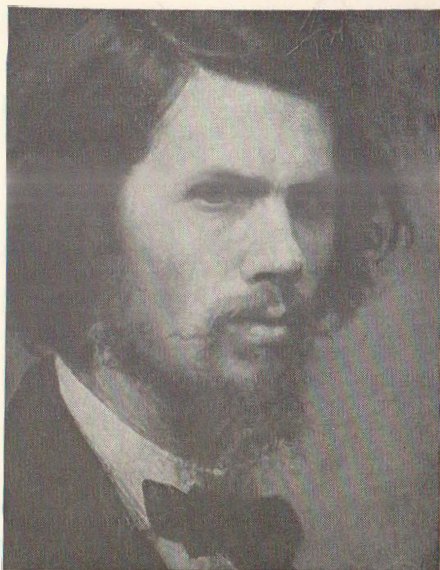


В. ПОРУДОМИНСКИЙ

КРАМСКОЙ

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»





В. ПОРУДОМИНСКИЙ

И. Н. КРАМСКОЙ

Порудоминский В. И.

П 60 Крамской. М., «Искусство», 1974.

248 с., 19 л. илл. Серия «Жизнь в искусстве».

Повесть о Крамском, одном из крупнейших художников и теоретиков второй половины XIX века, написана автором, хорошо известным по изданиям, посвященным выдающимся людям русского искусства. Книга не только знакомит с событиями и фактами из жизни художника, с его творческой деятельностью — автор сумел показать связь Крамского — идеолога и вдохновителя передвижничества с общественной жизнью России 60—80-х годов. Выполнению этих задач подчинены художественные средства книги, которая, с одной стороны, воспринимается как серьезное исследование, а с другой — как увлекательное художественное повествование об одном из интереснейших людей в русском искусстве середины прошлого века.

75С1

80102-137
025(01)-74

без объявл.

© Издательство «Искусство», 1974 г.

НАЧАЛА

Завтра же, может быть,— даже наверное завтра, я это предчувствую,— в первый раз мне придется, наконец, показать все то, что я могу сделать.

Л. Н. Толстой

ДЕВЯТОЕ НОЯБРЯ 1863 ГОДА. РАССВЕТ

Век шестует путем своим железным.

Е. Баратынский

После неверного лета осень стояла ровная, солнечная. Дальнее северное сияние, размытыми голубыми всполохами мерцавшее на небе где-то за Елагиным и Каменным островами, предвещало раннюю зиму. Но еще «на казанскую», когда по тем же исконным приметам ждали первого морозца («Ранняя зима — о казанской на санях»), полил дождь, погода переменилась: небо наглухо заволочло, сырой ветер не разгоняет тучи, а словно стущает тьму, в воздухе неподвижно висит удушливая влага — не то изморось, не то туман; иногда принимается падать снег — ленивые хлопья тают, едва коснувшись мостовой.

Ученик Академии художеств Иван Николаевич Крамской выходит, поеживаясь, из флигеля, который снимает во дворе дома на 8-й линии: нынче ему надо встретиться пораньше с товарищами; живут товарищи неподалеку, на разных линиях Васильевского острова, в наемных комнатах,— тоже, наверно, уже не спят.

В утренней плотной мгле слышится лязг колес конно-железной дороги, скрежет тормозных колодок, глухо звякает сигнальный колокол: невидимые лошади тащат невидимый вагон через Васильевский остров — из гавани на таможенную доставляют грузы с судов, прибывших в столицу Российской империи. Нежданно в десяти шагах, прямо над головой, выплывает из вязкой серости зыбкий желток вагонного фонаря — пешеход испуганно отскакивает в сторону, кучер кричит свое «Сторонись!», бьет в колокол, лошади стучат подковами о камень, вагон с товарами, гремя на стыках, спешит мимо... Торговля растет. Туда же, к таможене, вагоны конки торопятся с другой стороны, по Невскому проспекту, везут грузы из пакгаузов Николаевской железной дороги.

Товарное движение разрешено только ночью. Потом выйдут на линию красивые двухэтажные пассажирские вагоны (каждый тащат три одномастных лошади); летом хорошо взобраться на империял и, радуясь свежему ветерку, победно — за три копейки — оглядывать с высоты людной Невский, но в промозглый ноябрьский день даже завязтые франты предпочитают тесниться внутри вагона. Пока не рассветло, охрипшие кучера попукают лошадей; к таможенные и от таможни тянутся один за другим простые, обитые жесткие грузовые вагоны, везут мешки, кули, тюки, ящики — товары. Растет торговля. Ввоз, вывоз: заморские товары расползаются по российским губерниям; хлеб, лен, пенька, пряжа, лес уплывают в чуждальные земли. Торговые обороты исчисляются десятками миллионов золотых рублей — звонкие кружжкй желтого металла, на которые можно купить землю, лес, хлеб, акции конно-железной дороги, труд тех, кто заполняет ее вагоны, и тех, кто бредет на своих двоих, не имея пятака, чтобы пробраться в духоту вагонного нутра, и даже медного алтына — взлезть на империял.

Железные дороги прочной паутиной оплетают, стягивают землю. Паровые корабли, не подвластные ветру, уверенно пересекают моря и океаны. Резвыми дятлами стучат телеграфные аппараты, условные метки покрывают версты бумажной ленты. Расстояния как бы сократились. Движение людей и товаров усилилось, и двигаются они быстрее. Путешественники еще не успели прийти в себя от изумления скоростью, еще описывают в стихах «богатырскую лошадку»-паровоз, а сами с вожделением поглядывают на небо, по которому не надо прокладывать ни стальных рельсов, ни утолканнх щепенкой шоссе. Осенью 1863 года газеты много писали о воздухоплавании.

Ученик Академии художеств Иван Николаевич Крамской шагает по мглистым линиям и проспектам Васильевского острова. Неба не видно в тумане, но разве это может помешать человеку мечтоу устремляться ввысь. Крамской, посмеиваясь, — не то шутит, не то всерьез — говорит товарищам, что, если бы не дела здесь на земле, в России, ей-ей, полетел бы на аэростате вокруг света.

Кажется, не наступит рассвет в это мрачное ноябрьское утро, не развеет серую мглу. Но Крамской шагает уверенно. Руки в карманах крепко сжаты в кулаки: мнится ему будущее, судьбу свою, а может, не только свою — всего нынешнего искусства русского, крепко держит он в руках.

Встречные глядятся в тумане силуэтами, точно фигуры теневого театра. Одно за другим освещаются окна. Входит в употребление керосин, его называют также фотогеном. Газеты восторженно сообщают, что свет керосина с лишком втрое дешевле сала и шшестеро дешевле стеарина. Читая газеты, начинаешь проипикаться уверенностью, что счастье людям принесет керосин: «Лампы, составлявшие

прежде достояние роскошных салонов, сделались теперь всеобщим достоянием. Тихий ровный свет, падающий из-под колпака, приветливо разливается и в кабинете государственного человека, и в будуаре светской женщины, и на рабочем столике бедной швеи).

Гулкий стук крепких каблуков далеко разносится в пустынных улицах...

Человек хочет верить, что будущее светло и прекрасно, что счастье в его руках.

Некоторые ученые предсказывают, что с развитием воздухоплавания государственные границы сами собой уничтожатся; летательные аппараты объединят людей. Но туманным ноябрьским утром 1863 года люди пробуждаются порознь — каждый в своей квартире, в своем дворце, лачуге, клетушке, тюремной камере; и, хотя столицы мира скреплены стальными полосами железнодорожных путей или невидимыми точными линиями морских трасс, хотя по общему небу могут, не ведая границ, летать воздушные шары-аэростаты, хотя за стеной по мгlistым улицам, тускло светя в тумане круглым желтым глазом, погромычивают вагоны конки, каждый человек, пробуждаясь в то утро, чувствует на плечах бремя своих забот. Люди думают, просыпаясь, о таможенном тарифе и русско-итальянской торговле, о возобновлении размена кредитных билетов, о росте арендных цен на землю, о тронной речи Наполеона и мексиканской экспедиции, о «польских делах» (восстание в Польше подавлено, генерал-губернатор Северо-Западного края Муравьев-«вешатель» добывает разрозненные «шайки» бунтовщиков), думают о новых, строгих и притеснительных, университетских правилах, о романе «Что делать?» (споры вокруг него не утихают уже полгода), о материализме в Германии и лекциях русского профессора Сеченова; больше всего думают о том, что вот опять в Петербурге вздорожал хлеб, и цены на говядину поднялись до десяти копеек серебром за фунт, и что надо запастись на зиму дрова — их продают с барок саженьями по три рубля сорок копеек.

Обозреватель «Санкт-Петербургских ведомостей» пишет поучительно: «Стремление летать по воздуху в человеке было бы естественнее, если бы на земле он уже произвел все зависящие от него улучшения. Но нельзя не согласиться, что эта задача еще далеко не выполнена».

Но люди не живут по такой логике. Сберегая пятак, они плепают по мокрому тротуару Невского, они упорно торгуются и платят за кусок говядины восемь копеек вместо гривенника, они покупают дрова не березовые, а сосновые по два рубля пятьдесят — и все-таки хотят в небо.

Это понимает заключенный в Алексеевский рavelин Петропавловской крепости автор романа «Что делать?»: «Главные черты об-

раза мыслей, ведущие к улучшению быта, мы уже знаем. Они состоят в том, что труду не следует быть товаром, что человек работает с полной успешностью лишь тогда, когда работает на себя, а не на другого, что чувство собственного достоинства развивается только положением самостоятельного хозяина, что поэтому искать надлежащего благосостояния будет работник только тогда, когда станет хозяином... Отдельные хозяева-работники должны соединяться в товарищества».

Ускоряя шаг и все более согреваясь на ходу, Крамской идет к Неве. Светает все-таки. Небо над рекой побелело, тусклой помятой жезью покачивается между высокими гранитными берегами. Контур темной громады Исаакия на той стороне прорисовывается все яснее. Крамской останавливается у парапета набережной, вглядывается в светлеющее небо, повторенное в покоробленном зеркале реки, видит, как желтеют стены зданий напротив, золотеет купол Исаакия.

Кто знает, может быть, в эту минуту за спиной Крамского проскользнул суховатый юноша: всего несколько дней как приехал он в столицу, переполненный мечтами об Академии художеств; чуть свет прижимается спиной к холодному постаменту, на котором возлегал странное существо — «сфинкс из древних Фив в Египте»; «в восторженном забытьи» смотрит юноша на черные окна «храма искусств», видит, как они выветливаются понемногу наступающим утром, смотрит на желанные двери под четырехколонным портиком — между колоннами белеют изваяния всеильного Геркулеса и вечно юной Флоры. Зовут юношу — Репин Илья.

Крамской — руки глубоко в карманах пальто — продолжает свой путь по набережной. Темная река, покачиваясь и пошаркивая о гранит, плывет рядом, несет, словно искрошенные льдины в ледоход, светлые куски неба. Крамской думает, что пришла пора схватиться с Академией, бессильной и одряхлевшей. Он думает о судьбе русских художников, об Александре Иванове, непонятом и нецененном, о нынешнем времени, когда продаются и рукописи и вдохновение, когда труд художника — все более товар, а Академия художеств приучает заменять вдохновение ловким школярством, всегда далеким от потребностей сегодняшнего общества и всегда умеющим удовлетворить спрос сегодняшнего рынка.

Свежий ветер подул. Легким дымом потянулись над Невой низкие тучи. В мрачном небе вдруг заголубели прорывы. Занялся день — девятое ноября 1863 года. Десять лет спустя художник Иван Николаевич Крамской напишет художнику Илье Ефимовичу Репину: «Единственный хороший день в моей жизни, честно и хорошо прожитый! Это единственный день, о котором я вспоминаю с чистою и искреннею радостью».

...Кто ж виноват, что я, уличный мальчишка, родился в нищете и, не вооруженный ни знанием, ни средствами, поплыл в такое море.

И. Н. Крамской

Загадочны лица сфинксов, охранителей храмов. Сфинксы из древних Фив, охранители храма российских художеств, глядят с высоты постаментов на человечка в черном драповом пальто за двадцать пять целковых, обшитом по отверстиям черной шелковой тесьмой, в легких щеголеватых ботинках с квадратными носками... Мимо сфинксов, не взглянув даже (руки вызывающе в карманах!), стуча по камню мостовой, шагает к Академии художеств — к храму, крепости, к твердыне изящных искусств — ученик Крамской Иван. Улыбка сфинксов высокомерна: за три тысячелетия с половиной видели они всемогущих деспотов, полководцев, не знавших поражений, беспощадных варваров, хитромудрых жрецов — все ушло, ветер пыль развеял по бесконечной пустыне, а этот задрал куцую, недавно отращенную бородку и головы не повернет — герой!..

Крамской, задумавшись над чем-либо, любит приговаривать: «Мудрый Эдип, разреши!» Мудрый Эдип разрешил загадку сфинкса: «Утром ва четырех ногах, днем на двух, вечером на трех». Наступил день — пора подняться с четверенек, крепко стать на ноги, пора вывести из ничем не смущаемого детства искусство русское.

Иван Николаевич говорит товарищам:

— Что ж, борьба так борьба. Это моя специальность — борьба, мое дело настоящее. Я сворачивать в сторону не умею. Значит — вперед!..

Жизнь Крамского не менее, чем в картинах, более, чем в картинах, раскрывается в письмах, и в них бесконечно «борьба», «борьба», в них всегда неизбежность борьбы и всегда это — «вперед!».

Неведомая «кривая» вынесла его из российской глуши «в самую центру», возложила на плечи его — и это ему открылось — тяжесть борьбы с вековыми твердынями, бремя вожатого, которое он принимал добровольно, охотно, которого желал, добивался, но которое не ласкает солнечным лучом всех без разбору, а наваливается лишь на плечи избранных.

В живописи имеет он успехи не более приметные, чем у остальных, занимается ретушь ради хлеба насущного, читает до полуночи, чтобы отчасти восполнить недостатки захолустной «учепоности» (уездное училище и после, до зрелых лет, по собственному признанию, «лакейская паника перед каждым студентом университета»),

но он замышляет низвержение храма, ведет подкоп под безмятежные стены крепости, идет боем на твердыню.

Начало автобиографий: «Я человек оригинальный: таковым родился». Самоуверенно, самоутверждающе, но «оригинальный», по Далю,— и подлинный (настоящий), и самобытный, и чудаковатый. «Родился на свет божий 27 мая 1837 года», крещен 29 мая «во имя Иоанна Блаженного»: «такой не громкий святой» — все вспоминали об именинах Крамского в дни Иоаннов «громких» — Богослова, Крестителя, но был и блаженный Иоанн, чудаковатый юродивый из уездного города Устюга.

Родина Крамского — Острогожск: уездный город Воронежской губернии некогда был главным городом Острогожского слободского полка — казачий край. Название пригородной слободы, где родился Крамской, таит след казачества — Новая Сотня.

От слободской улицы переулочки и узкие тропки между домами и изгородями, где круче, где отложе, падают к реке; река Тихая Сосна неспешно катится к Дону, берега ее заросли сочным камышом (есть еще Сосна Быстрая, на ней стоит древний Елец).

