

DOI: 10.55959/MSU0130-0083-8-2022-6-168-192

Т.В. Юденкова

**ИНТЕРПРЕТАЦИИ КАРТИНЫ И.Н. КРАМСКОГО
«ХРИСТОС В ПУСТЫНЕ»**

T.V. Yudenkova

**INTERPRETATIONS OF I.N. KRAMSKOY'S
"CHRIST IN THE DESERT"**

Аннотация. Долгое время при изучении характера русской живописи второй половины XIX в. она искусственно отрывалась от православной христианской основы, религиозность же представлялась своего рода метафорой со знаком «минус», а не как научная проблема, требующая пристального анализа. Христианское мироощущение в век скептицизма, дарвинизма и позитивизма, несмотря на усиливавшуюся секуляризацию, не было вытеснено из сознания человека второй половины позапрошлого столетия, а перешло на новый качественный уровень. Свидетельством тому является не только творчество многих русских писателей, но и наследие художников-передвижников Перова, Ге, Крамского, Репина, Сурикова, Ярошенко и других мастеров второй половины XIX в., увлеченных разработкой новых смыслов и новых форм пластического выражения. Сегодня уже очевидно, что в целом ряде живописных произведений той поры христианство выступает в качестве цементирующего фундамента, или основы жизнеустройства, Христос предстает реальной исторической личностью, давшей организацию духовной жизни на земле. Названные проблемы вычитываются из живописных произведений выдающихся мастеров этого времени, из переписки и критических рецензий. Для художественной культуры второй половины XIX столетия они имеют первостепенное, стержневое значение. Глубокая неоднозначность картины И.Н. Крамского «Христос в пустыни» (1872) позволяет и допускает весьма противоречивое толкование. Его очень схематично можно выразить в двух словах — от Христа или ко Христу. Интерпретации картины, данные самим автором полотна, на протяжении многих десятилетий привлекали искусствоведов. Размышления художника о христианстве и его попытки переосмысления традиционных положений,

Юденкова Татьяна Витальевна, доктор искусствоведения, заведующий отделом живописи второй половины XIX — начала XX века Третьяковской галереи, главный научный сотрудник НИИ Российской Академии художеств

Yudenkova Tatyana Vitalievna, Doctor in Art History and Criticism, Head, Department of Painting of the Second Half of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries, The State Tretyakov Gallery; Leading Research Fellow, Research Institute, Russian Academy of Arts

+7-985-998-26-27; udenkovatv@mail.ru

рождение нового взгляда, колебания и сомнения, чередование исторического и религиозно-мистического — всё это содержится в его богатейшей переписке. Умозаключения, сделанные писателями, художниками, коллекционерами, наконец, критиками отражают важные духовные процессы, которые происходили в умах и сердцах современников художника. А исследования историков искусства помогают проникнуть глубже в развитие художественного самосознания эпохи.

Ключевые слова: христианское мироощущение художника, искусство второй половины XIX в., Товарищество передвижников, образ Христа в русской живописи, Ф.М. Достоевский, И.А. Гончаров

Abstract. The study of the nature of Russian painting in the second half of the 19th century has long artificially detached it from its Orthodox Christian foundation, and religiosity has been presented as a kind of negative metaphor rather than as a scientific problem requiring careful analysis. Despite increasing secularization, in the age of skepticism, Darwinism, and positivism the Christian worldview was not forced out of human consciousness in the second half of the 19th century, but was elevated to a new qualitative level. This is evidenced not only by many Russian writers, but also by such painters as Perov, Ge, Kramskoi, Repin, Surikov, Yaroshenko, and other masters, who were fascinated by the development of new ideas and new forms of expression. Today it is clear that in a number of paintings of that time Christianity serves as the cementing foundation, or the basis of life order. Christ appears as a real, historical figure who gave the organization of spiritual life on Earth. These issues arise in the works of outstanding masters of this time, correspondence and reviews. They are of paramount importance to the artistic culture of the second half of the nineteenth century. The deeply ambiguous nature of Kramskoi's "Christ in the Desert" (1872) allows for a highly controversial interpretation, which can be very schematically expressed as from Christ or to Christ. The painter's own interpretation has attracted art critics for decades. His thoughts on Christianity and attempts to reconsider traditional approaches, the birth of a new view, hesitation and doubt, alternation of the historical and religious-mystical are contained in his vast correspondence. The opinions of writers, artists, collectors and critics testify to important spiritual processes that were taking place in the minds and hearts of Kramskoi's contemporaries. Studies by art historians help to penetrate deeper into the development of the artistic consciousness of the era.

Keywords: Christian outlook of the artist, the art of the second half of the nineteenth century, Itinerant Association, the image of Christ in Russian painting, F.M. Dostoevsky, I.A. Goncharov.

* * *

Долгое время изучение религиозного характера русской живописи второй половины XIX в., весьма формально называемой передвижнической, искусственно отрывалось от православной христианской основы. А религиозность отечественного искусства истолковывалась как некая метафора, но отнюдь не как научная проблема, требующая пристального анализа.

Христианское мироощущение в век скептицизма, дарвинизма, позитивизма, а также таких крайних проявлений как нигилизм и атеизм, несмотря на все более усиливающуюся секуляризацию, не вытесняется из сознания человека второй половины позапрошлого века. В последнее время привычным стал анализ русской литературы XIX в. сквозь призму философски-религиозных настроений, когда же специалисты обращаются к искусству живописи этого времени, то фокус резко меняется, несмотря на то что философско-религиозная сторона многих полотен очевидна и вполне укладывается в духовные поиски эпохи. Ярким примером является творчество Ф.М. Достоевского, всесторонне и системно изученное в последние десятилетия. В этом смысле изобразительному искусству повезло меньше. Вместе с тем, следует признать, что во второй половине XIX в. «современники Достоевского», прежде всего художники, в каком-то смысле его последователи, поклонники его творчества, также переходят на новый качественный уровень восприятия реальности. Они заняты поиском новых смыслов и новых форм пластической выразительности. Творчество не только ведущих мастеров второй половины XIX в. (по совместительству и передвижников) Василия Перова, Николая Ге, Ивана Крамского, Ильи Репина, Василия Сурикова, Николая Ярошенко, но и художников «меньшего» масштаба, например, жанристов-шестидесятников сегодня уже невозможно охарактеризовать как далекое от христианских идеалов. В целом ряде живописных произведений этого времени христианство выступает в качестве цементирующего фундамента, базовой ценности, как основа жизнеустройства, Христос — как реальная историческая личность, давшая организацию духовной жизни на земле. Всё это очевидно имело первостепенное, стержневое значение для художественной культуры той поры. Большинство художников этого времени, ориентируясь в своем искусстве на современность, откликаясь на острые насущные вопросы, тревожащие общественность, на глубинном уровне религиозного сознания придерживались традиционных воззрений своих предков, так или иначе выказывая в своих произведениях несогласие с распространенной трактовкой христианства как «отошедшего навсегда детства человечества» (И.Н. Крамской).

