих в коллекцию, около трех тысяч лет. В основном это предметы ритуального характера — саркофаги, детали «сопровождения» умершего при его перемещении в «другой» мир, бальзамирующие жидкости и многое другое. Такой состав вполне «гармоничен», если не забывать о том, что культура Древнего Египта вообще была во многом связана с культом загробного мира, и к подготовке к «переезду» в него древние египтяне относились очень ответственно.

«Портрет Н. П. Шереметева» (1798) кисти Н. Аргунова представляет нам графа, прославившегося в веках своей преданной любовью к крепостной актрисе Параше Жемчуговой.

НЕ ПРОПУСТИТЕ СЛЕДУЮЩИЙ НОМЕР!

Еженедельное издание

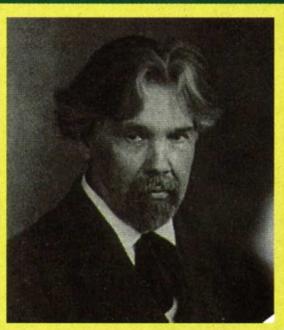
РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЦЕНА: 69 руб., 11,90 грн, 299 тенге, 4900 бел. руб.

# 50 Художников

ШЕДЕВРЫ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

## Суриков

8



Шедевр «Боярыня Морозова» (1887) — в деталях

Суриков происходил из старинного казачьего рода

Художник поведал «страшные были минувшего»

Он писал так, будто был современником далеких эпох

DeAGOSTINI

В продаже через неделю!

ISSN 2218-8614



9 772218 861773 00007

DeAGOSTINI