Но в дневнике Крамского отмечены (и до конца жизни запомнятся ему) бури на Тихой Сосне — темная, свинцово-бурая вода, огромные волны («никогда больших волн я не видел», — напишет он в автобиографии за год до смерти), солнечное затмение — «все как будто заволакивается каким-то красноватым и зловещим сумраком», «солнца нет, а есть кольцо тонкое-тонкое, а внутренность кольца какая-то темно-красная или темно-черно-красная», «стало так темно, как ночью, только как будто всюду кровавый дым»; ему видятся какие-то черные вихри и грозы, комета, повисшая над городом, — «хвост ее занимал половину горизонта». Тихое уездное детство с игрой в мяч, дочки, свайку, с верткими салазками, вырубленными из толстой льдины (по извилистым проулочкам ветром к реке!), встревожено, «приподнято» в мыслях, в памяти Крамского картинami грозных игр природы, неожиданных ее превращений.

Превращение вольного казачьего городка в уездное захолустье некогда с печалью наблюдал Рылеев: полк его стоял в Острогожском уезде (потом, выйдя в отставку, Кондратий Федорович приезжал сюда в имение тестя). Будущий декабрист сетовал в статье, предназначенной, кажется, для высочайшего адресата, об утрате привилегий тамошними «вольными людьми или казаками»: «На землях острогожских не видали крепостных крестьян до конца прошлого столетия» («Могу ошибаться, но ошибаюсь как гражданин, радеющий о благе отечества»).

Рылеев написал думу «Петр Великий в Острогожске» — воспел «страну благословенную», где «потонул в глуши садов городок уединенный острогожских казаков». В письмах Рылеева «страна благо-

словенная» открывается обычным российским уездом, где, как и всюду, «берут со всех» — «предводители, судьи, заседатели, секретари и даже копиисты имеют постоянные доходы от своего грабежа». Но в думе воспет городок,

«Где плененный славы звуком,
Поседевший в битвах дед
Завещал кипящим внукам
Жажду воли и побед».

Иван Крамской был внук писаря и сын писаря («письмоводителя», «журналиста») и сам едва ли не с детских лет пристроен по той же части («упражнялся в каллиграфии»); семья была причислена к местному мещанству.

Побеленная хата под соломой — четыре окна на улицу, плетень, огород, погреб, печь, горшки... Рано утром он открывает глаза: весело трещат охваченные пламенем поленья, мать с рогачом или кочергой в руках уже орудует у печи — новый день начинается (эта картинка — как образ наступающего дня — до конца жизни застрянет в памяти)...

За плетнем по улице казаки скачут, пригибаясь низко к шее коричневых коней, высокие черные шапки набок, тонкие черные, застегнутые у подбородка ремешки по щеке, длинные копыя — из глины, рыжей как заря, мальчик лепит казака на коне (очень похож!); глины много над погребом.

Долгие вечера, оплывшая свеча, он сидит на лавке у стола, подперев кулачками голову, читает вслух (стихи, повесть с продолжением в столичном журнале или, для матери, что-нибудь божественное) — в углах таятся темнота, тревожит воображение.

Гитара на стене, потемневшая, цвета копченой рыбыны; сосед играет на флейте, брат его, регент, на скрипке, Ваня тянет в хоре на клиросе — он находит в себе «страстную любовь» к музыке и пению.

Излюбленная старыми биографами сценка: мальчик Ваня Крамской прибежал на рассвете к знакомому, который пообещал ему настоящие краски — «мне ваши краски всю ночь не дали заснуть!» Он мечтает о живописи; роспись кладбищенской церкви, исполненная в былые времена под наблюдением некоего Величковского (за счет богатого пана ездил в Рим постигать искусство), представляется недостижимым идеалом: «Боже мой! Если бы мне вполовину научиться так работать, я бы более ничего в мире не желал!» Иконописец, которому Ваня после долгих просьб отдан в науку, образа писать не учит, заставляет выполнять домашнюю работу — чинить плетень, копать огород, таскать с реки в погреб тяжелые бочки для соленцев («Не стану больше к нему ходить!» — Ваня как отрезал). Городской художник Петр Агеевич, прозябающий в бедности над

вывесками, бродит по базару в опорках и халате; Ваню предостерегают: «Ты что, на Петра Агеевича хочешь походить!»

Но писарчонок Крамской оказался «кипящим внуком»; шестнадцатилетний юнец, он покидал «городок уединенный» с «жаждой воли и побед». Быть может, исконная волиница, миновав поколения строгих, степенно поджавших губы писарей, оживала в нем.

Странный случай: первая картина Крамского, известная по упоминаниям, — «Смерть Ивана Сусанина».

В дневнике Крамского имеется запись, сделанная перед отъездом: «В последний раз я вижу знакомые предметы: комнаты, мебель, гитару. Картины обвожу грустным взором; вот одна из них моей работы, «Смерть Ивана Сусанина». Как глубоко выражена на его лице последняя за царя молитва, тогда как полузамерзшие поляки занесли на него обнаженные сабли». Не сохранившееся, доморощенное полотно, кажется, почти «текстуально» соответствует строкам рылеевской думы. (В России имя Рылеева упоминать не дозволялось, но стихи его распространялись изустно.)

Зачем острогожскому подростку Крамскому погибающий Иван Сусанин? Почему не казак в высокой шапке, не сосед с флейтой, не богатый сад напротив, а в нем хозяйская дочь Машенька (была такая)? Или понадобился ему трагический сюжет, как понадобилась невиданная буря на Тихой Сосне, чтобы непривычным, возвышенным, грозным подстегнуть, вздыбить мерно катящееся отрочество?..

«Уличный мальчишка» из казачьей слободы Новая Сотня поплыл в широкое и бурное море, не вооруженный ни знанием, ни средствами, но с верой в свое предназначение: «Страшно мне в видимом мире, ужасно пройти без следа!» Он чувствовал в себе «великие силы», жаждал тернового венца и не желал «носиться вместе с толпой, пока зло упадет», не содеяв многого «силой своей». Его стихотворные строки неуклюжи и беспощадно искренни.

Он признавался — «мечтами жизнь моя полна». Не следует верить элегическому тону — мечты юноши дерзки.

Утром девятого ноября 1863 года Крамской шагает в Академию, чувствуя и сознавая, что жизнь его «полна значенья».

Сфинксы напрасно насмешничают...

Десять лет спустя Крамской будет рассуждать о свободе личности: свобода отдельного человека рождается при участии его в общем движении. «У личности есть общие видовые свойства, совершенно тождественные с таковыми же других личностей», но «личность вносит в общественную деятельность свою собственную манеру». Роль отдельных лиц умалется с годами, подчас опровергается, вовсе забывается; след «собственной манеры», которую внесли они в общественную деятельность, порой смывается временем, на виду остается лишь направление движения. Но то и важно, что движе-

ние, в котором каждый из нас сознательно (свободно!) или не понимая этого участвует, бесконечно и неизбежно. Осознание неизбежности движения бесконечного и независимого есть уже приговор и твердыням и сфинксам.

Крамской спорит с Репиным, отстаивавшим тогда личную свободу художника от партий. «Я с тех пор, как себя помню, всегда старался найти тех, быть может, немногих, с которыми всякое дело, нам общее, будет легче и прочнее сделано...— объясняет Крамской.— Когда цели видны, когда инстинкт развился до сознания, нельзя желать оставаться одному, это, как религия, требует адептов, сотрудников».

К девятому ноября Крамской сам осознал и может открыть товарищам, сотрудникам, что нужно сегодня для дела, для искусства, для дела искусства (оборот делового и дельного века).

Сфинксы — гранитный, не порушенный, не источенный тысячами, лишь исцербленный слегка знак власти и охранительства — улыбаются напрасно. Твердыня, ими охраняемая, простоят еще долго, будет рушиться незаметно, но девятого ноября 1863 года в десять часов утра начнется чтение приговора.

Однажды в письме к жене Крамской вспомнит детство: «Я помню живо то страшное время, когда, бывало, выходишь на экзамен — кровь в виски стучит, руки дрожат, язык не слушается, и то, что хорошо знаешь, точно не знаешь, а тут очки, строгие лица учителей... А в конце концов эти страдания вырабатывают характер. Помню, как, бывало, у меня кулачки сжимались от самолюбия, и я твердо решался выдержать и не осрамиться».

РАФАЭЛЬ И КОЛЛЕЖСКИЙ АСЕССОР

— Что, батенька, ты нарисовал? Какой это следок?!

— Алексей Егорович, я не виноват, такой у натурщика...

— У него такой! Вишь, расплывшийся, с кривыми пальцами и мозолями! Ты учился рисовать антики? Должен знать красоту и облагородить следок...

*Из воспоминаний
Л. М. Жемчужникова*

«Свободным художествам» — надпись на главном подъезде Академии. Парадная лестница, просторная, залитая холодной стеклянной прозрачностью, — петербургский проспект! — въезжай на экипаже шестерню. Парадный вестибюль — высота неоглядная, колонны

поддерживают классических форм каменное небо. Галерея антиков — мертвенно-белые от ровного, в два ряда окон спокойно втекающего света, застывшие в прекрасных, навсегда точно найденных позах фигуры.

Антики — Лаокоон, Гера, Аполлон; голова Лаокоона, ухо Геры, нос Аполлона.

Пособия по рисованию, изобретенные французским художником Жюльеном: дельно, удобно, раз-два, раз-два, с повторением упражнений рука словно бы сама отработывает приемы — строевые занятия на бумажном плацу! Месяц-другой — рисуй, что хочешь: все гладко, похоже, все лишено самобытности оригинала, зато штрих, пунктир, мягкость, зато внешность! Ученик ведет изящный контур, в голову не приходит не по внешности — по существу сравнить рисунок с натурой, а если осенит ненароком, «то, скажет он, натура, а это искусство, которое призвано облагородить и усовершенствовать, и сглаживать шероховатости и углы, и прочая и прочая» — Крамского злились пособия Жюльена. Что-что, рисунок он понимал. Понимал, что характером самих линий можно дать глазу чувствовать жизнь и движение, что можно ощутительно передать относительную силу света и тени, выразить штрихом характерные стороны видимого предмета. Но он понимал с горечью, что можно и по Жюльену — рука движется сама, как заведенная: раз-два, чисто и правильно, словно заученные парадные приемы — четкие помахивания, подергивания в воздухе — вышедшей из боевого употребления шпажкой.

Мимо застывших антиков, мимо роскошных, до каждого верхка хранимых в памяти копий с нетленных, как скрижали, полотен-образцов движется степенно Петр Михайлович Шамшин, профессор 1-й степени и полный генерал, из глубин мундирного золотого шитья выпускает в учеников важные истины:

— Историческая тема не может быть, изволите видеть, заключена в раму, имеющую более высоты, чем ширины...

— Располагайте группы только пирамидально...

Профессора, даровитые и бездарные, генеральственные и семейственно-простые, все как один, как Шамшин, как Басин, как Марков Алексей Тарасович, как Федор Антонович Бруни, ректор, все твердят заводной музыкальной машиной:

— Пуссена покопируйте, Рафаэля («и странно, Пуссена рекомендовали непременно прежде Рафаэля» — заметил Крамской)...

— Проведите сначала красивую кривую линию, а фигуры располагайте по этой кривой...

— Главную фигуру не ставьте профилем!..

— Не ставьте фигуры задом!..

— Пятно прежде всего, изволите видеть, а в этом пятне вообразите себе фигуры...

— Пуссена, изволите видеть, покопируйте, Рафаэля...

Простодушный Алексей Тарасович Марков советовал и вовсе без церемоний:

— Покопируйте Пуссена, Рафаэля, меня, что ли...

Что ж! Покопируем Рафаэля, Пуссена, да и наши, Басин, Марков, Бруни Федор Антонович, ректор, хотя в чинах, и на слова не щедры, а все чему-нибудь да научат...

На крутых — полукругом — ступенях ученики сидят плотно, «как сельды в бочонке» (сравнение тогдашнего журналиста), — колени поджаты к лицу, спины колесом, локти стиснуты, концы папок и рисунков покоятся на плечах сидящих впереди. В центре полукруга — гипс или натурщик: к передним слишком близко, от задних далеко. Профессор (по ногам) пробирается к ученику, все встают, пропуская, — листы с рисунками мнутся, ломаются...

Освещение прескверное, воздух удушлив, но в тесноте не в обиде, и в духоте легче дышится, оттого что рядом, вдавившись в тебя острым плечом, сидит такой же нестриженный, с серым лицом, в поношенной, пропитанной запахом дурной пицци и бедных наемных комнат одежде — товарищ: «Оставалось товарищество — единственное, что двигало всю массу вперед, давало хоть какие-нибудь знания, выработывало хоть какие-нибудь приемы и помогало справляться со своими задачами», — напишет потом Крамской.

— Слишком много уже вторгается низменных элементов в искусство, — ворчит ректор Бруни.

Только ли о защите, о сбережении «высокого элемента» в живописи печется? Может быть, вот этот длинноволосый, небрежно одетый (старый вязаный шарф вокруг тощей шеи) — ишь, в парадном вестибюле растопырился со своею папкою, щурится, вымеряет что-то, держа перед собою в вытянутой руке карандашик, — может быть, вот этот «низменный элемент» среди подпирющих классический свод колонн раздражающе мозолит ректору глаз?..

А уже Федор ли Антонович Бруни не любит искусства, Федор Антонович, который с малолетства в живопись «душу положил»?.. Или гравер Федор Иванович Иордан, профессор (а после Бруни и ректор) — «имея уже 82½ года от рождения», он просит всевышнего дать ему силы закончить новый труд «по любимому искусству гравирования на меди и стали»?.. Или профессор Марков Алексей Тарасович, учитель Крамского, — не он ли, перепоручая питомцу важную работу для храма Христа Спасителя, признается честно, что верит в питомца своего более, чем в себя («победителю-ученику от побежденного учителя»?.. «Если бы вы знали, как некоторые наши старики профессора любят искусство. Например, тот же самый Иордан... А Марков? Боже мой, как они любили искусство! И если бы они знали, как я его люблю! Я так близок к ним в этом отношении... Но,

разумеется, они меня скорее задушат, чем догадаются, что я истинный приверженец искусства с 63 года — это ниспровергатель старого Крамской напишет еще более пылкому ниспровергателю — Стасову.

Ниспровергатель Крамской проводит грань между старым и новым, не на чувства поглядывая (любит — не любит!), — для него важно понимание (или ощущение) художником задач искусства: «Что такое художник? Часть нации, свободно и по влечению поставившая себе задачу удовлетворение эстетических потребностей своего народа».

Доброжелательный к питомцам, Алексей Тарасович Марков исполнил в молодости тему «Сократ перед кончиной беседует с учениками о бессмертии души». Крамской выбрал Маркова наставником, но простецкий Алексей Тарасович знал «высокое» из списка задаваемых тем и никогда не понимал бессмертия искусства, души искусства, в неизбежной смерти вчерашнего ради завтрашнего. Алексей Тарасович, усердный хлопотун, возникает в классах, машет руками — «Это не так... и это не так...», все ему давно известно, он набит Приамами, испрашивающими тело Гектора, христианскими мучениками в Колизее, Иосифами, братьями Иосифа, браками в Кане Галилейской, Олимпийскими играми; сам Карл Павлович, великий Брюллов, сказал о каком-то его эскизе: «Это все жевано и пережевано» — вот оно как обернулось бессмертие души, бессмертие искусства!..