Проблема своеобразия русского художественного менталитета давно привлекала исследователей¹, но только в 2018 г. в музеях

¹ Вагнер Г.К. В поисках истины. Религиозно-философские искания русских художников, середина XIX — начало XX века. М., 1993; Стернин Г.Ю. Между «идеями» и «почвой». К вопросу о русском художественном самосознании 1870–1880-х годов // Вопросы искусствознания. 1993. № 4. С. 108–122; Стернин Г.Ю. Христианское и

Ватикана прошла выставка «Русский путь: от Дионисия до Малевича», в которой шедевры иконописи и живописные произведения второй половины XIX — первой трети XX в. были показаны как единое целое, навеки спаянное отечественной духовной традицией. Акцент был сделан на внутренних, глубинных связях древнерусского искусства, русского реализма XIX в., живописных экспериментов искусства рубежа XIX — XX вв. В пространстве выставки органично соединились «Явление Христа народу» (1836 — не ранее 1855, ГРМ, малый вариант одноименной картины, находящейся в ГТГ) А.А. Иванова с иконами «Крещение» и «Преображение» (ГТГ), «Неутешное горе» И.Н. Крамского вступало в диалог с иконой «Не рыдай Мене, Мати» (ГТГ), а его же «Христос в пустыне» находился рядом с «Христом в темнице», деревянной скульптурой XVIII в. из Пермской художественной галереи, вертикальный формат и колорит «Всюду жизнь» Н.А. Ярошенко в каком-то смысле вторил иконе «Богородице Киккской» Симона Ушакова (ГТГ), «Страшный Суд» XVI в. (ГТГ) обрел свое место рядом с «Черным квадратом» К.С. Малевича. Экспозицию венчала картина «Несение креста» М.В. Нестерова и икона XVI в. «О Тебе радуется», воплощающая дух русской соборности, духовного единения всего народа в церкви и мирской жизни. Выставка имела каталог на трех языках, каждое произведение сопровождалось расширенной аннотацией². Эту выставку можно назвать первым шагом на пути к переосмыслению пластических смыслов русского искусства второй половины XIX — первой трети XX в., реализованное в выставочном проекте Третьяковской галереи.

Предлагаемая статья посвящена более конкретному вопросу — интерпретации картины И.Н. Крамского «Христос в пустыне» (1872, ГТГ), во многом отражающей те важные духовные процессы, кото-

языческое в творчестве Репина // Вопросы искусствознания. 1995. № 1–2. С. 353–368; *Поспелов Г.Г.* Русское искусство XIX века: вопросы понимания времени. Очерки. М., 1997; *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись. Пробуждение памяти. М., 1998; *Попов С.В.* Религиозное творчество позднего Ге как практика богоискательства // Искусствознание. 2002. № 1. С. 386–414; *Москалюк М.В.* Православное мирозерцание и творчество живописцев второй половины XIX века // Русская живопись второй половины XIX века: идеал и реальность. Красноярск, 2008. С. 58–179; Николай Ге: Вектор судьбы и творчества. Материалы международной научной конференции. Архивные публикации. М., 2014; *Юденкова Т.В.* Взгляд на бытовой жанр 1860-х в свете христианских идеалов // Память как объект и инструмент искусствознания // I Международный конгресс историков искусства имени Д.В. Сарабьянова. 16–17 октября 2014. ГИИ. М., 2016. С. 216–228; *Юденкова Т.В.* «Сгущенная реальность» или «бессловесная глубь» русского искусства 1860–1890-х: от позитивизма к метафизике // Русский путь: от Дионисия до Малевича. Шедевры из собрания Третьяковской галереи и музеев России: каталог выставки в Музеях Ватикана 20 ноября 2018 — 16 февраля 2019 / Науч. ред. Н.Н. Шередега, Т.В. Юденкова. М., 2018. С. 29–57.

² Русский путь: от Дионисия до Малевича. Шедевры из собрания Третьяковской галереи и музеев России: каталог выставки в Музеях Ватикана ...

рые происходили в умах и сердцах современников художника. Сумел ли Крамской найти пластическую форму выражения христианского идеала, адекватную уровню зрительского восприятия современников? Сумел ли отразить одну из важных парадигм своего века и была ли его трактовка принята и понята? Что являл собой Христос в представлении человека XIX столетия? Как воспринимали его картину последующие исследователи? Все эти вопросы обозначены в предлагаемой статье.

Если картину Крамского «Христос в пустыне» рассматривать в оппозиции «церковное — светское», то она несомненно создавалась как произведение светской культуры, посвященное размышлениям над Священным Писанием и образом Христа. Полотно не стало и не могло стать предметом церковного культа и не предназначалось для украшения храма. Находясь еще в петербургской мастерской художника, картина была приобретена московским коллекционером Павлом Третьяковым за очень крупную по тому времени сумму — 6 тысяч рублей. С момента своего «выхода в свет» полотно экспонировалось на 2-й и 3-й передвижных выставках в 1872–1874 гг., побывав не только в столицах, Петербурге и Москве, но и в Риге, Вильно, Орле, Харькове, Одессе, Кишиневе, Киеве и других городах. Вернувшись из путешествия с выставок Товарищества передвижников, с 1874 г. оно было доступно для обозрения в залах картинной галереи П.М. и С.М. Третьяковых в Лаврушинском переулке, будущей Третьяковской галереи. В 1878 г. произведение Крамского было отобрано для участия в русском отделе всемирной выставки в Париже, представлявшей достижения русского искусства за последние 25 лет.

Сегодня картина Крамского «Христос в пустыне» по праву является одним из узловых произведений русского искусства второй половины XIX в. и главным произведением в зале И.Н. Крамского в постоянной экспозиции Третьяковской галереи.

И.Н. Крамской: истолкование образа Христа

Главное произведение жизни Крамского — «Христос в пустыне» — стало одной из попыток честного авторского высказывания. Художник никогда слепо не следовал чужим идеям, а всякий раз старался пропускать их через свой внутренний «фильтр», превращая извне пришедшее в свое, личное, глубоко осмысленное убеждение, прошедшее через «горнило всеразъедающего анализа» и выдержавшее испытание его острого ума. Крамской полагал, что именно его современникам выпала счастливая участь честно и «прямо взглянуть» на Христа потому, что историческая наука доказала, что «Христос: это уже не миф, это лицо, о котором существует чрезвычайно

обстоятельный рассказ, и в этом рассказе чрезвычайно простым, наивном и возвышенном, он выступает так рельефно, говорит и действует так естественно, что нет никакой физической возможности не поверить в его существование и не признать его за личность реальную»³.

По рождению Крамской был человеком православного вероисповедания и воспитывался в традициях бытовой религиозности. Его мать — человек верующий, свято чтивший культово-обрядовую сторону жизни православной культуры. Крамской миновал во многом тот крайний максимализм, который пережили некоторые его более страстные современники. Так, юный Вл. Соловьев, выкинул домашнюю икону из окна своей комнаты. Лев Толстой в середине 1860-х гг. описал пережитое им сложное духовное состояние, которое помогает лучше понять общее состояние умов и атмосферу эпохи: «Я теперь уже знаю, что у меня есть душа, и бессмертная (по крайней мере часто я думал знать это), и знаю, что есть Бог... Я Вам признаюсь, что прежде, уже давно, я не верил и в это. Последнее время чаще и чаще во всем вижу доказательство и подтверждение этого. И рад этому. Я не христианин и очень еще далек от этого; но опыт научил меня не верить в непогрешимость своих суждений, и все может быть»⁴.

В период «религиозного кризиса» 1860-х гг. Крамской более тяготел к большинству, погрузившись всецело в философско-религиозные метания века. Однако, можно сказать, что в конце 1860-х для Крамского наступает время обретения внутренней крепости. Религия в его понимании из простого богопочитания превращается в форму самосознания и самоопределения человека в мире. Он настолько созрел, что готов привнести свое, личное, «самобытное» представление в сокровищницу идей своего века.

Анализ писем Крамского помогает выявить саму идею Христа, вокруг которой так мучительно долго размышлял художник. Диапазон авторских характеристик весьма противоречив: от атеиста до человека «действительного и легендарного», сына Божия. Между тем проблему упрощать не следует: полной или однозначной приверженности той или иной системе взглядов Крамской в своих письмах не выказал. Его письма условно можно разделить по корреспондентам на две категории — в соответствии с тем, что сам Крамской делил всех людей на художников и зрителей.