Крамской вспоминает: «Я поступил в Академию в 1857 году... До вступления моего в Академию я начитался разных книжек по художеству: биографий великих художников, разных легендарных сказаний об их подвигах и тому подобное, и вступил в Академию как в некий храм, полагая найти в ее стенах тех же самых вдохновенных учителей и великих живописцев, о которых я начитался, поучающих огненными речами благоговейно внемлющих им юношей... На первых же порах я встретил вместо общения и лекций, так сказать, об искусстве одни голые и сухие замечания, что вот это длинно или коротко, а вот это надо постараться посмотреть на антиках, Германике, Лаокооне... Одно за другим стали разлетаться создания моей собственной фантазии об Академии и прокрадываться охлаждение к мертвому и педантическому механизму в преподавании...»

У юноши, пришедшего постигать искусство, теснятся в голове собственные идеи, шьянящие фантазии, сердце горячо постукивает (вот сейчас примусь за что-нибудь этакое!) — и тут оказывается, что идеи, фантазии лучше оставить при себе: «Сочинять следует, как «Иосиф толкует сны хлебодару и виночерпию» или оп же «продаваемый братьями», словом, то же, что всегда и везде от сотворения мира задается».

«Мне уже в то время казалось,— вспоминает и одновременно определяет пожизненную точку зрения, отсчета Крамской,— что сделать эскиз можно только тогда, когда в голове сидит какая-либо идея, которая волнует и не дает покоя, идея, имеющая стать впоследствии картиной, что нельзя по заказу сочинять когда угодно и что угодно».

Тут не в том дело — мысль или пирамидальное пятно, идея или кривая линия: тут не в этом выбор. Красивая кривая линия вдруг молнией в тебе проскочит, воспламенит накопленный материал, вызовет к жизни (поможет организовать на холсте) таящуюся в тебе, иногда не вполне осмысленную, прочувствованную идею. Может случиться, что и традиционный «Иосиф с братьями» всего лучше окажется для раскрытия этой идеи: на выставке 1863 года Николай Ге взорвал академическую тишь и сушь идеей, ожившей в исконном благопристойном сюжете «Тайной вечери» (и оживившей сюжет). Выбора нет, когда нет твоей идеи, потому что идея задана вместе с темой, с сюжетом, с кривой линией и пирамидальным пятном, потому что Иосиф и братья должны быть всего лишь Иосиф и братья, а к тому же красиво (и тоже известно как!) проведенная кривая — не более. Выбора нет, когда постигающему искусство как истолкование жизни, как силу развивающую доказывают, что идея есть уже сюжет, а сюжет есть почти заданная форма, когда пресловутая кривая линия оказывается заранее и сразу идеей, сюжетом и формой.

«Господствующие взгляды в Совете неизменно оставались на стороне антики и схоластики», — отмечает Крамской.

Но ведь не просто генералы, профессора там в Совете — художники! Как же они выбирают-то из всего самое привычное, безликое, гладкое?.. Что говорят за белыми тяжелыми дверями?..

К натурщику:

— Ну, Тарас, голубчик, скажи, пожалуйста, что они там такое говорят? Как это происходит?

— Да как? Сначала все так тихо по-иностранным разговаривают между собою, а потом заспорят и почнут уже по-русски...

«Сколько крови будет испорчено, сколько жизней искалечено без надобностей, прежде чем кому-либо удастся пробиться!» — Крамской до последнего дня с болью в сердце думает о молодых, о будущих, о завтрашнем дне русского искусства. «Пробиться!..»

Отчеты Академии художеств, раздел «Монаршие милости»: «В воздаяние отличного усердия и трудов, оказанных... всемилостивейше пожалован» орденом Владимира 3-й степени, чином действительного статского советника (полный генерал!), пенсионом, бриллиантовым перстнем, табакеркой с вензельным изображением имени его величества или — коротко и ясно — «подарком по чину».

Отчеты Академии, раздел «Занятия гг. профессоров и академиков»: «заказанный его величеством», «по повелению ее императорского величества», «по приглашению г-на управляющего императорским коннозаводством», «для храма Христа Спасителя», «для Исаакиевского собора», «по заказу графа Кушелева-Безбородко»... — Поясной портрет его величества... Восемь поясных портретов его величества для министерства юстиции... Шестнадцать образов для церкви кирасирского полка в Гатчине... Восемнадцать портретов с жеребцов и кобыл Хреновского государственного завода и Чесменского рассадника... Для его величества портрет с натуры двух сен-бернардских собак... Для графа Кушелева-Безбородко портрет государя-императора верхом и голову лошади в натуральную величину... Для домово́й церкви княгини Воронцовой образ Спасителя и этюд девушки, желающей купаться и пробующей ногою свежесть воды... (и вдруг: «академик Капитон Турчанинов написал портреты с своих родителей» — почти кощунство, оторопь берет!)

Высочайшие посещения мастерских... Когда Ге писал на золотую медаль «Саула у Аэндорской волшебницы», президент Академии художеств великая княгиня Мария Николаевна изволила заметить: «Для чего фигура бедуина?» Пришлось убрать бедуина. Покойный государь Николай Павлович просто приказывал: «Голову собаки повернуть в другую сторону».

Вот тебе и кривая линия, пирамидальные группы, пятно, «изволите видеть»...

Профессор Виллевалде (тесный мундир, парадная выправка, как у парадных генералов на его парадных полотнах) дважды запечатлел счастливый миг посещения его мастерской высочайшим покровителем искусств государем-императором и наследником-цесаревичем. Академические генералы превращают «счастливые миги» в предмет живописи: «Профессор Виллевалде за окончание картины, изображающей торжественный въезд в Москву их императорских величеств, всемилостивейше пожалован орденом святого Станислава 2-й степени». Можно научиться со временем и искренне писать выгодное как достойное.

Надпись на главном подъезде Академии торжественно возвещает — «Свободным художествам». Искусство не свободно, — всю жизнь твердит Крамской: «Всюду, во всем свете есть академия, звания, чины, кресты, пенсии и тому подобное». Российская императорская Академия художеств подчинена ведомству министерства двора.

Старший пинт Княжнин писал в «Послании к российским питомцам свободных художеств»:

«Не занимаясь вовек о ранге спором,
Рафаэл не бывал коллежским асессором».

Юноши пылкие, исполненные больших надежд вступают в главный подъезд с надписью-обещанием «Свободным художествам». Каждый из них в мечтах своих завтрашний Рафаэль — не коллежский ассессор.

Достоевский предупреждал, пророча: «...А опасен этот подавленный энтузиазм молодежи...»

«ЧЕМУ, ЧЕМУ СВИДЕТЕЛИ МЫ БЫЛИ!»

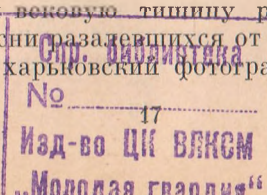
Лучше не развиваться человеку, нежели развиваться без влияния мысли об общественных делах, без влияния чувств, побуждаемых участием в них.

Н. Г. Чернышевский

Скучно, скучно в «уездном городе, где нет мостовых» — дни, «не смотря на всю их короткость, кажутся бесконечными, а вечера еще длиннее... Скучно!.. Скучно!..».

Крымская война грохнула по острогожским улицам дружным топотом («Тверже шаг!») пришедших в движение полков, рассыпалась веселым цоканьем кавалерии, закрипела телегами обозов, заохала тяжелыми колесами орудийных лафетов. Незадолго перед войной Иван Крамской, начитавшись Гоголя («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»), писал в дневнике, глядя на военных, вдруг заполонивших городок после летних лагерей-«кампаментов»: «Полковых пропасть, и женатых, и холостых, и со всеми возможными физиономиями, и юнкера, и подпрапорщики, и прапорщики, и чего тут только нет!..» Месяц спустя он сменил пролический стиль на приподнято-романтический: «Сейчас только проехали солдаты для соединения с целым полком, который постоянно квартирует в нашем городе, для выезда совершенно отсюда... Куда?.. этого твой друг не знает, да и нет надобности!» А надобность есть: судьбы решаются — страны, солдат, уездного юноши Ивана Крамского. Назавтра турецкое правительство объявило России войну; турецкие отряды напали на русские заставы, переправились через Дунай, заняли город Калафат.

Казачья конница дралась под Турно и Расту, преграждая неприятелю путь к столице Валахии — Бухаресту; на Черном море фрегат «Владимир», шедший под флагом адмирала Корнилова, принудил к сдаче турецкое судно «Перваз-Бахри»; Нахимов готовился к Синопу; во глубине России вековую тишину раздирали пронзительные воли баб и удалые песни разладевшихся от чарки крутолобых рекрутов; предприимчивый харьковский фотограф Яков Петрович Дани-



левский появился в набитом драгунами Острогожске, поставил ателье против городского сада — господа военные любят портреты, особенно если завтра имеют отправиться на театр боевых действий (орлиный взор, парадный мундир в обтяжку, правая рука на эфесе шашки). В разгар Синопского сражения русские корабельные орудия выпускали до двухсот снарядов в минуту; на Кавказе, у села Баяндур, прикатые к врагу русские части стояли до последнего под огнем турецкой артиллерии; из глубины России маршевым порядком шли войска бог весть куда — за Дунай, за хребты кавказские; надо же случиться, чтобы именно в Острогожске у фотографа Данилевского ретушер «запил, что ворота запер», а какая же фотография без ретуши — снять портрет не штука, его разделить надобно. Настоящий ретушер должен владеть карандашами черными и цветными, красками акварельными, и особыми — на белке, и затертыми на лаке; настоящий ретушер должен всю «химию» фотографическую постигнуть; Яков Петрович мечется по городку без мостовых — где тут найдешь настоящего ретушера?.. Вспоминают про Ивана Крамского («Ваню»), способного к рисованию портретов; эх, была не была — не пропадать же заказам! «Не угодно ли, Иван Николаевич, попробовать?» («Иван Николаевич!») — «Угодно, угодно!..»

С Яковом Петровичем Данилевским, «хозяином», Иван Николаевич характером не сошелся. Интереснее, что Крамской с хозяином во вкусах не сошелся: «Своих понятий в искусстве он вовсе почти не имеет, а следует, по большей части, суждению посторонних» — жаловался начинающий ретушер в письмах на «мастера»-фотографа. «Всего больше мучат меня портреты, которыми он восхищается и которых не признает хорошими ни один человек, хоть сколько-нибудь понимающий живопись; портреты его выходят препошлыми...».

Но харьковский предприимчивый фотограф Яков Петрович Данилевский поверил в «уличного мальчишку» Ивана Николаевича, помог ему научиться владеть и карандашом, и красками, и лаком, помог ему «вырваться» (слово Крамского) «из уездного города без мостовых» на широкий тракт, к тому же давал ему днесь хлеб насущный — платил «от каждого портрета, разделанного в красках, — 3 р. сер., в туши — 1½ р. сер. и, сверх того, он должен заплатить профессору за уроки, которые я нахожу нужным взять в рисовании». Не имевший понятий в искусстве, Яков Петрович три года возил молодого ретушера по «лучшим губерниям и уездным городам» — не простые три года: эхо севаستопольских залпов раскатывалось по стране, сотрясало почву под ногами, встряхивало умы.

«С одной стороны, наше патриотическое чувство было страшно оскорблено унижением России; с другой, мы были убеждены, что только бедствие, и именно несчастная война, могло произвести спасительный переворот, остановить дальнейшее гниение», — писал ис-

торик С. М. Соловьев. Но патриотическое чувство было не только унижено несчастным итогом войны — оно было необыкновенно возбуждено зрелищем народного подвига. Севастополь не был напрасен. Величие народа, его готовность и способность в неимоверно тяжелых условиях творить подвиг как раз и внушали надежду на «спасительный переворот», рождали убежденность, что такой народ достоин лучшей участи и что он должен получить ее.

Юноша Крамской ездит с фотографией по губерниям и уездам: видит все новые тоскливо-шумные наборы — «вследствие потерь, понесенных войсками, для приведения армии в полный комплект»; видит толпы крестьян на дорогах — идут записываться в ополчение, слух есть, что ополченцам — воля. Повсюду собирают пожертвования в пользу воинов — деньгами, бельем, пирогами, чаем, водкой, бинтами и корпией. Но на базарах ропщут: пшеница, рожь, овес, сено — все вздорожало чуть не вдвое. В трактирах мужики с темными лицами, толкуя вполголоса, касаются друг друга потными лбами: «Воля, воля» — всюду один разговор.

Пройдет время — художник Иван Николаевич Крамской напишет изумляющие разнообразием типов, характеров портреты мужиков, замысел большого полотна из деревенской жизни будет занимать его воображение — вряд ли все это плод позднейших художнических поездок на этюды, вряд ли увиденные в молодости действительные картины жизни народа не оставили следа в его памяти.

Однажды, уже в зрелые годы, Крамской скажет, что для его творчества «достаточен Петербург или русская деревня». Выбери он деревню, творческий мир его, быть может, невиданно расширился бы и обогатился. Но он выберет Петербург. Ничего не поделаешь — н а т у р а: потребность быть в «центре», потребность не только сознательно участвовать в общем движении, но и направлять его. В Петербурге, едва появившись там, найдет он «известный умственный уровень общества, полноту общественной и политической жизни, чрезвычайно развитой художественный нерв в обществе и потребность в удовлетворении этого нерва, товарищество и соперничество — словом, все то, что дает городу физиономии действительной столицы, а не промежуточного места». Найдет — и никогда не решится оставить. Порой будет, правда, томиться, сетовать, жалобно-смешные стишки сочинять: «И скучно, и грустно, и пушки стреляют: вода поднялася в Неве, и ветер тоскливо в трубе завывает, картины не пишутся в северной мгле» (из письма Крамского к Репину)... И все-таки Петербург...

Петербург!..

Крамского привели в столицу фотографические дела. В 1857 году известный петербургский фотограф Александровский «переманил» к себе талантливую ретушера. Искренний друг Крамского, фотограф

и художник Тулинов с упоением рассказывает, как прославил ретушер нового хозяина: Александровский «получает дозволение снять фотографический портрет с покойного государя императора в Зимнем дворце. И. Н. Крамской отделяет тщательно этот портрет и производит фурор. Александровский делается фотографом его императорского величества государя императора, получает орла, и вся знать снимается у Александровского». Потом та же история повторяется с другим известным фотографом — Деньером, который «как человек практический приглашает И. Н. Крамского к себе на лучших условиях». В кругу столичных фотографов Крамского именуют «богом ретуши».

Впрочем, в фотографии по-своему жил «дух времени». «Фотография или гравюра?» — название статьи Стасова, в которой на вопрос, поставленный в заглавии, он отвечает: гравюра. Деньер «залучил» как-то знаменитого гравера Уткина в свою фотографию, снял его портрет — понравилось! Следом потянулись к Деньеру за портретами Бруни, Пименов, Марков, Шамшин — едва ли не все профессора Академии художеств. «Дух времени» — профессора могут пока позволить себе не признавать слишком близкий к натуре следок, центральную фигуру, взятую в профиль, или самобытно поставленную в композиции группу, но «не признать» фотографию они уже не в силах.