³ Крамской И.Н. Письма, статьи: в 2 т. [подгот. к печ. и примеч. С.Н. Гольдштейн]. Т. 1. М., 1965. С. 81.

⁴ Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений / Под общей ред. В.Г. Черткова. Т. 61. М., 1936. С. 115.

К первой, «исповедальной», категории следует отнести письма к пейзажисту Ф.А. Васильеву, который в период работы над картиной стал его первым доверенным лицом. Ему вверялось самое сокровенное и тайное. Эти письма, по-видимому, наиболее полно отразили художественное понимание образа Христа. К ним также примыкают письма И.Е. Репину, относящиеся к периоду кристаллизации замысла второй большой картины Крамского «Хохот», определенной самим автором как продолжение «Христа в пустыне». Они носят скорее полемический характер и представляют его позицию в знаменательном споре о Христе XIX столетия.

Ко второй категории относятся письма к зрителям, малознакомым художнику людям. В них сделана попытка интерпретации картины для широкой публики. Они писались, когда Крамской уже вышел «из творческой бездны», когда картина была выставлена и имела успех, когда художник находился в центре общественного внимания. В них нет и тени сомнения, высоких мудрствований и сознательных недоговоренностей, напротив — прослеживается некоторое уплощение мысли, а может быть ее определенность. Письма к Васильеву и Репину — скорее, добровольное самоизлияние, сердечный порыв души. В письмах Чиркину и Гаршину читается изложение хорошо продуманной и не раз, по-видимому, уже проговоренной концепции, которая вполне укладывалась в определенный круг представлений эпохи. Более того, есть ощущение, что именно такой концепции и ожидало от автора общественное мнение.

Крамской полагал, что «христианство, с момента своего появления до настоящего времени, никогда не было не только усвоено человечеством органически, но даже и понято правильно не было»⁵. Он считал, что настало время переосмысления роли и значения Христа в истории человечества. Художник прямо не выступал против церковного положения о том, что Христос есть Бог. Между тем в самом тоне письма выражено несогласие с общепринятой точкой зрения: «Говорят, Христос — есть идеал, — больше Бог. Отчего же все, что он сказал, — тут же возражал сам себе Крамской, — все, что он сделал, возможно и понятно?»⁶. То, что доступно простому человеческому сознанию, мышлению и чувству, по мысли художника, не соотнобразится с высоким, но абстрактным понятием Бога. «Итальянский Христос прекрасен и даже, так сказать, божественен, но потому то он мне и чужой ... Что мне за дело до такого Бога, которого я никогда не могу узнать, полюбить, который есть совсем особое существо и которому

⁵ Крамской И.Н. Указ. соч. Т. 1. С. 217.

⁶ Там же.

я, стало быть, не могу следовать и подражать, в силу непоколебимых законов природы...»⁷, — восклицает Крамской.

Крамской «ни на минуту» не сомневался в исторической достоверности Евангелия, в действительном существовании Христа. Для него Христос — реальная историческая личность, «действительный человек», но и вместе с тем «мировой человек», «легендарный», «человек любви всеобъемлющей», сын Божий. Порой он его называет «чудаком, знающим, где спасение». Ни разу Крамской не говорит о Христе как о Боге, ни как о Богочеловеке.

«Христос был человек, и только потому, что он был действительный человек, он и доказал, что он может быть истинным сыном Божиим»⁸, — полагал Крамской. «...у него и было земного что форма... Но разве же форма не есть доказательство присутствия *августейшей* мысли?»⁹, — декларирует художник в письме к Васильеву одно из важнейших своих положений в понимании идеи Христа. Человеческая и божественная ипостаси входят в Христа Крамского. Но как они соотносятся? Это вопрос вопросов в концепции художника, на который в письмах ответа нет и который неизменно встает перед картиной «Христос в пустыне».

В письмах звучат определенные колебания: «страшно за такой сюжет приниматься»¹⁰. Он не уверен в себе, в силе своего мастерства, но также он сомневался и в верности собственных размышлений о Евангелии и Христе. Вместе с тем, в них звучит твердая убежденность в том, что поставленная «дерзкая» задача переосмысления традиционного воззрения оправдана и необходима в «нынешнее время». Подражание классическим образцам, в особенности Рафаэлю или Тициану, для Крамского оказывается невозможным, для него это — повторение когда-то и кем-то уже обретенной истины. Единственный выход в новое время — пластически выразить современное «самобытное» воззрение. Работа над образом Христа для Крамского стала непреодолимой потребностью высказаться и завершить наконец свой труд: «... я должен был написать его, чтобы отделаться от него, — пишет Крамской, имея в виду преследовавшие его в течении пяти лет видения, — ...бывало до ужаса дойдешь и видишь фигуру»¹¹.

В письмах Крамского историческое и религиозно-мистическое чередуются, не соприкасаются, существуют отдельно, умозритель-

⁷ Там же. С. 219.

⁸ Там же. С. 131.

⁹ Там же. С. 132.

¹⁰ Там же. С. 113.

¹¹ Там же. С. 132.

но, а в художественном пространстве картины эти два начала сосуществуют. И в этом нет непримиримого противоречия.

Ослабление православной церкви, отмеченное с началом петровской реформы 1721 г., повлекло за собой многие изменения в религиозной жизни страны на протяжении XVIII–XIX вв. Церковь оказалась на содержании государственной казны, от нее постепенно стали отдаляться образованные слои русского общества, духовенство превратилось в особую категорию чиновничества. Вместе с тем со второй трети XIX в. в общественном сознании начали происходить и обратные, если можно так определить, компенсаторные процессы, в которых «обнищание» духовной жизни до некоторой степени возмещалось неугасимой верой в историческую предопределенность событий, в действительность происходившего и описанного в Священном Писании, которое неустанно подкреплялось развитием исторической и археологической наук в ту пору, верой, что «когда наука объяснит нам всё, как, что и почему, тогда, быть может, будет еще удивительнее; и самые обыкновенные вещи теперь станут тогда самыми чудесными», т.е. верой, что мир преисполнен чуда, и всё чудесное станет когда-нибудь научно-обоснованным. «В эпоху знания и убеждения», по мысли Крамского, «гораздо чудеснее и уж не менее удивительно обыкновенное, так называемое естественное рождение, чем неестественное»¹².

В своих письмах Крамской усиливает философско-нравственную проблематику христианства в соответствии с духом позитивистски настроенного XIX в. Именно такой поворот в трактовке картины намечен в его письмах. Христианство предстает как учение, как многовековая нравственная сила. Величие и сила Христа в том, что он указал возможный путь, ведущий к перерождению человека, стоящего у края гибели. «В это время нравственного разложения, отчаяния за будущую тьму, он, проживший до 30-ти лет, ел, пил и спал, как все; он один почувствовал, где выход, он один знал, какую надо дать форму содержанию, но прежде чем сказать людям правду громко в глаза, нужно ничем от них не зависеть, надо обдумать, надо уйти от всех, остаться одному ... дело в том, что перед ним с высоты однажды раскрылась панорама ... пойти направо, пойти налево?»¹³.

Величие Христа в том, что он сумел поместить «центр божества в самое средоточие человеческого духа», написал Крамской в одном из писем, назвав Христа «самым высоким и возвышенным

¹² Там же. С. 118.

¹³ Там же.

атеистом», «доказавшим возможность человеческого счастья через усилия каждой личности над собою и победившим самого сильного врага — собственное “Я” ...»¹⁴. Эти высказывания художника позволили многим исследователям констатировать атеизм самого Крамского, а некоторым назвать его высказывание «великой претензией». В свою очередь, Репин, для которого «атеизм есть отрицание Бога полное», более терпим к «крамольным» мыслям Крамского, считая, что «атеизм недостоин Христа, т.к. это для него мелко»¹⁵. Так что же имел в виду Крамской под пресловутым атеизмом? «Атеизм, как я понимаю (...это только мое личное измышление) есть последняя, высшая ступень развития религиозного чувства»¹⁶. Далее, следуя за мыслью художника, можно утверждать, что, победив собственное “Я”, свое человеческое эго, Христос Крамского становится Богом. Умалая человеческое, Он сливается с абсолютным бытием, заявляя: “Я есмь Бог”. «Для Христа нет сомнения, что Он Бог», — настаивал Крамской. «...ведь атеист — безбожник, так ведь? ... Ну а Христос всюду говорил: я сын Божий, я одно с Отцом, он чувствовал и говорил, что он Бог, значит для него не было Бога, кроме него самого»¹⁷. Далее он уточнил: «под атеизмом я разумею действительно нечто иное, чем может быть должно и вообще разумеют ... различия между моими и Вашими мыслями немного...». И, завершая спор с Репиным, добавил: «В моем атеизме, так сказать, нет и тени отрицания любви»¹⁸. Таким образом, как бы Крамской ни был встроен в современный образ мысли, в условиях всё побеждающего и всё отрицающего XIX столетия для него оказалось невозможным отказаться от таких глубинных, бытийных и очень личностных представлений человека, как вера и любовь в самом высоком смысле этих понятий, в его интерпретации имеющих несомненно религиозно-мистическое значение.

В смысловой структуре картины Крамского «Христос в пустыне» огромная роль принадлежит пространству пустыни. Ее не назовешь нейтральным пейзажным фоном, дикой скалистой природой. Активное художественное пространство, целенаправленно лишенное пластического многословия, строится на приглушенной серо-серебристо-лиловой гамме, создающей впечатление вибрирующей, мерцающей формы в лучах розовеющего неба. Оно кажется ирреаль-

¹⁴ Там же. С. 219.

¹⁵ Переписка И.Н. Крамского: переписка с художниками / Общая ред., примеч. С.Н. Гольдштейн. М., 1954. С. 289.

¹⁶ Крамской И.Н. Указ. соч. Т. 1. С. 231.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же. С. 235.

ным, немного надуманным, словно вылепленным из глины или сконструированным из папье-маше, хотя отдельные детали трактованы вполне натуралистично. Реалистическая трактовка природы, эмпирическое понимание пустыни как внеположенной человеку данности, внутренне свойственное XIX в. вообще, перевело бы картину в несколько иной смысловой план, снизив моменты напряжения и противостояния чуждому и хаотичному миру, которые наполняют картину.

Многие смыслы, несомые образом пустыни, кажутся принадлежащими ей испокон веков, с момента сотворения. Пустыня — пристанище зла и мглы, кишаших тварей, извечный образ «всеобщей тьмы и хаоса». Однако пустыня является и местом зарождения света, новой жизни, местом встречи земной и внеземной жизни. В то же время пустыня обозначает психо-эмоциональное состояние внутреннего одиночества и неприютности, подобное состоянию уединения отшельника в «своей пустыни». Вообще, для христианского сознания пустыня является конкретным знаком — символом события в сфере духа. В духовных стихах обретение чудодейственной силы становится возможно только после пребывания в затворе, в пустыни. В картине Крамского пустыня представляет собой мрачное каменистое плато, хаотичное нагромождение серых валунов, где всё иссечено ветрами, источено песком, оттого она и представляется суровым и непреодолимым пространством. Пустыня — как это ни парадоксально — производит впечатление ледящей субстанции, в которой нет и не может быть никакой жизни. В своей оголенности без конца и без края, в серо-лиловой дымке она уподобляется некоей вулканической материи, далекой от своего земного прообраза, напоминает нечто первозданное, космическое.

Пустыня диктует способы поведения. Ее безжизненность и необъятность сковывают все живое, пригибают по закону притяжения к земле, заставляют опуститься все ниже и ниже. Она противопоставит не менее огромному небу по принципу «верха — низа». Линия горизонта проходит ровно посередине холста, тем самым небо и земля имеют равные доли. Бесконечной шири пустыни противопоставит могучая вертикаль сидящей фигуры Христа, как центр противопоставит периферии.

Окаменелость фигуры Христоса сродни самой каменистой пустыни. Она застыла посреди мертвенного окружения под гнетом собственных дум, в состоянии чрезвычайного напряжения.

Мелкие складки одежд свободно и спокойно облекают человеческое тело, проявляя его плоть. Гиматий и хитон имеют традиционную каноническую для русской и европейской традиции изображения

образа Христа пурпурно-красно-синюю цветовую гамму, но не контрастную, а приглушенную, будто бесстрастную. Пирамидальная композиция выявляет часть фигуры темным силуэтом на фоне начинающего светлеть после ночи неба, приходится пристально всматриваться в лицо, венчающее композицию, и руки, являющиеся геометрическим центром картины.

Напряжение обнаруживается прежде всего в лице и в судорожно сжатых руках. Они почти не выбиваются из несколько притупленного тона всей картины. Световые отблески, идущие откуда-то справа, легко ложатся на них, рождая ощущение жизни в человеческой фигуре.

В лице, особенно во взгляде, полном напряженной мысли, доведенной до страдания, читается некая отрешенность, отсутствие ощущения реальности здешнего мира. Согбенное положение фигуры, поникшая голова являют осязаемый символ сложного расположения духа. По представлениям древней византийской традиции, с которой Крамской был, несомненно, знаком, образ человека, преисполненного духовного содержания, включенного в божественную жизнь, неподвижен. Подобное состояние глубокого раздумья, доведенное до полной отстраненности от всего происходящего, созвучно молитвенному состоянию, которое может парализовать человека.

В Христе Крамского есть молитвенное напряжение, о котором будет писать сам художник: «Молитвенное состояние — это одна из самых таинственных лабораторий в человеке. Когда горы несправедливостей, эгоизма, тупости и зверства людского опрокидываются на благороднейшие побуждения наши, человеческий дух как бы стихает, не противоречит, и только ищет место, где бы спокойно можно было заплакать, чтобы никто не видал этого, и два-три часа такого состояния достаточно для того, чтобы все, что еще химически не соединилось, приняло ту новую, до страшной упругости силу, которая способна заставить затрепетать окружающее. До этого момента постороннее, внешнее беспокоит, ранит меня, я еще под влиянием внешних впечатлений, они на меня действуют, после — я творец и активный деятель. И если молитвенное состояние было действительно, причины к нему были уважительны, тогда мое влияние на действительность будет несокрушимо, а последствия необъятны и качественно, и количественно»¹⁹. Эти слова Крамского свидетельствуют несомненно об определенной автобиографичности, которая вычитывается из писем, о его непрестом личном духовном опыте, который он пытался перенести в картину.

¹⁹ Крамской И.Н. Указ. соч. Т. 1. С. 231

Обладая невероятной гипнотической энергией, заключая в себе драматизм человеческого величия и воли, Христос Крамского показан в бездействии, его сила будто свернута в пространстве и времени. Но вместе с тем, она обещает быть раскрытой, предполагая разворот, и в этом значение образа — в возможности разворота, в надежде на второе духовное рождение... Похожее, почти родственное впечатление притягательной силы, внутреннего глубокого движения и явления волевого напряжения дает портрет Ф.М. Достоевского работы В.Г. Перова (1872, ГТГ). Неслучайно эти два шедевра русского искусства XIX в. в научных трудах исследователей и на выставках, в документальных фильмах и лекциях по истории русского искусства и конечно в популярной литературе, а главное — в нашем сознании очень часто сближаются не только как выдающиеся памятники эпохи, но и как идейно-близкие произведения.