Позже, в восьмидесятые годы, сожалея о том, что после Достоевского остался только один живописный портрет (кисти Перова), Крамской отметит: «Недостаток этот, к счастью, совершенно случайно восполнен фотографией». И хотя «фотографии редко дают сумму всего, что лицо человеческое в себе заключает», по этой — «можно судить, насколько прибавилось в лице Достоевского значения и глубины мысли». Тогда же, в восьмидесятые годы, Крамской напишет портрет Андрея Ивановича Деньера. Словно откликаясь на спор между фотографией и живописью, портрет знаменитого фотографа заведомо «не фотографичен». Атрибуты явно не документальны, умышленно «художественны» — широкополая шляпа, накидка. Необычный, пластически выраженный, близкий к профилю поворот головы. Глубокие тени и резкие световые пятна (то, что «бог ретуши» убирал, смягчал когда-то). Колорит: темно-красная накидка, черная шляпа, белый мазок воротника, словно искра просверкнувшая, — живопись!

«Живопись! Я готов это слово повторять до изнеможения, оно на меня имеет сильное влияние; это слово — моя электрическая искра, при произнесении его я весь превращаюсь в какое-то внутреннее трясение. В разговоре о ней я воспламеняюсь до последней степени. Она исключительно занимает в это время все мое внутреннее существо, все мои умственные способности, одним словом, всего меня», — записал он еще в юношеском дневнике.

Крамской в Петербург по фотографическим делам приехал, но приехал он не ретушером в душе, и титул «бога ретуши» не столько для него лестен: с мечтой о живописи приехал Крамской в столицу. Каждый вечер, гуляя по набережной, брел он, наверно, сам того не замечая, к заветному дому с заветной надписью «Свободным художествам» над входом, долго стоял в задумчивости, потом поворачивал медленно обратно: недалеко от Академии, на 1-й линии, он снимал две уютные комнатки в доме г-жи Соколовой.

Художник Литовченко, в ту пору (в 1857 году) еще ученик Академии (Крамской познакомился с ним во время своих ретушерских скитаний — в Орле), притащил в дом на 1-й линии голову Лаокоона: для поступления надо было подать рисунок с гипса. Приятели удивлялись, глядя, как «бойко» лепится Лаокоон под карандашом Крамского. Но через руки Крамского-ретушера прошли уже тысячи портретов; лицо, голову он чувствовал, что называется, «на ощупь», а он ведь и от природы хороший рисовальщик — ко всему, что он знал до Академии, пришел самоучкою. (Даже недоброжелательный Мясоедов, вспоминая, как начинал Крамской, признает: «В искусстве Крамской, настойчивый и трудолюбивый, работает как вол; он упорно изучает голову, как до него у нас никто не изучал ее, и достигает значительных результатов, в чем и заключалась его сила».)

Поступить в Академию помогли Крамскому природное дарование, жизненный опыт, трудолюбие и настойчивость, Литовченко и другие приятели, которых завел он среди учеников академических классов, больше всего, наверно, помогло Крамскому его время.

«Россия точно проснулась от летаргического сна», — пишет Шелгунов, шестидесятник. «Старое уж не могло больше повториться... В каждом и во всех пробуждается критическая мысль и каждый и все начинают думать». Трудно думать — и молчать (особенно после того как тридцать лет молчали, — думая, и не думая, и стараясь не думать): все заговорили, у каждого нашлось что сказать, все стало предметом осмысления и обсуждения. В поднявшемся общественном движении расправил плечи разночинец; вдруг оказалось, что семинарист-попович, чиновник низшего класса, мещанский сын или ретушер из фотографии думают и говорят хорошо, нужно, современно, а к тому же хорошо, пужно, современно действуют, и приходится прислушиваться к ним и считаться с ними. Попович приехал в столицу откуда-нибудь из Саратова или Нижнего, чиновник из Тульской губернии, ретушер из Воронежской. В науку, в искусство, в печать — повсюду, куда проникают, «новые люди» привносят свою бывалость, свой взгляд на жизнь, сызмала накопленный обильный запас впечатлений.

«Мнения и симпатии провинциалов, — увлеченно напишет однажды Крамской, — решительно здоровее и даже прогрессивнее столич-

ных во всем, что касается главных сторон народной жизни... Да и кто же двигает дело? Столицы? Ошибаетесь — провинциалы, попавшие в столицу, потому что они хорошо знают ту жизнь, на которую надо действовать, они носят в себе сознательные требования, что и как должно быть сделано. И только такие реальные люди, как провинциалы, и могут что-нибудь сделать путное».

В Петербурге их ждут идеалы, которым они принимаются служить самоотверженно, к которым безудержно стремятся, здесь их ждут кумиры, убежденно воздвигающие для них идеалы.

«Самые влиятельные, близкие по душе были Герцен и Белинский», — рассказывает о кумирах академической молодежи Николай Николаевич Ге; Крамской приехал в Петербург в те самые дни или недели, когда Ге, окончив Академию, собирался за границу, но время уже новое, точнее — Смена Времени: первого июля 1857 года вышел первый номер («первый лист») «Колокола», и это событие по своему изменило характер деятельности Герцена; произошел перелом в редакции «Современника» — политическое направление определяют теперь Чернышевский и Добролюбов; сдвинулась с мертвой точки подготовка проектов «об устройстве и улучшении быта помещичьих крестьян», а, в конечном счете, отношение к крестьянской реформе четко намечало позиции, проводило границы между лагерями. В конце пятидесятых годов в стране, в Петербурге сложилась обстановка, благоприятная не только для раздумий, для обсуждения и споров, но и для деятельности. После смерти Писарева Крамской нарисовал его портрет, рисунок гравирован на стали и разошелся в оттисках; на оттисках под портретом крылатое — «Слова и иллюзии гибнут, факты остаются. Д. Писарев». К политической деятельности в определенном направлении, к участию в определенных событиях («исторические факты») звали молодежь кумиры — Чернышевский, Добролюбов, Писарев.

«Такие господа, как Чернышевский, Бов (то есть Добролюбов. — В. П.) и прочие», «считая себя руководителями общественного мнения... как будто захотели бросить перчатку правительству, вызвать его на бой», — свидетельствует современник. «Молодежь по преимуществу верует в Чернышевского», — признает другой.

Но и Чернышевский верует в молодежь — в горячих, веселых, ясноглазых усачей и бородачей, и в юнцов, вовсе безусых, со щеками, не знавшими бритвы; он верует в высокое значение «небывалого движения молодежи»: в ответ на притеснения властей студенты поднялись осенью 1861 года. Сохранилась фотография — неретушированная, конечно: группа юношей, на всех одинаковые арестантские халаты — участники студенческих волнений в Кронштадтской крепости. Хорошо, что фотография неретуширована: иначе с их лиц могло исчезнуть выражение «твердой и совершенно основательной уверен-

ности, что чем дальше, тем лучше будет», как напишет скоро Чернышевский о героях своего романа. Иначе не была бы так явственна рядом с уверенностью «новых людей» в арестантской одежде обреченная нелепость «старых» — крепостных начальников и конвойных, стоящих сбоку, — их самодовольных лиц, напряженных поз, затаенных шинелей, касок с глупыми шишаками...

К этому времени относится черновой автограф статьи, переписанной (возможно, написанной) Крамским, — «Художники и студенты»: «Войти в эту жизнь, слиться, сжиться с русскими вопросами, заинтересоваться судьбой нашего общества — вот что необходимо каждому художнику».

Герцен в «Колоколе» зовет юношей: «В народ! к народу!.. Вы начинаете новую эпоху, вы поняли, что время шептанья, дальних намеков, запрещенных книг проходит. Вы тайно еще печатаете дома, но явно протестуете».

Запомним слово Герцена про явный протест: оно к девятому ноября 1863 года, к лучшему дню Крамского, прямое отношение имеет. До этого дня уже рукой подать, но время насыщено событиями, до предела заполнено ими: все, что происходит в России, готовит и приближает этот день — лучший день в жизни Крамского, поворотный день в жизни русского искусства.

Крестьянская реформа: манифест, афиши на перекрестках, розги целыми возами и рота солдат в каждом съезжем доме, полки, приведенные в боевую готовность, усиленные караулы Зимнего, разговоры: «Была за обедней, читали какую-то афишу, да я не расслышал; скажут, что волю-то еще надо ждать, а теперь только так...» Крестьянские бунты: «Воля! Воля! Земля вся наша!», окровавленные сермяги в расстрелянных мятежных деревнях, воинские команды в барских имениях, как в осажденных крепостях. Польское восстание: лагери инсургентов в лесах, сельские кузницы — в багровом свете раскаленных угольев куют косы для повстанцев, белые конфедератки и белые полшубки командиров, женщины в трауре на городских улицах, серый пепел сожженных деревень, красное вино из панских подвалов, черные на полнеба виселицы, воздвигнутые Муравьевым-вешателем («в уважение известной любви, ободрения и покровительства художеств» генерал-губернатор Северо-Западного края М. Н. Муравьев избран в почетные члены Академии). «Прокламационное время»: воззвания Чернышевского и его друзей, сизые брусочки типографских литер, плотно набитые текстом листки «Великорусса» и «Молодой России», неумолчный «Колокол», строжайше запрещенный и всюду равно читаемый — в сверкающих покоех Зимнего дворца и сумрачном, шинельного цвета, тупиковом коридоре провинциальной гимназии, книжный магазин Серно-Соловьевича на Невском, воскресная школа на углу Садовой и Инженерной («Прачки и швеи взялись

за науки!.. Просят лекций по истории? Однако! Будет с них и закона божьего!»). Меры, предпринимаемые с целью «успокоить волнение умов»: закрытие воскресных школ и народных читален; арест поэта Михайлова, автора стихов и прокламаций, приговор в каторгу (свидетельство современника: «Каждый точно чувствовал в Михайлове частичку себя, и процесс его стал личным делом всякого»); арест Писарева (четыре года спустя Крамской встретится с ним «по выходе его из крепости»); арест Чернышевского — «Что делать?», роман, из-под каменных толщ Алексеевского рavelина прорвавшийся на страницы «Современника» (свидетельство Репина: «Книгой «Что делать?» зачитывались не только по затрепанным экземплярам, но и по спискам, которые сохранялись вместе с писанной запрещенной литературой и недозволенными карточками «политических»). Науки: маяющие новизной взгляда на человека, на религию, на мир божий брошюры Фейербаха, Молешотта, Бюхнера, «Рефлексy головного мозга» Сеченова, бурное распространение дарвинизма.

Лев Толстой скажет о Крамском: «Чистейший тип петербургского новейшего направления...»

И сам Крамской напишет, подводя итоги: «...Да кто же из русских человекoв может так не думать после Белинского, Гоголя, Федотова, Иванова, Чернышевского, Добролюбова, Перова...»

ПОХОРОНЫ БРЮЛЛОВА

А время гонит лошадей.

А. С. Пушкин

Тяжко больной Брюллов мучился мрачным предчувствием смерти. В тревожные часы озарения являлся ему замысел громадного полотна «Всесокрушающее время»: Время — старик с косой в руке — стcлкивает в реку забвения тех, кому поклонялось человечество. Гомер и Данте, Коперник и Ньютон, Наполеон и Александр Македонский, Магoмет и Лютер —

«А завтра: где ты, человек?
Едва часы протечь успели,
Хаоса в бездну улетели,
И весь, как сон, прошел твой век».

Весной 1852 года из теплой Италии докатилась до Петербурга весть, что Карл Павлович Брюллов умирает. Безмятежное небо, голубое в вышине, пад головой, и нежно палеовое вдали, у горизонта, где тает в легкой дымке лишь намеченная плавной извилистой линией

цепочка далеких гор, как бы тронутые пепельной сединой скрученные жгуты оливковых стволов, ползущая по серому, грубо обтесанному камню стен и четырехугольным столбам террас цепкая, пронизанная солнечным светом зелень виноградных лоз — это небо, это солнце, эта земля долгие годы согревали и веселили его, ласкали глаз, горячили кровь, наполняли теплом его краски; теперь, когда в минуты внезапно наступающей слабости Брюллов лежит, обливаясь потом, в пятнистой тени и непрозрачные лучи солнца, раздвигая резные ажурные листья, тяжело давят его лицо и грудь, он мечтает с неожиданной страстью об оглушающей прямизне петербургских проспектов и набережных, о снежной крупке, которую ветер гонит со свистом вдоль скованной Невы, о легких санках с бурой мохнатой полостью, о заиндевших, словно бы чуть тронутых сиреневым сфинксах из знойных Фив, привыкших к холодному небу российской столицы. Но делать нечего: он рисует римское кладбище Монте-Тестаччо, где завещал похоронить себя, рисует богиню почти Диану, которая, заслоня дневной свет, целует солнечного Аполлона.

Он думает о том, каково умирать гению; мысль о признательном человечестве, им осчастливленном, не успокаивает: скорбная дума о всеразрушающем времени, о неизбежном забвении гнетет еще больше, утешение — «я сделал все, что мог» — не приходит; наоборот, томит чувство неисполненного долга — сколько еще надо сделать, чтобы выполнить свое предназначение. Но вдруг отпустило — и он снова весел, взбалмошен, подвижен, очаровательно непричесан: он уже увлеченно рисует римского пастуха с его любезной и какие-то картинки совершенно нескромного содержания, он рисует беспечных лаццарони, их озорные забавы, их неомраченный думами отдых. Счастливы лаццарони, нищие, свободные от всего! Повалиться бы эдак на спину, не слишком пристойно раскинув ноги, вольно разбросать руки, солнечные лучи растекаются в зажмуренных глазах кругами красной киновари и малахитовой зелени, с выцветшего неба льются потоки беззаботной лени — покой, и воля, и вечность впереди...

Находившийся в ту пору за границей молодой русский критик Стасов услышал, что дни Брюллова сочтены, и тотчас бросился к нему — взглянуть, поклониться, благословение получить, хотя б последнее слово поймать великого, непревзойденного; по по дороге Стасов сам тяжело заболел, а когда поправился, нашел уже свежий холмик на Монте-Тестаччо: *Carolus Brulloff pictor, qui Petropoli im imperio Russiarum natus anno MDCCXCIX decessit anno MDCCCLII*. Стасов тут же подробно расспросил свидетелей о кончине Брюллова, осмотрел, благоговей, последние его творения и почтил бесчисленных русских поклонников великого и непревзойденного восторженной статьей «Последние дни К. П. Брюллова и оставшиеся в Риме после него произведения». «Картина, которую Брюллов хотел сделать последним

и полнейшим художественным своим произведением, была названа им «Разрушающее время».. Если бы эта картина была исполнена, она была бы самою великою картиною Брюллова и самою великою картиною нашего века», — Стасов упоенно перечисляет подробности эскиза, в центре которого Старик-Время: «Все столкнул он с пьедесталов и со страниц жизни». Наверно, восторги Стасова не столько от наивной и громоздкой символики несостоявшегося полотна, сколько от прочитанного в нем предчувствия неизбежных и желанных перемен.

Однажды в Петербурге Брюллов сказал, разглядывая работы Федотова: «Я от вас ждал, всегда ждал, но вы меня обогнали». «Великий Карл», единственный и неповторимый — в величии его и превосходстве над всеми никто не мог тогда усомниться, — сказал «Вы меня обогнали» отставному офицеру, который, словно из строя вышел, «выломился» из общего направления русского искусства. Избалованный поклонением златокудрый «бог Аполлон», ненасытный в труде и удовольствиях жизни, роскошная мастерская, куда мечтали проникнуть сильные мира сего, квартира с красными стенами и мебелью, обитой красным сафьяном, — и неприметный с виду человек, рано облысевший, обитающий в двух комнатках с чуланчиком на окраине, его до самого воротника застегнутый сюртучок, его одинокие прогулки на заморье, шутливые разговоры с Евами из Галерной гавани, чаек в душном, гомонящем трактире (граненые стаканы, блюда с круто и высоко загнутыми краями, пожелтевший снизу фарфоровый чайник с розой на круглом боку). «Осада Пскова», плафон Исаакя, «Распятие»: художники стояли ошеломленно перед творениями Брюллова, написанными с непостижимой скоростью и столь же непостижимым мастерством («Ты кистью бога хвалишь, Карл Павлович!» — сказал ему старик Егоров), — и «Вы меня обогнали», произнесенное божественным Карлом Павловичем при созерцании всех этих федотовских барынь, кухарок, купцов и купеческих дочек, искателей приданого, чиновников с рваными сапогами, скучающих офицеров.