Этот признанный факт свидетельствует об устойчивой традиции восприятия и интерпретации образа Христа и о его несомненной соотнесенности с образом современника (но не в смысле «призыва к выполнению гражданского долга»²⁰, как отмечалось историками искусства в середине — второй трети XX в.). Значение Достоевского не только для целостного миропонимания XIX в. (об этом не раз писали исследователи), но и для понимания жизненного кредо самого Крамского принципиально. Автор «Христа в пустыне» признал, что Достоевский «играл роль огромную в жизни каждого (я думаю), для кого жизнь есть глубокая трагедия, а не праздник», и не принимал позицию обывателей, для которых «дело Христа своим чередом, а практика жизни своим»²¹. Если Крамскому тициановский образ Христа казался чужим, аристократом по внешности, тонким политиком и несколько сухим сердцем, но при этом умным, проницательным, хитрым человеком, то в своей картине он сделал попытку, как писал он сам, создать образ «своего Христа», близкого и понятного, которому можно «следовать и подражать», не чуждого «нашему времени»²².

Современники и историки искусства XX века о картине Крамского

Исходя из критических рецензий, посвященных «Христу в пустыне» Крамского, публику очень условно можно разделить на тех, кто выступал против «светской» живописной манеры, кто требовал

²⁰ Гольдштейн С.Н. Иван Николаевич Крамской. Жизнь и творчество. М., 1965. С. 101.

²¹ Крамской И.Н. Указ. соч. Т. 2. С. 60.

²² Там же. Т. 1. С. 219.

привычного церковно-канонического изображения Христа, и тех, кто принимал авторскую интерпретацию художника.

Первые хотели видеть не человеческое, но божественное, нечто особенное, сверхъестественное в его облике. Они выражали недоумение по поводу слишком реалистичного изображения «Христа, идеала красоты совершенной», в виде «неизящной фигуры», лишенной выражения «тихой безграничной любви», «величавой божественной силы»²³. Другими словами, картину Крамского осуждали за «атеистическое» посягательство на чувства верующих людей и за несоответствие православному канону (напомним, что под канонем в то время понимали свод представлений, который сформировался в Новое время — XVIII–XIX столетиях). Были люди, которые отрицали вообще возможность изображения Христа как существа высшего и идеального, так как понимали, что никогда он не будет соответствовать их представлению, вынесенному из детства или сложившемуся в течении всей жизни. «Но было ли божественное в земном облике Христа, и кто видел это?» — возражал им писатель И.А. Гончаров, единомышленник Крамского, и сам же и отвечал: «Не было, иначе бы мир знал о том»²⁴. По мнению Гончарова, художественную критику в основном волновал один вопрос: верует или не верует в Богочеловека живописец²⁵, другими словами, насколько Крамской подпал под современное пагубное влияние антирелигиозных идей.

Вторая группа зрителей соглашалась с возможной авторской интерпретацией образа, с индивидуальным видением художника, сделавшим попытку проникнуть во внутренний смысл событий Священного Писания. Эта группа современников Крамского малочисленна в сравнении с первой.

Эти позиции нашли отражение, в частности, в дискуссии, которая развернулась в киевской периодической печати во время 2-й передвижной выставки²⁶. Главными оппонентами стали профессора

²³ Урусов Г.Г. Полный обзор третьей художественной выставки Товарищества передвижных художественных выставок в России. М., 1875. С. 9–10.

²⁴ Гончаров И.А. «Христос в пустыне». Картина г. Крамского // И.А. Гончаров — критик. М., 1981. С. 107. Статья была написана после посещения Гончаровым 3-й передвижной выставки в 1874 г. Нельзя исключить также, что в этот период художник и писатель много общались, в 1874 г. Крамской исполнил портрет писателя (ГТГ). Многие их мысли чрезвычайно близки не только по смыслу, но и по построению предложений. Впервые статья Гончарова опубликована в журнале «Начала» (1921. № 1).

²⁵ Там же. С. 103.

²⁶ 2-я передвижная выставка прошла с 11 ноября 1873 по 6 января 1874 г. в Киеве (Товарищество передвижных художественных выставок. 1869–1899. Письма, документы / Предисл. и общая ред. С.Н. Гольдштейн. М., 1987. С. 544).

А. Сикорский²⁷ и А. Шкляревский²⁸, олицетворявшие соответственно первую и вторую категорию зрителей.

Первый, проанализировав подробно строение лица Христа у Крамского с точки зрения физиогномики, утверждал, что в картине «Спаситель в пустыне» предстает не Богочеловек, а Боевоеврей, что художник согрешил, изобразив неправильность черт семитского типа. По его мнению, образ в картине страдает «преувеличенным носом», «чрезмерной скуластостью», «обиженным, брезгливым» ртом, он оставляет впечатление капризного и в конце концов голодного человека. Физиолог Сикорский предположил, что на полотне Крамского скорее показан «Магомет в пустыне» или равнодушный и жестокий «Изгнанник», способный к насилию. И, наконец, он увидел в картине «самого будничного смертного, который неизвестно когда и надолго ли уселся на камень и раздумывает ... как ему жить в пустыне одному»²⁹.

Напротив, его оппонент профессор Киевского университета Шкляревский³⁰ уверен, что нет и не будет художника, способного «наглядно изобразить форму и сущность Христа от Микеланджело и Леонардо да Винчи до наших современников»³¹, поскольку выработанный за многие столетия известный идеал Христа, вмещающий «благодать, любовь, красоту», не может и не должен соответствовать конкретному художественному изображению. Вместе с тем, он высоко ценит всех, кому «удается бросить электрический свет хоть на один уголок этой таинственной личности, кто попытается приблизиться к тайне Христа»³². Размышляя о живописном представлении образа Христа, Шкляревский неожиданно ставит вопрос иного свой-

²⁷ Биография А.И. Сикорского (1842–1919) во многом типична для представителей разночинной интеллигенции, формировавшейся в 1860-е гг. Он окончил Киевскую духовную семинарию, затем учился на факультете естественных наук в Киевском университете, перевелся на медицинский факультет, с 1873 г. работало в клинике душевных болезней при Военной медико-хирургической Академии. В 1890-е основал журнал «Вопросы нервно-психической медицины и психологии».

²⁸ Шкляревский А.С. (1839–1906) окончил медицинский факультет Московского университета, стажировался за границей, с 1870 г. профессор Киевского университета по кафедре медицинской физики. Как художник-любитель писал критические статьи в газете «Киевлянин».

²⁹ Цит. по статье: Шкляревский А.С. Великое и возвышенное в художественных произведениях. «Спаситель в пустыне», картина И.Н. Крамского. Киев. 1901. С. 5–9.

³⁰ 11 декабря 1873 г. в газете «Киевлянин» была напечатана статья А.С. Шкляревского, посвященная «Христу в пустыне». Статья была издана в виде отдельной брошюры (Киев, 1873). Цит. по более позднему изданию: Шкляревский А.С. Великое и возвышенное в художественных произведениях... (1901).

³¹ Там же. С. 10.

³² Там же.

ства, важный для понимания возможностей живописи, или, выражаясь более понятно, — его интересует потенциал живописи реализма. Способна ли современная живопись вообще, обычно передающая «одно мгновение действия или бытия», передать длительность процесса психологической борьбы человека, разнородность его мыслей, чувств, настроений, драматически переживаемые в душе? Он отдает дань художнику, выбравшему и сумевшему изобразить такой острохарактерный переходный момент в сорокадневном искушении Христа в пустыне, в котором зритель получает возможность проследить переходное состояние, включить «фантазию» и продолжить размышлять в направлении, заданном художником, в установлении причин и последствий. «Еще минута, и все видимое нами, должно существенно преобразиться ... и *благая весть* заставит затрепетать остывшие сердца людей ... Христос... начнет тернистый путь своего посланничества на земле. В этот момент... совершится также переход старого мира в новый, начнется период триумфа и мартирологии христианства, не закончившихся и в наши дни»³³. Автору статьи важно понимание, что Христос Крамского олицетворяет собой «Спасителя на рубеже двух миров». Критик отмечает органичность соединения пейзажа с образом, настраивающим на «благоговейное созерцание», создающим ощущение льющейся «тихой музыки»: дымящееся утренним туманом озеро, отдаленный блеск грядущего дня, камни как единственные свидетели события, сгруппированные в виде доисторического жертвенника³⁴. В «галерее портретов Христа» от Микеланджело и Леонардо до современных мастеров картина Крамского занимает видное место — к такому заключению приходит Шкляревский.

Крамской мечтал своей картиной произвести такое художественное впечатление на зрителя, которое заставило бы «задуматься над изображенным предметом, и в конце даже согласиться с художником относительно взгляда на ту или иную сторону человеческой жизни»³⁵. Шкляревский, несомненно, высказывался от имени той немногочисленной группы наиболее чутких зрителей, кто оказался способным принять образ Крамского и кому была адресована картина. К таким восприимчивым зрителям следует отнести главного собирателя отечественного изобразительного искусства во второй половине XIX столетия, приобретшего полотно еще до его появления на выставке, П.М. Третьякова: «Спаситель Крамского мне очень

³³ Там же. С. 3

³⁴ Там же. С. 4.

³⁵ Крамской И.Н. Указ. соч. Т. 1. С. 289.

нравился и теперь также нравится, почему я и спешил приобрести его, но многим он не очень-то нравится, а некоторым и вовсе. По-моему, это самая лучшая картина в нашей школе за последнее время — может быть ошибаюсь»³⁶. Но и спустя двадцать лет коллекционер остался верен своим первым впечатлениям: «Более всех для меня понятен “Христос в пустыне” Крамского. Я считаю эту картину крупным произведением и очень радуюсь, что это сделал русский художник, но со мной в этом едва ли кто будет согласен»³⁷.

Стало банальностью упоминать глубину потрясения, пережитую от картины писателем В.М. Гаршиным. Сохранилось живое впечатление К.Д. Кавелина³⁸, назвавшего картину Крамского «единственной в целом мире, передающей живой образ Христа вполне, со всех сторон, как Сикстинская Мадонна передает Богородицу»³⁹. По мнению философа, картина Крамского занимает особое место в ряду близких ей произведений. Находясь на выставке рядом с человеком, увидевшим в «Спасителе» «нигилиста», а в картине — «насмешку над святыней и кощунство», Кавелин вспоминает свое сильнейшее впечатление, которое невозможно не привести полностью, т.к. его реакция являет пример одного из тех благодарных откликов публики, которого ожидал и ради которого работал Крамской: «Перед этим лицом, измученным глубокой и скорбной думой, перед этими руками, сжатыми великим страданием, я остановился и долго стоял в немом благоговении; я точно ощущал многие бессонные ночи, проведенные Спасителем во внутренней борьбе; я точно видел за опущенными ресницами глаза, в которых читалось и обещание блаженства тем, кто прост сердцем, и покой страдающим и удрученным;

³⁶ П.М. Третьяков — Ф.А. Васильеву. 26 января 1873 // ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 19. Л. 2.

³⁷ П.М. Третьяков — Л.Н. Толстому. 12 июля 1894 // Переписка Л.Н. Толстого с П.М. Третьяковым / Публ. М. Бубенчикова // Литературное наследство / АН СССР. Институт литературы (Пушкинский дом). Т. 37–38: Л.Н. Толстой. П. М., 1939. С. 263.

³⁸ Взаимоотношения И.Н. Крамского и К.Д. Кавелина требуют более тщательного рассмотрения. В 1870–1880-е гг., сойдя с «арены общественной борьбы», Кавелин погрузился в занятия философией и психологией. В его многочисленных работах человек почти всегда осознает в себе два совершенно различных начала (духовное и телесное), его внимание обращено «на внутренний психический мир», на поиск «истины в духе», в сознании личности. Есть все основания предполагать, что Крамской был знаком с философом. Но если и не был знаком, то, безусловно, следил за его работами, которые обнимали тот круг вопросов, который неизменно привлекал и художника («Задачи психологии» (1872), «Задачи этики» (1884)). В его взглядах на искусство, не говоря уже о характеристиках современного общества, можно найти близкие Крамскому мотивы. В 1885 г. Крамской исполнил портрет Кавелина на смертном одре. Подобного рода изображения в творчестве Крамского нельзя назвать случайными.

³⁹ Русская старина. 1899. № 1. С. 154.

и потом вдруг эти глаза светились негодованием, провидя, что слова любви и мира бросят меч посреди людей, — или горели гневом, пророча беды городам, которые гордо возносили свои головы до небес. В умилении и трепете я забыл всех и все около себя. Мне казалось, что я стою перед самым Спасителем. Меня начинали давить слезы умиления и восторга, какими плачет человек, когда правда, чистота, самоотверженная любовь к другим являются перед ним не в виде несбыточной мечты или недостижимого идеала, а как живой образ, действительное существо, и он снова надеется и верит надеждой и верой лучших лет, казавшейся навсегда утраченной ... Мне картина Крамского дала минуту невыразимого восторга и счастья...»⁴⁰.

К самым внимательным и признательным зрителям Крамского следует отнести И.А. Гончарова, автора неизданного в свое время художественно-критического очерка, который носил скорее просветительский характер. Автор пытался оправдать современных художников, обратившихся к изображению лиц и событий Священного писания. Он выступил против цензуры и общественного мнения (вероятно, в этом и коренилась причина, по которой очерк не появился в печати в год написания), обвинивших этих художников в безверии за то, что они лишили евангельскую историю и ее персонажей возвышенного характера. Гончаров размышлял о светских, религиозных, сектантских, любительских суждениях об искусстве, о том, имеют ли вопросы веры художника прямое отношение к художественной критике, о том способен ли «живописец-атеист», обратившись к евангельским сказаниям, изобразить его сокровенный смысл? Он анализировал картины «Тайная вечеря» и «Вестники Воскресения» Н. Ге, «Сикстинскую мадонну» Рафаэля, обратился к именам Веронезе, Тициана и Леонардо да Винчи.

Писатель выделил три группы зрителей по уровню восприятия евангельских образов.

К первой он отнес большинство публики, которая не вникала глубоко во внутренний смысл события Священного Писания, выступала против «светской» или «суетной манеры писать Христа и его историю»⁴¹ и считала ересью всё, что не соответствовало старинному византийскому стилю, необходимо добавить — в рамках доступных в ту пору науке знаний. Известно, что до конца XIX в. сведения о древнерусской живописи исчерпывались исследованиями относительно поздних памятников, преимущественно XVI и XVII столетий.

⁴⁰ Кавелин К.Д. О задачах искусства // Кавелин К.Д. Наш умственный строй. М., 1989. С. 370.

⁴¹ И.А. Гончаров. Указ. соч. С. 106.

Более древние иконы оставались неизвестными специалистам, тем более широкой публике.

Вторая группа зрителей ожидала увидеть нечто особенное и сверхъестественное — не человеческое, но божественное. Этой группе зрителей Гончаров возражал и приводил следующие доводы: если бы Христос имел черты божественного естества, то весь мир пал бы к его ногам, «и не было ни борьбы, ни подвига, ни страданий, ни тайны искупления!»⁴².

К последней группе он относил людей, допускавших свободу при писании евангельских сюжетов и пытавшихся изображать события и лица «реально, то есть как оно было и происходило»⁴³. В приведенных суждениях писателя прочитывалась определенная доля позитивистского прочтения образов, свойственная XIX столетию.