И все-таки Брюллов «обогнал» Федотова: на пять месяцев раньше умер. Четверть века спустя Крамской запишет, размышляя о высоком в искусстве: «Никто никогда не может сказать, какого рода это высокое будет. «Ад» Данте несомненно высокое в поэзии, но ведь и «Мертвые души» Гоголя не низкое.. Несмотря на отсутствие высокого искусства, в смысле итальянцев, голландские художники никогда не будут забыты народами».

«Вы меня обогнали», — сказал Брюллов, когда многие, все почти, убеждены были, что он достиг вершины, предела; он чувствовал движение времени, когда многим, всем почти казалось, что в его созданиях «движение времени» для живописи остановилось, ибо она достигла наивысшего развития. Пушкин очень точно уловил в «Послед-

нем дне Помпеи» идею непрерывного движения, обновления мира и, как всегда, в немногих словах раскрыл все:

«Везувий зев открыл — дым хлынул клубом — пламя
Широко развилось, как боевое знамя.
Земля волнуется — с шатнувшихся колонн
Кумиры падают!..»

Брюллов мог не писать грандиозной аллегии, которая показала ослепленному восторгом Стасову «самую великую картину нашего века». О «всеразрушающем времени» он по-настоящему образно сказал в «Последнем дне Помпеи» и в сердечном напутствии собрату своему Павлу Федотову.

Стасов не поспел к похоронам Брюллова, когда толпа художников на руках несла наспех сколоченный гроб в Монте-Тестаччо; он «похоронил» Брюллова девять лет спустя на страницах журнала «Русский вестник». Подобно бородатому Старику-Времени на эскизе «самой великой картины», Стасов низверг в Лету кумира русского искусства. «Великий Карл» оказался «ничтожной личностью»: «ложь выражения», «неправда подробностей», «вредное влияние на молодое поколение», «школа эффектистов и мелодраматиков...» «Но влияние Брюллова было непродолжительно... никто не перенимал его манеры обманывать шаткий и неверный вкус публики причудливостью содержания, соединенного с ловкостью и блеском исполнения...» — всеокрушающее время!

Два описания внешности Брюллова:

«Он был невелик ростом, или, вернее сказать, почти мал, плечист, кисти рук необыкновенно малы... Описать верно его поэтическую голову, его прекрасное лицо гораздо труднее: все черты были необыкновенно тонки и правильны; а профиль мог напомнить только голову Аполлона... Волосы белокурые, курчавые, красивыми кольцами окружали лицо. Лоб высокий, открытый... Глаза и брови придавали всей физиономии необыкновенное выражение. Невозможно поверить, чтобы голубые глаза могли владеть таким быстрым и глубоким взглядом...»

и —

«Наружность его не имела, однако же, ничего внушительного: он был маленького роста, толстый, с выдающимся животом, на коротеньких ножках; серые глазки его, окруженные припухшими красными веками, смотрели насмешливо; лоб его совершенно прямой, отвесный украшался белокурыми кудрями; он постоянно носил серую коротенькую жакетку, придававшую его круглой маленькой фигуре довольно комический вид».

Описания, правда, принадлежат двум разным людям.

Всеразрушающее время — за девять лет искусство Брюллова из совершенства «превратилось» в «ловкую ложь», великий был низвергнут до «ничтожества», даже «Аполлон с античной камеи» преобразился в смешного «кургузого человека».

Но это те самые девять лет, когда, по объяснению Стасова, «все, что было сил, жизни, мысли, ощущения, понятия, чувства, оживилось и двинулось», — «Земля волнуется»...

Похожий на микеланджеловского Моисея старик с косой в руке — сочиненная Брюлловым аллегория Времени — устарел безнадежно. Новое время стояло на дворе, и по нему новые люди сверяли часы и мысли.

Безбородый худощавый человек в учительских очках — Чернышевский Николай Гаврилович — нешумливо поднимался на кафедру, раздражая противников спокойной убежденностью (они говорили: «самоуверенностью»); его мысли, зажигательные от предельной ясности, оттого, что высказаны без классического пафоса, просто и деловито, — раскаленные угли, брошенные в сухую солому.

В том же 1861 году, когда Стасов двинулся «на штурм» Брюллова, Чернышевский писал «о большой разности нынешних времен от недавней поры»: настало время уразуметь, что для улучшения положения народа нужно «его собственное желание изменить свою судьбу».

Уразумение этой истины живописцами открывает путь от благонамеренных невинностей «недавней поры» к нелицеприятному искусству «нынешних времен» — в конечном счете, путь к «Сельскому крестному ходу на пасхе» Перова и к «Крестному ходу в Курской губернии» Репина, к «Утру стрелецкой казни» Сурикова и жанрам Владимира Маковского.

«Нынешние времена...» — Давно ли господа генералы, академические профессора ниц падали перед полотнами Брюллова, каждый мазок его ловили взглядом и тащили к себе в мастерскую, со всякой шуткой его мчались друг к другу: «Карл Павлович сказал...» — «Нет уж, позвольте я...» А теперь и они, только что не в голос, — не надо Брюллова!.. Давно ли Брюллов просил: «Не обезьяньте меня!» — «Обезьянили!» Перенимали с холодным, осмысленным восторгом подражателей: глазами и рукой, без чувства и мысли, как рисовали антики — пресловутые антики, — холодные, слишком верные гипсовые слепки с живого, теплого мрамора античности. Обезьянили!.. А теперь Флавицкому отказывали в звании — на Брюллова-де похож! Думали, прилаживаясь к «нынешним временам», удержать в руках искусство, как империю перед нашествием варваров. Но времена-то были уже нынешние. Сами того не замечая (Крамской точно подметил «недоразумение Совета относительно нарождающейся силы национального искусства»), не осознавая перемен, вершители судеб открыли двери

академических выставок не только «гаданиям» и «обручениям», но и «Происведи в сельской церкви» Перова, «Привалу арестантов» Якоби, «Пьяному отцу семейства» Корзухина, «Сватовству чиновника» Петрова. Издавна застряла в понятиях привычная графа «Живопись народных сцен», но с движением времени изменялись и «народные сцены» и «живопись».

Чернышевский утверждал в своей диссертации:

«Область искусства не ограничивается областью прекрасного в эстетическом смысле слова... Искусство воспроизводит все, что есть интересного для человека в жизни... Часто произведения искусства имеют и другое значение — объяснение жизни; часто имеют они и значение приговора о явлениях жизни».

Стасов низвергал в реку забвения Брюллова, но в Лету канул не Карл Павлович Брюллов, а «брюллов» (со строчной буквы, нарицательный). Карл Павлович Брюллов навсегда останется в русском искусстве, хотя «всеразрушающее Время» еще многожды станет отвергать прежние оценки и предлагать иные...

В искусство пришли новые люди — воспроизводить жизнь, объяснять жизнь, выносить приговор.

«ВАХЛАК В СИЛЕ»

Они почти все из уездных училищ, а живут, работают и чина не имеют.

П. П. Чистяков

«Когда же Крамской получил малую серебряную медаль за рисунок, то вместо того, чтобы, как в старое брюлловское время, «обмыть новую медаль» в «Золотом якор» (трактир позади Академии), Иван Николаевич пригласил некоторых товарищей к себе на вечеринку в новую квартиру. С этой вечеринки начинается новая жизнь как для Ивана Николаевича, так и для многих из его товарищей. Собирались почти каждый день, после вечерних классов в Академии, к Ивану Николаевичу. Он установил как бы программу. Один из товарищей обязан был, по очереди, читать что-либо из лучших произведений тогдашней литературы; другие занимались оканчиванием заданных в Академии работ; ...третьи — работали для добывания средств, иные готовили эскизы и проч.»

Из приведенного свидетельства Тулинова (человека в новую квартиру «вхожего») можно многое для понимания Крамского и «времени Крамского» раздобыть; здесь в каждом словце обнаруживаются на-

чала (контур, подмалевок) и личности Крамского и лица «времени Крамского».

«Новая квартира» (флигелек во дворе дома на 8-й линии) — «новая жизнь»: «жизнь труженическая, полная огня, энергии, силы, молодости и воли; она тратилась не на вакханалии в «Золотом якор» и других ресторанах, а на сознательную, глубоко обдуманную, только что начинающуюся, может быть, в то время работу» (объясняет Тулинов несколькими строками ниже).

В противопоставлении — перебор, в нем (непреднамеренно, скорей всего) выказал себя полемический дух времени. «Вакханалии» — и жизнь сознательная, труженическая (словно «в брюлловские времена» не думали, не трудились!), а «в подтексте» («лицо времени»): «артисты» — и «работники», «вдохновение» — и сознательный упорный труд.

«Прежде говорили о вдохновении поэта, прежде поэта считали любимцем богов и интимным собеседником муз... Об этом нашему брату позволялось узнавать только по неясным рассказам художников, которые, «как боги, входят в Зевесовы чертоги»... Теперь все переменялось; наш брат вахлак большую силу забрал, и обо всем рассуждать берется; и вдохновения не признает, и в Зевесовы чертоги не желает забираться... Все это наш брат отрицает с свойственной ему грубостью чувств и дерзостью выражений; это, говорит, все цветы фантазии, а вы нам вот что скажите: какова у поэта сила ума?» — в задорном выпаде Писарева тоже по-своему открываются начала (контур, подмалевок) личности Крамского и лица «его времени». «Поживите, да подумайте, да поработайте, и узнаете, что то, что зовут обыкновенно талантом, есть только фейерверк, а не светильник», — это скажет уже сам Крамской.

Собирались вокруг Крамского забравшие силу «вахлаки», «толпа малограмотная, бедная, но все-таки даровитая», по собственному его определению. «Они не умели говорить, не умели держаться, не были настолько образованны, чтобы не краснеть за их общество», но встречались они не в «Золотом якор» и не во дворце вельможного мецената, они собирались у своего же товарища, бывшего ретушера из острожского уезда — собирались, рисовали, читали, конечно, беседовали, обсуждали «злобы дня», спорили. В обсуждении, в споре, в том, что принимали, поправляли или отвергали мысль товарища, в том, как принимали, поправляли или отвергали его рисунок, эскиз, — для них главная «наука», «школа». Мысль о потребности объединения также без труда улавливается из слов Тулинова, когда он противопоставляет сегодняшнего «работника» вчерашнему «артисту»: «артист» старого брюлловского времени творил-де в уединении, а после встречался с друзьями и поклонниками для совместного веселья и плотских радостей, «работник» же нынешних времен собирается с товари-

цами, чтобы совместно трудиться, думать, осознавать происходящее, чтобы совместно, товарищеским, начать «новую жизнь».

А новая жизнь уже началась: она в самой возможности, осуществимости их сборищ, их товарищества — в том, что на 8-й линии, вокруг медного самоварчика, начищенного до сияния квасной гущей, встречаются и спорят о таких «злобах дня», за которые бы прежде в солдаты, в ссылку, сын крепостных с Урала и мешанский сын из Кременчугского уезда, острогожский ретушер, саратовский портной, коллежский регистратор, окончивший «полный курс» в училище для детей канцелярских служащих; она в чтении «Современника» и «Эстетических отношений искусства к действительности», «Что делать?» и статей Писарева, «Рефлексов головного мозга» и трудов Дарвина; она в том, что крестьянский сын, коллежский регистратор, ретушер готовится бросить вызов императорской Академии художеств.

Крамской говорил:

— Близко время, когда предлагать сюжеты историческим живописцам будет так же смешно, как задавать программу пейзажистам. А ведь задавали прежде: изобразить озеро, на первом плане стадо коров, вдали группа деревьев и облака, освещенные заходящим солнцем... Но предоставьте каждому выбрать сюжет для картины — перед вами сейчас скажется весь человек: что он знает, как думает, к чему лежат его симпатии и, наконец, чего можно ждать от него в будущем.

В этих словах самая что ни на есть «злоба дня»: речь идет не только о том, как проводить конкурсы в Академии художеств, меньше всего о конкурсах, — речь о том, что если разрешить каждому выбрать сюжет для картины, многие ли станут писать пресловутых Иосифов, навязший в зубах Брак в Кане Галилейской, бесконечные Олимпийские игры.

Крамской говорил:

— В искусстве и старые и молодые — всегда ученики. Старость и молодость зависят от того, насколько человек соответствует движению времени и развитию искусства.

Для «старых» лишь историческая тема (отвлеченно понятая) и религиозная (понятая еще отвлеченнее) «образуют великих живописцев и великие школы»; «молодые» полны решимости поставить искусство на службу сегодняшним потребностям своего народа. Не желая ни принять, ни даже осознать новые идеалы в искусстве, «старики» объявляют, что искусство «молодых» вообще отказывается от идеалов, ибо «грубый материализм хочет завладеть искусством, как и нравственным порядком вещей». «Старики», насмешничая, передергивая, сопоставляют «нынешние» художества и «нынешнюю» литературу: не собираются ли и наши словесники ради удовлетворения сегодняшней потребности с презрением отвернуться от Гомера, Данта, Шекспира и учиться писать по «Губернским очеркам» г-на Щедрина? «Моло-

пыли усталые, воспаленные глаза; когда он поднимает их, ему кажется, будто он бежит на месте — до противоположной стороны площади остается все так же далеко. Он торопится: надо успеть в Зимний, в Эрмитаж, потом — на пароходе в Петергоф или, может быть, по суше — в Царское Село. Он совершенно растерян, оттого что вот уже несколько недель надо беспрерывно торопиться, хлопотать, разговаривать со многими и разными людьми, а он за долгие годы уединения отвык торопиться, не умеет хлопотать и вовсе не красноречив — не произносит хотя лишнего, но для успешных хлопот нужных слов и, наоборот, вдруг изрекает какие-то неожиданные вещи, не всем и не сразу понятные и потому раздражающие.

Александр Андреевич Иванов хлопочет об «устройстве» своей картины «Явление Мессии», которую в конце мая 1858 года привез наконец из Италии в Петербург. Когда-то картину нетерпеливо ждали, но шли годы, конца работе не было видно — художник то на долгие месяцы запирался от всех в своей студии и с жадной энергией старых мастеров исписывал холсты, то запирал студию вместе с картиной, этюдами, набросками; краска засыхала на кистях, и кисти замертво, словно навсегда, присыхали к палитре, к полу — там, где были вдруг оставлены, брошены: Иванов неделями одиноко бродил по окрестностям Рима, ездил верхом во Фраскати, часами молча сидел в трактире над стаканом вина или чашкой кофе — «бездельничал». В Петербурге махнули на него рукой, друзья, правда, напоминали иногда: «Зачем не оканчиваете картину?»; он сердился, несмотря на мягкий нрав, он терпеть не мог, когда люди придумывали способы, чтобы побудить его к деятельности, он не желал объяснять свое бездействие — для этого пришлось бы в оправдание вытаскивать из души своей слишком глубоко запрятанные тайны.

Наконец Иванов отворил двери студии для всех, и, пока итальянские художники, и русские, жившие в Италии, и просто люди города Рима толпились перед картиной, он не толкался среди зрителей, не лез с объяснениями, не спрашивал мнений и не ловил на лету реплик — стоял один на лестнице и сосредоточенно жевал хлеб, отламывая кусок за куском от спрятанного в кармане ломтя.

Жизнь была прожита, но ему казалось — только начинается. Он слишком долго писал свою картину — двадцать лет. За эти годы многое переменилось в жизни и в нем самом, он чувствовал, что искусство его должно получить новое направление, мысли о новых путях искусства захватили и мучили его, он ездил к Герцену, в Лондон, поделиться сомнениями и, быть может, найти ответ.

Иванов писал, что картина его не есть последняя станция, за которую надобно драться; он стоял крепко за нее, но теперь пришла пора учинить другую станцию искусства, в соответствии с требованиями времени и настоящего положения России.

Он упаковал картину в ящик и сложным путем, с пересадками и перегрузками, повез в Россию. Брат его был озабочен, что предстоящие восторги власть предержащих собьют художника с толку: «Может быть, тебя будут нянчить, хвалить. Пожалуйста, не поддавайся! Карл Павлович именно потому и испортился, что поддался этому щекотливо-приятному пению».

В Петербурге было не до Иванова, не до «Явления Мессии»: готовились к событию важнейшему — освящению Исаакиевского собора. Вокруг храма усердно маршировали полки — упражнялись перед торжественным парадом.

Иванову надо было устроить выставку — показать картину, найти покупателя. Он снял привычную свободную блузу, натянул мундирный фрак, пошел искать покровителей свободных художеств.

Высокие покровители заставляют его ждать в приемных, отправляют один к другому: здесь надобно получить бумагу, там передать, а там — просто о себе напомнить. Лето: важные господа разъехались по загородным резиденциям; Иванов спешит в Петергоф, в Царское Село, его показывают на обедах и «чашках чая» — знаменитость все-таки! Ему советуют съездить к могущественной Мине Ивановне, фаворитке графа Адлерберга, министра двора, но Иванов в этаких делах не слишком ловок, он вообще не слишком ловок — в его добрых глазах наивная растерянность перемежается недоверчивой тревогой, он по-детски хохочет над устаревшей остротой, искренне удивляется весьма ординарной мысли, но посреди разговора вдруг поднимает на собеседника усталые, воспаленные глаза и произносит пугающе неожиданно: «Христос никогда не смеялся». Высокие покровители, не утруждая себя заботой о художнике и его картине — словно милость оказывают, — предоставляют делу идти самому собой, походя указывают художнику всю огромного размера дистанцию между ним и ими: граф Строганов держит его три часа в передней, граф Гурьев кричит на него за то, что он бороду носит, ректор Академии Бруни отправляет его еще раз в Царское Село, потому что приказ, привезенный от министра двора, составлен не по форме.

Наконец ему разрешено поместить картину в Зимнем... Государь удостоил Иванова рукопожатием, глядя мимо, задал несколько вопросов; свита, придворные — в золоте, глазам больно смотреть — жужжат у государя за спиной, громким шепотом пересказывают сплетни, судят-рядят — пожалуют ли живописцу жалованье или пенсия, какая будет цена картине. Иванов оглядывается испуганно: о нем говорят так, словно его здесь нет; но государь о деле ни слова — милостиво покривил улыбкой губы, а глаза безразличные — так и уехал. Надо снова хлопотать.

Иванов понемногу распродает этюды, приглядывается к богатым меценатам: может быть, «миллионщик» какой-нибудь купит переене-

сешные на холст двадцать лет жизни — всю жизнь! — труд, думы, по-
иски и открытия.

Из Зимнего дворца «Явление Мессии» переносят в Академию художеств для всеобщего обозрения. Приходят дамы и господа — наводят на полотно лорнеты и бинокли, пожимают плечами, рассматривая голую спину старика на первом плане, Иоанна Предтечу, поставленного в профиль, маленького, «не производящего впечатления» Христа. Появляются в зале и другие зрители — растревоженные картиной, жаждущие разгадать ее сокровенный смысл, — эти не щебечут, не перебарываются пустыми репликами: горячо спорят вполголоса, чаще — сосредоточенно молчат.

Чиновные живописцы недовольно морщатся, бормочут о нарушении правил. В «Сыне отечества» напечатана статья: картина не оправдала надежд — и техника слаба, и колорит не тот, и фигуры не целомудренны, — словом, до «Последнего дня Помпеи» и «Медного змия» далеко.

А Иванов думает о будущем, ищет советчика; его свели с Чернышевским — они поговорили душевно и содержательно. Художник, такой наивный, кажется, всецело занятый своим искусством, такой далекий, кажется, от «злоб дня», но на распутье, на повороте безошибочно потянулся за пониманием и поддержкой к Герцену и Чернышевскому.

Александр Андреевич Иванов хлопотал в Петербурге шесть недель — и умер. Через несколько часов после его смерти лакей из придворной конторы принес для него пакет: государь решил купить «Явление Мессии» и жаловал художнику орден Владимира в петлицу...

Когда скромные похороны подходили к концу, в толпе раздался молодой голос: «Что дала Иванову Россия?» И в наступившей тишине тот же молодой громкий голос, словно после раздумья, ответил: «Могила!»

«Утешительно, по крайней мере, хоть то, что первые, у кого горе отозвалось особенно больно, это были — молодые сердца и горячие головы студентов», — порадуетсЯ Крамской, размышляя о судьбе художника Иванова и его творения (к этим размышлениям он за свою жизнь будет не раз возвращаться).

...Ученик Крамской — что ни день в академическом зале возле «Явления Мессии»: схватывает картину целиком и вникает в детали, во всякую мелкую подробность; вещь огромная, а как станешь разбираться, распутывать — каждая мелочишка рассчитана и продумана, и испытана, и поставлена на свое единственное место.

Крамской в кругу товарищей любит повешать, других поучить, но тут — в рот воды набрал, руками развел от беспомощности. Все, что успело в нем устояться, вдруг зашаталось, начало рушиться; при-

вичные воззрения перестали сопрягаться одно с другим. Он чувствовал исходящую от картины могучую силу целого — и ловил себя на глупой мыслишке, вслух высказанной одним из приятелей: «Как нарисованы ноги-то у Ивана и коленки, все кости, мышцелки!..» Он чувствовал классическую рассчитанность, высшую строгость фигур, поз, ракурсов и слышал «поднявшиеся в нашем низменном муравейнике толки о ниспровержении правил композиции (отсутствие пирамидальности тож), об оскорбительном и неизящном старике налево, о зеленом рабе, о некрасивости Христа...»: «Несмотря на то, что фигура Иоанна Крестителя на меня произвела впечатление чего-то страшного, я видел, однако ж, что она, против всяких правил, поставлена профилем; что Христос некрасив действительно...» Но! — и снова сомнения охватывают, приводят в отчаяние: «Но отчего фигура его выражает твердость и спокойствие — как будто знает, куда идет и зачем?..»

Кто поможет, кто ответит на вопросы неразрешимые? Мерзкая статейка в «Сыне отечества» — не для одного Иванова, Александра Андреевича, для всякого художника оскорбительная.. Молчит завистливый Бруни. Молчит обиженный Басин; это у него в мастерской Иванов вдруг посетовал, что в Академии и рисунок утратил классическую форму (вместо тщательности — утушевка), и хорошего эскиза после Брюллова даже у профессоров не увидишь. Молчит протак Марков Алексей Тарасович — он о таком сроду не задумывался. Все молчат. «В ту критическую минуту, когда общество должно было расчитаться с Ивановым, нужен был великий адвокат, — напишет потом Крамской, — ...но и в эту последнюю минуту (как и во всю жизнь Иванова) не нашлось ни одного такого человека — все было глухо и немо кругом...».

Нет, это не рассудительный Крамской крикнул над свежей могилой: «Что дала Иванову Россия?..», но свое надгробное слово он сказал. «Мир праху твоему, святой, великий и последний потомок Рафаэля!» — так начинается статья Крамского «Взгляд на историческую живопись», написанная под жгучим впечатлением от смерти художника. «С твоей смертью, благородный Иванов, окончилось существование исторической религиозной живописи в том смысле, как ее понимал и которою жил Рафаэль. Ты стоишь последним и запоздавшим представителем...».

Великие художники — смелые люди: Иванов сумел взглянуть на творение свое с той отдаленной, высокой точки, откуда виделось оно не само по себе — большое, одно, — но лишь частицей в общем движении жизни: «Нет, это не есть последняя станция; надобно дальше идти». Но картина Иванова (словно вывернутая наизнанку шагреновая кожа) росла с каждой мыслью художника, с каждым желанием, с каждым днем, им прожитым, а когда была закончена и стала

творением, большим, одним, — час Иванова пробил и пробил час той исторической живописи, которой служил он беззаветно с первого до последнего дня.

Старые идеалы рушатся... Кумиры падают...

Когда Иванова возвратился в Россию, «и он, и Россия были уже новые. У нас целая вечность прошла с тех пор, как он уехал». Но вот ведь что замечательно: «последний и запоздалый», он «составил рубеж» и связал то, что осталось за рубежом, с творчеством будущих исторических художников.

За «последней станцией» Иванова открывается путь бесконечный; все новое отрицание и все новое утверждение равно неизбежны на этом пути, «ибо пока живут люди, живет история»: «Разве ж, в самом деле, век теперешний не есть достояние истории, разве он будет пробелом в ней и мы не будем жить в потомстве?»

«Настоящему художнику предстоит громадный труд закричать миру громко, во всеуслышание, все то, что скажет о нем история, поставить перед лицом людей зеркало, от которого бы сердце их забило тревогу... и тот только будет истинным историческим художником, кто, оставшись верным своему идеалу и началу всего изящного в природе, покажет расстояние, отделяющее начало от его проявления», — вот что понял, смятенно созерцая картину Иванова, начинающий ученик Академии художеств Иван Крамской.

И еще нечто важное, особое, неожиданное, что с этих пор и навсегда, до последней минуты, жило, частым взволнованным пульсом билось в Крамской: «Вдруг разносится страшная весть: Иванов умер!.. С тех пор я так испугался, что картина сама по себе перестала быть предметом изучения и интереса, и даже, хороша ли она или дурна, стало для меня безразлично, а главное: человек, художник, его положение, его судьба стали меня занимать больше всего».

Уже в зрелые, можно сказать — в последние годы жизни, когда снова и неизбежно будут рушиться идеалы, когда жизненный путь, давно и мучительно выбранный, будет пройден почти, и все-таки снова и неизбежно надо будет выбирать для себя жизненный путь, Крамскому попадут в руки увидевшие свет письма Иванова. «Ни одной еще трагедии я не читал с таким глубоким и захватывающим дух волнением... Вот когда я готов сказать: жизнь — выше Шекспира!» Будет читать и откладывать, чтобы успокоиться, и, едва отдышавшись, снова жадно хвататься за книгу — невзначай написанную художником трудную повесть его жизни; будет читать — и примерять его судьбу: «Условия, окружавшие Иванова... докатились, почти в своей неприкосновенности, до моей особы».

Вспоминая смерть Иванова и неуспех его творения, Крамской заметит, как-то даже безразлично: «К Академии с этих пор я стал охладевать совершенно...»

...Мне приходят в голову слова Бёрне, друга и приятеля Гейне, который говорит, что «горе тому общественному деятелю, у которого оказались фарфоровые чашки».

И. Н. Крамской

Нет! Невозможно судить картину по тому, как кости нарисованы, да мышелки, да в какой позе центральная фигура поставлена: осмысляя «Явление Мессии», Крамской понял, что в композиции («в сочинении») главное — внутренняя необходимость; когда все сделано для выражения мысли, красота является сама собой.

Крамской увидел картину Иванова в конце первого своего академического года; он пробыл в Академии, к которой охладел совершенно, еще целых пять лет: за это время юношеские иллюзии в дым развеялись, а на их месте вызрела в душе сознательная неприязнь к порядкам академическим, к методу академической, к самому академическому институту — средоточию деспотизма и косности, главных врагов подлинного искусства. «В 57 году я приехал в Петербург слепым щенком. В 63 году уже настолько подрос, что искренно пожелал свободы, настолько искренно, что готов был употребить все средства, чтобы и другие были свободны».

«Чтобы и другие были свободны» — это не красное словцо, изображение собственной цели как общественной необходимости. Уютная квартирка на 8-й линии, сияющий пузатый самоварчик, дышащий сосновой смолкой, ароматный дымок сигар, керосиновая лампа с шаровидным стеклом — маленькое солнце посреди стола, излучающее свет, а возможно, и счастье, шорох карандашей, шелест страниц — читают негромко, вполголоса, и слушают, словно бы вполслуха, каждый занят вроде бы рисунком своим — все внимание на уголке, на конце карандашика, но вдруг, как вспыхнуло, зашумели, заговорили, перебивая один другого: «Тише, господа, тише!» — до чего же нынче статейка интересная попалась: «Пусть сами художники заботятся о том, что им предпринимать...» То-то!..

«Профессора заняты Исаакием, а ученики пишут: чиновников, охтенку, мужичков, рынки, задворки, кто что попало, — будет вспоминать Крамской. — Ватага хотя и была невежественна, а делала то, что, в сущности, было нужно. Вот из этого-то времени... и возникло то, что потом себя заявило, и тогда же образовался тот контингент, который что-нибудь сделал для национального искусства».

«Ватага» (из которой сложился потом «контингент» деятелей нового, национального искусства) «заявит себя» не вообще «потом», но завтра, почти буквально завтра — девятого ноября 1863 года, за-

явит себя в искусстве и в общественном движении. Здесь за столом, у самоварчика, растушеванная рисунки при мягком свете керосиновой лампы, они внутренне, нравственно, готовятся себя заявить, и творчески к этому готовятся: чиновники, охтенки, мужички лезут на холсты — товарищи пишут «кто что попало». Пескову тесно в позолоченных рамках исторической живописи — под кистью его рождаются офицерская пирушка, уличная торговка, ссыльнопоселенец; Дмитриев-Оренбургский увлечен современной темой, заполняет альбомы петербургскими сценками; Журавлев пишет художника, умирающего в нищете, безжалостного кредитора; Морозов занят «мужичками» — картина «Отдых на сенокосе» сулит ему известность; Корзухин уже знаменит — жанр «Пьяный отец семейства» его прославил...

Ну а Крамской, «уличный мальчишка», который подростом борется за свободу для себя и для других, который лучше, точнее других чувствовал требования времени и задачу искусства, объединил «невежественную ватагу», помог образоваться «контингенту», — он-то что?.. Прелюбопытно: он был «занят Исаакием» (образно выражаясь).

Пять лет, «охладев совершенно», просидел на академической скамье, острым умом разымал и опровергал всю систему «дрессирования», в сердце ненависть копил, но, принимаясь за работу, ни в чем не отступал от затверженных канонов и правил. Хоть бы жанрик какой написал для души, хоть бы со злости или озорства ради фигуру на рисунке или в композиции не по правилам повернул — нет!..

Ничего лишнего (будто для живописца оставить школярскую «науку», повседневное «дрессирование», очертя голову броситься к холсту — лишнее!): товарищи, по его же словам, рисуют и пишут «кто что попало», он — что положено.