Гончаров отстаивал при создании образа Христа право искусства на изображение «одной художественной правды, не искажая исторической», при этом не отказываясь от «черт высшей мудрости, высшей благодати и кротости, чистоты душевной и высоких помыслов», которые художник неизбежно должен искать «у высших и лучших, пожалуй, особенных, но все же человеческих натур»⁴⁴. Это важное положение эстетических воззрений Гончарова, солидарных с современными ему художниками, ищущими образы и вдохновение исключительно в окружающей жизни. Божественность Христа отражена в его учении, подвигах, страданиях, во всей его жизни, — размышлял Гончаров, в то же время, возможности искусства живописи ограничены, когда живопись пытается в пространстве одного холста соединить «человеческое» и «сверхъестественное». Он также напоминал, что живопись не способна изобразить сразу несколько моментов на одном холсте, в то время как понятие в целом о Христе как Боге можно выразить, по его мнению, лишь множественностью изображений.

Гончаров пытался доказать, что «христианская вера имеет огромное и единственное влияние» как на зрителя, способного или неспособного воспринять произведение, написанное на евангельский сюжет, так и на художника, способного или неспособного проникнуть в тайну священного текста и представить в пластическом образе свое видение. Высшим проявлением фантазии художника, находящегося под влиянием христианской веры, для него стала «Сикстинская Мадонна» Рафаэля. Вопрос соотношения веры художника

⁴² Там же. С. 107

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же. С. 107–108.

и реалистического мышления, понимаемого как изображение правдивости явления, является камнем преткновения в размышлениях писателя.

Глубокий и проникновенный анализ картины Крамского, данный Гончаровым, свидетельствует о том, что он был воодушевлен созданным образом, поднявшим многие важные назревшие вопросы эстетического восприятия Евангелия для современников: «Художник глубоко уводит вас в свою творческую бездну, где вы постепенно разгадываете, что он сам думал, когда писал это лицо, измученное постом, многотрудной молитвой, выстрадавшее, омывшее слезами и муками грехи мира — но добывшее себе силу на подвиг»⁴⁵.

Анализируя полотно «Христос в пустыне», он пришел к важному для художественной критики этого времени заключению, что реализм стремится к невозможному — «он хочет добиться какой-то абсолютной, почти математической правды, но такой правды в искусстве не существует». Любое изображение в искусстве появляется не само по себе, а исключительно как следствие художественного «отражения фантазии, которая и придает ему тот образ, краски и тон, какой установил исторический взгляд и какой осветила фантазия»⁴⁶ живописца. Итак, Гончаров допускает авторское, как мы сказали бы сегодня, самобытное видение или прочтение образа, и сам, как явствует, относит себя к третьей группе зрительского восприятия.

Показательно, что Гончаров требовал от публики соответствующего настроения — благожелательности и чувства веры в изображенное⁴⁷. Близкие мысли излагал Крамской в своей ранней статье об А. Иванове, сожалея о «публике, утратившей веру». Картина может и должна дать в некотором роде толчок для развития в обществе определенных идей и представлений, но направление этих идей определяется, прежде всего, «верой или неверием зрителя», — писал Крамской. С ним был солидарен Гончаров. Мало найти достойный сюжет для картины и талантливо его исполнить, нужно заставить зрителя поверить в изображенное, пережить его, то есть создать некое самодостаточное психоэмоциональное пространство, — констатировал писатель. Размышления Гончарова и Крамского более сопрягаются по многим позициям, ежели расходятся, но это тема другого исследования.

⁴⁵ Там же. С. 112.

⁴⁶ Там же. С. 113–114.

⁴⁷ «... чувство веры должен приносить и зритель, чтоб увидеть в картине Спасителя или девы Марии не просто человека — Богочеловека, а в деве Марии — мать Бога, чего неверующий никогда не увидит, с какой бы верой и с каким бы гениальным талантом ни писал живописец» (Там же. С. 109).

Наиболее чуткие современники Крамского относились к его картине как к драгоценной части религиозной мысли, духовных переживаний и откровений, в которых они остро нуждались. Поэтому имя Крамского современниками было приобщено к именам европейских художников Тициана, Рембрандта, Рубенса, Рафаэля, внесших свой вклад в иконографию Христа.

Восприятие картины Крамского еще одной категорией зрителей во многом обязано самому автору: «И когда я кончил, то дал ему дерзкое название, — отвечал Крамской Гаршину, — направляя ход размышлений зрителей, а впоследствии и исследователей в определенное русло — “от Христа”». «Христос ли это? Не знаю. Да и кто знает, какой он был?» — продолжал Крамской спустя шесть лет после создания картины. Примечательно, что именно это письмо Крамского многие исследователи рассматривали в качестве ключевого при истолковании картины. «Итак, это не Христос, то есть я не знаю, кто это. Это есть выражение моих личных мыслей...»⁴⁸ — так закончил свое знаменитое письмо к Гаршину художник. Много писалось и говорилось о том, что в период религиозного охлаждения и зарождения атеистического мировоззрения в обществе образ Христа был созвучен крестному жертвенному пути русской интеллигенции, новой личности, поставившей себя на место Бога. Живым свидетельством тому стали воспоминания современников — В. Короленко, О. Аптекмана, В. Фигнер, Н. Морозова и многих других. Кроме того, в этом русле много размышляла русская философская мысль более позднего времени («Вехи», Г. Федотов и т.д.)

Человек в одеждах, напоминающих одежды Христа, представлен в ситуации выбора, особо актуальной в те годы. Он выглядел типичным представителем эпохи, стремящимся к решительному действию, его называли «революционером», «нигилистом», «атеистом», т.е. он подпадал под образ современника, чье социальное поведение отвечало совершенно определенным идейным настроениям 1870-х гг. А картина Крамского, являя собой некий «абстракт мысли, иероглиф», попадала в разряд антиклерикального, антицерковного искусства. Мысли Крамского о моменте выбора в жизни каждого человека позволили впоследствии многим исследователям в период идеологической цензуры спроецировать ситуацию выбора между добром и злом на историко-политическую атмосферу тех лет. «Горячее время настало. Русский образованный слой ... разделился на два враждебных лагеря ... В золотой середине ... оставаться теперь невозможно... Служение и Богу и Маммоне невозможно ... нет более глу-

⁴⁸ Крамской И.Н. Указ. соч. Т. 1. С. 447.

боко мучающих душу жгучих вопросов, все решено, все дело в факте переворота...»⁴⁹, — можно было прочесть в 1871 г. в грозной листовке С.Г. Нечаева, автора радикального «Катехизиса революционера».

В годы советского искусствознания по известным причинам была принята именно подобная характеристика русского общества 1870-х гг. Метод назойливого и некритичного наложения устоявшихся штампов о времени и искусстве изучаемой поры приводил к тому, что ведущие мастера эпохи выступали исключительно носителями программы революционно-настроенной части русского общества. Передвижничество напрямую связывалось с народническо-освободительным движением, а передвижение выставок уподоблялось «хождению в народ». Крамскому, выпускнику Императорской Академии художеств, духовному лидеру Товарищества передвижников, отводилась роль «рупора народнических идеалов». Его центральное полотно рассматривалось в контексте историко-политической борьбы как ситуации выбора между благом и злом, когда один путь признавался за революционный, другой — за реакционный, а «золотая середина» в «воссозданных» исторической наукой условиях объявлялась нереальной. Таким образом, картина «Христос в пустыне» описывала момент выбора и мобилизации сил в период революционного накала страстей, представляя ситуацию «предподвига». В 1990-е и следующие за ними постперестроечные годы кардинальным образом изменился научный взгляд на многие процессы, происходившие в русской художественной культуре, но только не отношение к искусству второй половины XIX в., к искусству передвижников, которое по-прежнему оставалось «под шапкой» одного сплошного обличения и безрадостной социальной критики. Взгляд на эпоху, окрашенную в целом в позитивистско-атеистические тона, органично, по мнению автора статьи 1990-х гг., переносится на картину Крамского, которая является свидетельством «больного духа и больной плоти» XIX в.⁵⁰

Между тем параллельно, в те же последние двадцать-тридцать лет, получила развитие противоположная точка зрения в оценке творчества Крамского⁵¹. Если взглянуть на картину «Христос в пустыне» со стороны содержания Евангелия, то Крамской может быть

⁴⁹ Новый журнал. 1993. № 1. С. 146–147.