Рисует что положено: голову Геры, голову Зевса, торс Геркулеса, бюст Антиноя; стоящего натурщика с палкой, сидящего натурщика с палкой, натурщика с поднятой правой рукой, натурщика с поднятой левой рукой; двух натурщиков в позе Христа, распятого на кресте, и коленопреклоненного воина. Пишет что положено: «Натурщика в рост с монетой в правой руке», «Молитву Моисея после перехода израильтян через Чермное море»; даже копирует что положено: «Силоамскую купель», «Ангела, приносящего пастухам весть о рождении Христовом».

На вторую серебряную медаль он выбирает тему литературную — «Смертельно раненный Ленский»... До чего просто у Пушкина: «На грудь кладет тихонько руку и падает. Туманный взор изображает смерть, не муку». А Крамской написал страшно закатившиеся глаза — мелодрама! Образ Ленского «осовременен», но человеку пятидесятих годов, которого запечатлел Крамской, эффектные («с нажимом») позы еще более противоположены, чем человеку двадцатых,—

не ко времени и не к лицу. А под мелодраматической шелухой — все та же, «загримированная Ленским», голова Лаокоона (лишь в несколько измененном ракурсе).

На вторую золотую медаль ему дают тему историческую — «Поход Олега на Царьград» (переправа воинов через днепровские пороги)... Крамской писал картину в Москве, на Воробьевых горах; натурщиков нашел подходящих, раздобыл подлинные вещи — кольчугу, шпашак, щит, копье («чуть ли не современные самому Олегу») — умелые натурщики и древние шлемы не много прибавили картине подлинности: ветер свистел над днепровскими порогами, надувал корабельные паруса, а привычный академический дух из «сочинения» не выветривался. В решении замечено откровенное влияние Бруни (его иллюстрации к русской истории); сверху на эскизе: «Утверждено — Ректор Бруни» и сургучная печать. Картина не окончена, впрочем, на академической выставке ее показали. В журнале появилась карикатура — посетители читают каталог выставки:

«— Что ж такое «неоконченная»?

— Ошибка, должно быть.

— Ну так и есть: хотели сказать «неоконченный поход», т. е. что Олег не дошел?»

Но Олег дошел, поход был «оконченный» — пометка же знаменательна: многофигурные композиции, в общем-то, никогда не будут даваться Крамскому.

И снова, на вторую золотую, он получает тему религиозную — «Моисей источает воду из скалы»... Товарищи, с Крамским во главе, подают начальству решительные прошения: требуют, чтобы отменили конкурсы, дозволили самим выбирать тему, требуют, чтобы дозволили быть свободными, — до девятого ноября рукой подать, а на академической выставке 1863 года, рядом с неожиданно «взрывной» «Тайной вечерей» Ге, которая, по-своему, уже бросила вызов Академии, шесть Моисеев спокойно и привычно источают воду из скалы; из шести работ на этот сюжет картина Крамского признается лучшей. Крамской собирает «армию» в поход на твердыню, а в печати уже идут «авангардные бои» — как раз вокруг этого самого Моисея с жезлом в правой руке, и, что всего занятнее, противники Академии — то есть как бы союзники Крамского — восстают против «шести картин одного и того же содержания», «пропитанных единообразием и рутиною», академисты же — «недрузи» Крамского — объясняют, как прекрасно задавать возвышающие художника сюжеты из библейской истории и кивают при этом на холст, «поразительно» исполненный г. Крамским.

Еще занятнее: первая работа Крамского после ухода из Академии — совершенно «профессорская». Профессора расписывают храмы — «заняты Исаакием», по образному выражению Крамского, и

он «займется» своим — возьмется за роспись купола в московском храме Христа Спасителя: «Дело это я считаю так важным для своей карьеры, что готов надеть ярмо, какое угодно...»

«Запретные» замыслы не сжигают ученика Академии художеств Ивана Крамского, странные фантазии (опровержение канонов) не смущают его воображение, не потому он «бунтует», что не в силах преодолеть, «обуздать» себя, не в силах писать «как надо» — он из принципа «бунтует»: «искренно пожелал свободы, настолько искренно, что готов был употребить все средства, чтобы и другие были свободны». Более того, Крамской (и будущее это скоро подтвердит) не поборник свободы вообще и от всего, он обозначает пределы ее: «Свободы от чего? Только, конечно, от административной опеки, но художнику зато необходимо научиться высшему повиновению и зависимости от... инстинктов и нужд своего народа и согласия внутреннего чувства и личного движения с общим движением».

Слова Крамского, что еще в академическую пору судьба художника стала занимать его больше, чем творчество художника, заслуживают осмысления. Репин однажды напишет Крамскому, четко (а если он в Крамском художника видел, то и жестко) проводя грань между ним и собою: «Вы более заботились об общественном положении искусства, чем о производительности. И это великая заслуга... При вашей деятельности партии неизбежны и борьба должна быть беспощадна... Мне сродни более производительная деятельность». После смерти Крамского, подводя итоги, Антокольский заметит (ему кажется, что одобрительно, но, если вдуматься, не менее жестко): главное не то, что он сделал в искусстве, а то, что он сделал для искусства. В воспоминаниях, более похожих на памфлет, Мясоедов вообще объявит жизнь Крамского ошибкой. «Тайная пружина поступков его», — объяснит Мясоедов, — честолюбие; но, движимый жаждой славы, Крамской сделал однажды неверный выбор: «почтовый тракт к славе» для него «лежал через Академию», а бедный Иван Николаевич, прохваченный «либеральным сквозняком», попал под «влияние кружка, в котором он ораторствовал», и пошел супротив. Ах, как могла жизнь удачно сложиться: надел бы Иван Николаевич мундир с позументом (а с годами и ордена бы навесил), жалованье получил хорошее, квартиру от придворного ведомства (с дровами) — и не мучил бы себя, не писал «ни пустых и не пристойных саповнику русалок, ни Христа на камушке, ни даму с платком у носа».

«Не имеет ни стыда, ни совести, т. е. руководящей идеи», — говорил об иных людях Крамской. Вот этого Мясоедов не сумеет, не захочет понять и учесть, когда станет строить свою схему: у Крамского «стыд-совесть» были, оп в основание своей жизни «руководящую идею» укладывал.

Мясоедов выдвигает остроумные гипотезы, стараясь доказать, что Крамской всю жизнь против себя шел, пишет про казенное жалование, про квартиру с дровами, про мундир и шпагу — ах, маху дал Иван Николаевич, невзроком ошибся, лукавый его попутал. А Крамской словно предвидел такое: «Лучше, кажется, как бы был свинья и животное только, чавкал бы себе спокойно, валялся бы в болоте — тепло, да и общество бы было. Сосал бы себе спокойно свой кус и заранее намечал бы себе, у которого соседа следует оттягать еще навеки; понесли бы впереди шляпу и шпагу, прочие свиньи провожали бы как путного человека — трудно, но вперед, без оглядки! Были люди, которым еще было труднее, вперед!» Нет, Крамскому не все равно (как полагал Мясоедов), по какому тракту вперед, и не все равно, куда — вперед. Мясоедов долгие годы близ Крамского прожил и разглядел честолюбца — не более. А Лев Толстой, едва познакомился с Крамским, открыл в нем «петербургское новейшее направление» и к тому же «очень хорошую и художественную натуру» («стыд — совесть!»), «руководящую идею» в нем открыл.

Чтобы осмыслить, как «движение личное» («внутреннее чувство») совпадает с «общим движением» (может быть, даже более общим, чем полагал, размышляя о том, сам Крамской), уместно припомнить «выведенную» Достоевским главную общечеловеческую потребность: «Без твердого представления себе, зачем ему жить, человек не согласится жить и скорей истребит себя, чем останется на земле, хотя бы кругом его всё были хлебы».

ДЕВЯТОЕ НОЯБРЯ 1863 ГОДА. «БУНТ»

(Документы и воспоминания)

Мальчики с ружьями в руках
еще страшнее старых солдат.

П. А. Кропоткин

«Его превосходительству господину ректору
императорской Академии художеств
Федору Антоновичу Бруни
Конкурентов на первую золотую медаль

П р о ш е н и е

8-го октября мы имели честь подать в Совет Академии прошение о дозволении нам свободного выбора сюжетов к предстоящему конкурсу; но в просьбе нашей нам отказали... Мы и ныне просим покорнейше оставить за нами эти права; тем более, что некоторые из нас,

конкурируя в последний раз в нынешнем году и оканчивая свое академическое образование, желают исполнить картину самостоятельно, не стесняясь конкурсными задачами.

*А. Морозов, Ф. Журавлев, М. Песков, И. Крамской, Б. Вениг, П. Заболотский, Н. Дмитриев, Н. Шустов, А. Литовченко, А. Корзухин, А. Григорьев, К. Лемох, Н. Петров*¹.

Из воспоминаний Крамского:

«...Мы выбрали депутацию для личных объяснений с членами Совета, и я был в качестве депутата, а стало быть, объяснялся... Приходим к одному, имевшему репутацию зверя. Принимает полубольной, лежа на огромной постели. Излагаем. Выслушал. «Не согласен, говорит, и никогда не соглашусь. Конкурсы должны быть, они необходимы, и я вам теперь же заявляю, что я не согласен и буду говорить против этого...». Затем прибавил: «Если бы это случилось прежде, то вас бы всех в солдаты. Прощайте!» Вышли, думаем: этот, по крайней мере, — прямо, и мы знаем, в чем дело. Пришли к другому... В ответ получаем: «Вы говорите глупости и ничего не понимаете, я и рассуждать с вами не хочу». Тут тоже ясно. Пошли к третьему, горячему и талантливому скульптору. Слышим: «Нигде в Европе этого нет, во всех академиях конкурсы существуют, другого способа для экзамена Европа не выработала. Да, наконец, и неудобно: как вы станете экзаменовать разнородные вещи. Нет, этого нельзя!» Ушли; показалось неубедительно. Стоим, раздумываем: однако самого важного и влиятельного приберегли под конец. Приходим, принимает, просит в кабинет, даже сажает... Не помню, в каких именно выражениях, но только слышим, потекла тихая речь, несколько внушительная, правда, но осторожная, на такую тему, что «Академия призвана развивать искусство высшего порядка, что слишком много уже вторгается низменных элементов в искусство, что историческая живопись все больше и больше падает, что...» ...Выйдя от него уже совсем, мы даже повеселели. Но странно — на последовавшем затем вечернем собрании все почувствовали, что надо готовиться ко всему... и к выходу даже»².

Из протокола Совета Академии художеств от девятого ноября 1863 года:

¹ Среди «протестантов» был также К. Маковский. В последний момент П. Заболотский, вопреки общему решению, просил освободить его от конкурса «по очень важным семейным обстоятельствам». Но к «бунтарям» тут же присоединился скульптор Василий Крейтан.

² Стасов расшифровывает имена профессоров, к которым «протестанты» ходили объясняться: К. А. Тон, П. В. Басин, Н. С. Пименов, Ф. А. Бруни.

«...Ст. 2-я. По утвержденному списку конкурентов на золотые медали приглашены к сочинению эскизов по заданным программам:

На 1-ю золотую медаль:

По живописи:

Богдан Вениг, Николай Дмитриев, Александр Литовченко, Алексей Корзухин, Николай Шустов, Александр Морозов, Константин Маковский, Фирс Журавлев, Иван Крамской, Карл Лемох, Григорьев, Михаил Песков, Николай Петров.

Но они, а равно скульптор Василий Кретан, тут же подали прошения, что не могут вступить в конкурс и продолжать учение, по независящим от них причинам, — прося уволить их с выдачей по приобретенным ими правам аттестатов. Почему определено записать о сем в журнал... Вместе с тем поручить г. Инспектору объявить вышепоименованным лицам с подпискою, чтобы они очистили мастерские к 1-му числу декабря сего года».

Из письма Крамского к Тулинову от 13 ноября 1863 года:

«Дорогой мой Михаил Борисович!

Внимай! Девятого ноября, т. е. в прошлую субботу, в Академии случилось следующее обстоятельство: 14 человек из учеников подали просьбу о выдаче им дипломов на звание классных художников. С первого взгляда тут нет ничего удивительного. Люди свободные, вольноприходящие ученики, могут, когда хотят, оставить занятия. Но в том-то и дело, что эти 14 не простые ученики, а люди, имеющие писать на 1-ю золотую медаль. Дело вот как было: за месяц до сего времени мы подавали просьбы о дозволении нам свободного выбора сюжетов, но в просьбе нашей нам отказали... В день конкурса, девятого ноября, мы являемся в контору и решились взойти все вместе в Совет и узнать, что решил Совет. А потому на вопрос инспектора, кто из нас историки, а кто жауристы, мы, чтобы войти всем вместе в конференц-зал, отвечали, что мы все историки. Наконец, зовут нас перед лицо Совета для выслушания задачи. Входим. Ф. Ф. Львов¹ прочел нам сюжет «Пир в Валгалле» — из скандинавской мифологии, где герои-рыцари вечно сражаются, где председательствует бог Один, у него на плечах сидят два ворона, а у ног — два волка, и, наконец, там, где-то в небесах, между колоннами месяц, гонимый чудовищем в виде волка, и много другой галиматши. После этого Бруни встал, подходит к нам для объяснения сюжета, как это всегда водится. Но один из нас, именно Крамской, отделяется и произносит следующее: «Просим позволения перед лицом Совета сказать несколько слов!» (молчание, и взоры всех впились в говорящего). «Мы два раза подавали прошение, но Совет не нашел возможным исполнить нашу просьбу; то мы, не считая себя вправе больше настаивать и не смея

¹ Ф. Ф. Львов — конференц-секретарь Академии художеств.

думать об изменении академических постановлений, просим покорнейше освободить нас от участия в конкурсе и выдать нам дипломы на звание художников». Несколько мгновений — молчание. Наконец Гагарин¹ и Тон издают звуки: «Все?» Мы отвечаем: «Все» — и выходим...».

Отношение министра императорского двора Адлерберга к петербургскому военному генерал-губернатору Суворову и шефу жандармов Долгорукову:

«Секретно

Его светлости кн. А. А. Итальянскому графу Суворову-Рымникскому

М. Г. Князь Александр Аркадьевич!

Поименованные в прилагаемом списке тринадцать учеников Импер. Академии художеств и один скульптор, приглашенные в Собрание Академического Совета для объяснения им программ конкурса на золотые медали 1-го достоинства, по взаимному между собою соглашению, отказались участвовать в конкурсе и предпринимая ныне, как в недавнем времени дошло до моего сведения, составить особое общество, под видом занятия художествами, независимо от Академии, в противодействие начальству оной.

По Высочайшему повелению, имею честь сообщить об этом Вашей Светлости, для зависящего распоряжения о негласном наблюдении за действиями сих молодых людей и направлением составленного ими общества.

Примите, М. Г., уверение в совершенном моем почтении и преданности.

Подписал *Гр. В. Адлерберг*»

Его сиятельству кн. В. А. Долгорукову.
Такого же содержания».

Из дневника Никитенко от 29 сентября 1872 года:

«Оказалось, что с 1863 года он состоит в списке подозрительных по поводу объяснения его от имени товарищей в конференции Академии художеств, откуда они тогда задумали выйти».