⁵⁰ Прохоров Г. «Христос, величайший из атеистов...» Евангельский цикл И. Крамского // Вопросы искусствознания. 1994. 4/93. С. 134.

⁵¹ Вагнер Г.К. Об истолковании картины И.Н. Крамского «Христос в пустыне» // Вопросы искусствознания. 1995. № 1-2. С. 408–430; Юденкова Т.В. Еще раз о картине И.Н. Крамского «Христос в пустыне» // Вопросы искусствознания: журнал по истории и теории искусств. 1997. XI (№ 2). С. 465–475.

назван «глубоко верующим» художником, для которого образ «Христа в пустыне» «никакой не миф, никакой не “нравственный архетип”... и уж во всяком случае не религиозная модернизация революционно-демократических идей эпохи разночинного движения, а глубоко внутреннее движение необыкновенно чуткого художника, наделенного даром божественного озарения»⁵², — писал Г.К. Вагнер. При такой постановке вопроса идейным вектором анализа творчества И.Н. Крамского логично станут религиозно-философские труды В.С. Соловьева, а именно — разработка проблемы Богочеловечества. И хотя первые чтения о Богочеловечестве состоялись только в 1876 г., мысль художника в 1860–1870-е гг. формировалась в указанном направлении. Крамского интересовала «психо-теологическая (не разночинная) природа личности Христа»⁵³, — настаивал исследователь. Однако в письмах Крамского ни разу не встречается упоминания Богочеловека, что заставляет сомневаться в предложенной гипотезе. Вместе с тем, нужно иметь в виду, что вопрос о двуединой природе Христа стоял перед русской мыслью на протяжении всего XIX в.

Кстати сказать, понятие «искушение» также отсутствует в письмах Крамского. Означает ли это, тем не менее, что тема искушения была вне поля зрения художника? Или, по мысли Крамского, искушение присутствовало только в форме выбора, «пойти ли направо или налево». Возможно, что, являясь устоявшимся церковным термином, понятие искушения отменяло возможность внутренней борьбы и подразумевало присутствие внешних сил.

Так или иначе, в картине Крамского «Христос в пустыне» выражено актуальное состояние духа времени, напряженный процесс Богопознания. Художник подошел к решению глубочайших вопросов смысла человеческой жизни в связи с христианским учением. Он искал Бога не философски-умозрительного, а такого, которого можно «узнать, полюбить...», которому можно «следовать и подражать»⁵⁴. Без сомнения, духовный опыт Крамского, воплотившись в живописном творчестве как своеобразной исповеди-проповеди, художественном откровении имеет свою ценность, являя собой один из возможных путей русского художника позапрошлого столетия в его попытке проникнуть в тайны мироустройства.

Художественная культура второй половины XIX в. чрезвычайно богата творческими индивидуальностями. Со Львом Толстым и Владимиром Соловьевым Крамской был знаком лично и писал их

⁵² Вагнер Г.К. Об истолковании картины ... С. 413.

⁵³ Там же. С. 419.

⁵⁴ Крамской И.Н. Указ. соч. Т. 1. С. 219.

портреты. Федора Достоевского называл своим любимым писателем, исполнив его графический портрет на смертном одре (1881, ИРЛИ). Безусловно, их влияния так или иначе заметны в его высказываниях. То была эпоха «высокого напряжения». Крамской рядом с великими современниками был также увлечен онтологическими думами, стремясь, однако, сохранить самостоятельность суждений. Он как всякий большой, талантливый художник, «являясь своеобразной точкой приложения воли и сил своей эпохи», прикасаясь к одному из наиболее важных вопросов века, встраивался, таким образом, в большую традицию русского самосознания, тем самым рисуя автопортрет русского общества, представителем которого он являлся.

Таким образом, движение исследовательской мысли в истолковании картины Крамского и сегодня очень условно можно разделить на два направления: от Христа и ко Христу. Картина Крамского присуще свойство глубокой неоднозначности художественного образа — «позволять и допускать» весьма противоречивое толкование. А верным основанием к нашим размышлениям безусловно служило само произведение и письма художника.

Своей картиной Крамской заходит глубже, чем можно показать «художественной действительностью». Он открывает новые пространства мысли, тем самым, несомненно, свидетельствуя о раздвижении границ реалистического искусства. Его герой не теряет реального контура, но при этом вокруг него расширяется духовное пространство. Другими словами, происходит преодоление реализма средствами живописи, т.е. художественным идеализмом, быть может. Русский реализм, осваивая действительность, устремляется за ее пределы, таким образом, его искания несомненно получают трансцендентный характер.

Список литературы

Вагнер Г.К. В поисках истины. Религиозно-философские искания русских художников, середина XIX — начало XX века. М.: РИП-холдинг, 1993. 189 с.

Вагнер Г.К. Об истолковании картины И.Н. Крамского «Христос в пустыне» // Вопросы искусствознания. 1995. № 1-2. С. 408–430.

Гольдштейн С.Н. Иван Николаевич Крамской. Жизнь и творчество. М.: Искусство, 1965. 439 с.

Москалюк М.В. Русская живопись второй половины XIX века: идеал и реальность. Красноярск: Красноярский краевой науч.-учебный центр кадров культуры, 2008. 195 с.

Николай Ге: Вектор судьбы и творчества / Материалы международной научной конференции. Архивные публикации. М. : Гос. институт искусствознания, 2014. 399 с.

Попов С.В. Религиозное творчество позднего Ге как практика богоискательства // *Искусствознание*. 2002. № 1. С. 386–414.

Поспелов Г.Г. Русское искусство XIX века: вопросы понимания времени. Очерки. М.: Искусство, 1997. 287 с.

Русский путь: от Дионисия до Малевича. Шедевры из собрания Третьяковской галереи и музеев России: каталог выставки в Музеях Ватикана 20 ноября 2018 — 16 февраля 2019 / Науч. ред. Н.Н. Шередега, Т.В. Юденкова. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2018. 278 с.

Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: Журнал «Искусствознание», 1998. 431 с.

Стернин Г.Ю. Между «идеями» и «почвой». К вопросу о русском художественном самосознании 1870–1880-х годов // *Вопросы искусствознания*. 1993. № 4. С. 108–122.

Стернин Г.Ю. Христианское и языческое в творчестве Репина // *Вопросы искусствознания*. 1995. № 1-2. С. 353–368.

Юденкова Т.В. Еще раз о картине И.Н. Крамского «Христос в пустыне» // *Вопросы искусствознания: журнал по истории и теории искусств*. 1997. XI (№ 2). С. 465–475.

Юденкова Т.В. Взгляд на бытовой жанр 1860-х в свете христианских идеалов // *Память как объект и инструмент искусствознания. Сборник статей*. М.: Гос. институт искусствознания, 2016. С. 216–228.

Юденкова Т.В. «Сгущенная реальность» или «бессловесная глубь» русского искусства 1860–1890-х: от позитивизма к метафизике // *Русский путь: от Дионисия до Малевича. Шедевры из собрания Третьяковской галереи и музеев России: каталог выставки в Музеях Ватикана 20 ноября 2018 — 16 февраля 2019* / Науч. ред. Н.Н. Шередега, Т.В. Юденкова. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2018. С. 29–57.

Поступила в редакцию
6 октября 2022 г.