Из воспоминаний Крамского:

«Когда все прошения были уже отданы, мы вышли из правления, затем и из стен Академии, и я почувствовал себя наконец на этой страшной свободе, к которой мы все так жадно стремились...»

¹ Г. Г. Гагарин — вице-президент Академии художеств.

ВОСХОЖДЕНИЕ

...Напишите, как этот молодой человек выдавливает из себя по каплям раба и как он, проснувшись в одно прекрасное утро, чувствует, что в его жилах течет уже не рабская кровь, а настоящая человеческая.

А. П. Чехов

АВТОПОРТРЕТ

Обратил взоры мои во внутренность мою...

А. Н. Радищев

Автопортрет 1867 года широко известен: другого Крамского в представлении большого числа потомков словно бы и не было; для многих облик, внешний образ Крамского автопортретом 1867 года начинается и кончается.

«В одних бурях, в борьбе с неумолимою судьбою взор его проясняется и грудь дышит свободнее: жизнь и движение — вот его стихия!» — писал когда-то пылкий романтик Вильгельм Кюхельбекер, и это романтическое — «буря», «неумолимая судьба», «взор проясняется», «грудь дышит свободно», «стихия» — все это есть в автопортрете Крамского, как и в его словах, мыслях, в письмах его: «мое дело — борьба», «биться до последней капли крови», «внутренний огонь», «свобода и воля», «вперед!» («Гром отдаленных сражений одушевляет слог авторов», — говорил один из прежних романтиков).

В самом «бунте», в девятом ноября, по-своему немало романтического: воздействие на мир не превосходящей силой, но нравственным побуждением, возвышенным примером. Недаром событие это, которое можно было назвать вполне прозаически, буднично, «просьбой освободить от участия в конкурсе» или «просьбой без конкурса выдать дипломы художников», современники окрестили громкими именами — «протест», «бунт»; недаром короткий и несложный разговор, происходивший девятого ноября в конференц-зале академического совета, преобразился в воображении иных современников в величественную картину битвы; недаром Крамской видится пылкому Стасову вождем, полководцем, который в огне сражения «отстаивал среди ядер и штыков одно из самых крупных дел своего народа».

«Гром отдаленных сражений одушевляет слог...». Автопортрет 1867 года овеян романтикой: свет, падающий на лицо, — как бы и

ветер — разметал волосы, взбил негустую бородку; в чуть опущенном, подставленном навстречу свету (ветру) лбу чувствуется преодоление. Вот это дуновение (ветер и свет), темный ореол вздохмаченных волос, это «внешнее», немедленно восприимчивое как «внутреннее» — в ы я в л е н и е с у т и, — манит, зовет, волнует в автопортрете; держит — одна из причин долговечности слияния, сплава человека с его изображением, превращения обличья в облик, а облика в образ. Автопортрет овален. Но корпус, поставленный почти профилем, резкий поворот головы, удивительно точно взвешенный легкий и энергичный наклон ее (движение преодоления) в з л а м ы в а ю т овал. Голова взята крупно, поворот ее и наклон рельефны. Она сразу, мгновенно и целиком, схватывается взглядом; верхняя часть корпуса — плечи и грудь — мало того что скрадываются профильным положением, еще и сдвинуты влево. Но не следует недооценивать силы острых, резких углов воротничка и манишки, четкой грани темного и светлого, жесткой черной полосы галстука, «подчеркивающего» оваянное светом лицо.

Девятое ноября позади, оно стало возможным, оно было, и не случайно современники присвоили короткому разговору в конференц-зале громкое имя — «бунт»: простая просьба группы учеников освободить их от участия в конкурсе, выдать им дипломы и предоставить право жить по-своему означала «истинный переворот», явилась «таким событием, какого, — по словам Стасова, — не случалось с самого основания Академии и которое свидетельствовало о самом коренном изменении образа мыслей».

Огромные перемены, происходившие в России, — все то, чему свидетелями были Крамской и его товарищи, — повсюду проявлялись, своеобразно себя выказывали.

В. И. Ленин писал, что «именно пореформенная Россия принесла этот подъем чувства личности, чувства собственного достоинства...»¹.

Автопортрет Крамского свидетельствовал, что в обществе утвердились «новые люди»; девятого ноября тринадцать таких людей заявили, что могут прожить в искусстве без академической (по ведомству императорского двора) опеки, что готовы сами взять в руки свою судьбу. Образ «нового человека», исполненного чувства собственного достоинства, человека, уже действующего и неизменно готового к действию, запечатлен в автопортрете Крамского.

Автопортрет 1867 года отчасти напоминает большую поколенную фотографию шестидесятых годов, называемую (по надписи чернилами на ней) — «И. Н. Крамской в бытность его в Академии художеств». Много сходства в лице, в повороте головы, но этот тонкий

¹ В. И. Л е н и н, Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 433.

и точный наклон ее, многое решающий, найден живописцем, не фотографом, и корпус на фотографии взят анфас — ощущение движения, стремления на пей не явственно, встреча с ней интересна, по не волнует; встреча с автопортретом — сразу тревожный толчок в сердце.

Речь не только о сравнении фотографии и живописи вообще (хотя видишь наглядно, как живопись может давать общее, главное, созидать внешнее, выявляя суть) и не только о сравнении данной фотографии с данным живописным изображением (хотя очень возможно — похоже, — что Крамской пользовался ею, работая над автопортретом), речь о том, что пережитое, передуманное художником от «бунта» до 1867 года, если он художник подлинный, неизбежно должно было лечь в автопортрет, определяя и отличие живописи от фотографии вообще, и данного автопортрета от данной фотографии.

Вот он какой был, оказывается, «в бытность его в Академии художеств»!.. Франтоватый сюртук, модный жилет, массивная цепочка; манишка и галстук человека, привыкшего следить за своей внешностью; и это движение — левая нога вперед, и небрежный жест, с которым держит в руке толстую, дорогую, видать, сигару, — ай да Валя, Иван Николаевич!.. Что выдает в этом изящном молодом человеке уездного писарчука, ретушера бродячей фотографии?.. Разве только чуть излишне франтоватый костюм, чуть излишне массивная цепочка и это движение — левая нога вперед, и небрежный жест, и дорогая сигара. Человек выбился, поднялся — над острогожским и всяким прочим уездным захолустьем, над пропахшей «химией» задней комнатенкой фотографического ателье; человек не просто хорошо одет — он сам, не замечая, чуть нажимает, подчеркивает, что выбился, поднялся.

Чутьем художника уловил Крамской: в автопортрет, в будущее, надо брать из прошлого настоящее; не акцент, не диалект — смысл речи, не лишнее — необходимое, «живое, вечно меняющееся, требующее свободы» — движение, которое, по убеждению Крамской, — суть искусства.

В 1859 году Крамской написал портрет матери: лицо женщины, как будто еще не старой, сурово, жестковато даже, недобрая складка губ, взгляд светлых, холодноватых глаз пронзителен. Через шесть лет Крамской рассказывал в письмах о встрече с матерью: «Господи, какая она старенькая и все такая же добрая... Ей шестьдесят пять лет. Глаза, лоб и нос еще точь-в-точь как на моем портрете... а нижняя часть лица изменилась, зубы выпали, и она уже шепелявит». Но главное — «уж очень простая, до того проста!» Вот рассказала, как ее насильно замуж отдали — «она его не любила, по, говорит, я думала, что это враг меня смущает, что грех не слушаться родителей... Все просила бога, чтобы он дал ей силы жить честно». От долгого

смирения тоже появляется порой жестокая складка губ и холодная пронзительность взгляда. А сын, ее несчастный Ваня, все не желает смиряться, все воюет, спорит, сердится, не боится, «врага смущающего»: «тяжело ей, сын ее, милый сын, в заблуждении, гибнет; она смешивает все понятия, а между тем, как любит!» Но если что «смущает» и «не смиряет» Крамского, то как раз это «смещение понятий» — «огромное пространство», которое «отделяет наших матерей от нас самих»: «страшно становится за нас, неужели же и мы так же будем далеки от наших детей».

Надо было пережить, передумать это, прежде чем взяться за автопортрет 1867 года.

Испугало, что мать, когда ехала, «взяла с собой на случай смерти венец, рукописание и крест, чтобы все было, когда умрет, и все это так хладнокровно, точно предметы самые обыкновенные», такие же обыкновенные, как подгузники да пеленки: надо было осознать, что молодая зелень побегов выплескивается в мир, продолжая корявую старую ветвь, что крохотный свежий листок вырастет, и пожелтеет, и неизбежно заскорбнет и упадет и что он лишь частица шумной, сверкающей кроны, которой, однако, жить тоже от весны и до осени и которая, венчая и украшая дерево, будучи свидетельством жизни его, сама живет, шумит и сверкает, питаясь соками, добываемыми тысячетными корнями из глубин земли...

Первые автопортреты пятидесятих годов!.. Овальное зеркало, где-нибудь над комодом, тускловатое, с царапинами и щербинами, — художник напыжился, напрягся перед ним и скрыть не в силах ни зеркала, ни того, что напыжился; пристальный взгляд еще не от постижения мира (себя в мире, мира в себе — «обратил взоры мои во внутренность мою»), но от старания пересказать внешнее; старание верно передать положение рук, их форму, естественность жеста слишком ощутимо.

Крамской не случайно н а ч и н а е т с я с автопортрета 1867 года — ранние слишком частны, чтобы выражать личность. Но и была ли тогда, в пору первых автопортретов, та личность, та суть, которая обозначена для нас именем «Крамской»? «Лицо человека есть лицо истории», портреты «увекочивают черты быстро смеющихся поколений» — изречения правильны, часто употребляются, хорошо известны, но в лице запечатленном кроме истории живет еще художник, его задача, его талант, черты поколения существуют сами по себе, но художник выбирает — черты временные или черты времени; художник, ощущая себя частным лицом, пишет частное лицо — не личность. Ранние автопортреты Крамского — это изображение молодого человека, написанного в конце пятидесятих годов девятнадцатого столетия; в этом смысле ранние автопортреты историчны — внешние черты меняются даже быстрее, чем сменяются по-

коления: молодой человек, написанный в шестидесятых годах, будет иначе одет, причесан, выражение лица его будет иным. Но молодой человек, написанный в конце пятидесятих годов, — еще не молодой человек конца пятидесятих годов. Так... Один из молодых людей...

Достоевский пронизательно заметил: «Каждый из нас чрезвычайно редко бывает похож на себя. В редкие только мгновения человеческое лицо выражает главную черту свою, свою самую характерную мысль. Художник изучает лицо и угадывает эту главную мысль лица, хотя бы в тот момент, в который он списывает, и не было ее вовсе в лице».

Угаданная «главная мысль» делает лицо частного лица лицом личности; лицо истории (не исторические детали) ухватывается только вместе с «главной мыслью».

В ранних автопортретах Крамской считает, что «похож на себя», когда сидит перед зеркалом и передает то, что видит в своем лице «в тот момент, в который он списывает». За старательной похожестью угадываются частные черты данного лица и его времени — уездное детство, тайное честолюбие, ограниченное регущерской «химией», мечты о независимости, подавляемые комодом, зеркалом и старательностью...

«Главная мысль» очевиднее выявляется в автопортрете начала шестидесятых годов. Полной свободы, правда, чтобы безошибочно и не напряженно взять только нужное, еще нет, чувствуется любованье нажитым умением, светотень положена с мастерским школярским эффектом, слишком очевидно внимание к прическе, которая, наверно, доставила хозяину немало хлопот, но автопортрет начала шестидесятых годов — это подготовка к «бунту»: еженедельные вечеринки, похожие на сходки, споры об искусстве, раздумья о судьбе художника, товарищи — портреты многих из них уже написаны и на портретах все люди умные, задумавшиеся, люди, решающие вопросы, — нужно было умом, взглядом, рукой уловить общее в лицах и судьбах товарищей, прежде чем приниматься за автопортрет 1867 года.

Репин вспоминает: «Крамского я представлял себе иначе. Вместо прекрасного бледного профиля у этого было худое скуластое лицо и черные гладкие волосы вместо каштановых кудрей до плеч, а такая трепаная жидкая бородка бывает только у студентов и учителей... Так вот он какой!.. Какие глаза! Не спрячешься, даром что маленькие и сидят глубоко во впалых орбитах; серые, светятся... Какое серьезное лицо!»

Строки Репина приводят обычно в подтверждение автопортрета 1867 года, но, скорее, наоборот: автопортрет продиктовал Репину это описание (двадцатью годами позже автопортрета, уже после смерти Крамского). Замечательно: Репин хорошо знал лицо

Крамского, писал его портрет, то есть «главную мысль лица» пытался угадать, но, вспоминая Крамского, увидел его таким, каким он сам запечатлел себя на автопортрете 1867 года. Дорогого стоит!..

Критик П. М. Ковалевский рассказывает о знакомстве с Крамским: «В подробностях черты этого лица были все, кроме лба и выразительных глаз, сразу лиже ожидания. От Крамского ждал чего-то менее обыкновенного. Только узнавши Ивана Николаевича ближе, находил в том же лице все, что отражать оно должно было».

И Репин и Ковалевский в первую минуту поражены несоответствием между малозначительной внешностью лица Крамского (кроме глаз — Антокольский их тоже сразу заметил: «Этот сконцентрированный взгляд») и значительностью личности его; но, вглядываясь в Крамского, ближе узнавая его, люди все более находят это соответствие. На пути от ранних автопортретов к автопортрету 1867 года сам Крамский узнает себя ближе, вглядывается в себя.

«Я много потратил времени на рисунок,— писал Крамской,— я лишился аппетита, когда нос оказывался не на своем месте или глаз сидит недостаточно глубоко, это было сущее несчастье, но, наконец, я овладел материалом, я достиг до известной степени согласия между внутренним огнем, который там клокочет, и рукою, хладнокровно и спокойно, как будто нет никакой лихорадки, работающей». Автопортрет 1867 года — свидетельство овладения материалом. Внутренняя напряженность деятеля — человека думающего и поступающего, внутренней огонь борца, готового вступить в бой и вести единомышленников, внутренняя сосредоточенность «фанатика», готового биться «до последней капли крови», — а рука «хладнокровно и спокойно» находит точный поворот и наклон головы, мазок за мазком остро лепит лицо, тонко, пигде не «пережимая», кладет ненавязчивую светотень, передает его внутреннее, напряженное, как у натянутой струны, движение, неуловимую трепетность жизни, и тем самым как бы подчеркивает выразительность и четкость живописной лепки.

Еще Крамской: «Я всегда любил человеческую голову, всматривался и когда не работаю... и чувствую, наступает время, что я понимаю, из чего это господь бог складывает то, что мы называем душою, выражением, небесным взглядом и всякой другой чепухой...» — признание художника, уравновесившего творческую лихорадку создателя со спокойствием руки мастера; в этом признании художник сам себе господь бог — он и «складывает», и понимает «из чего»...

Размышляя над судьбой художника, он осознавал мир вокруг себя и себя в мире, сопрягал невольно «главную мысль» лица своего с «главной мыслью» лица времени, с идеалом, который он находил в этом мире, в своем времени и которого он сам отчасти был создатель. Он взял при этом такую высокую ноту, так верно угадал и так точно запечатлел это главное, что автопортрет 1867 года ушел не

только от внешней похожести, но и, сохраняя наружные свойства портрета этого человека, увековечив черты поколения, внутренне подвинулся к неразгаданной грани портрета и непортрета, за которой лицо человека и лицо истории сливаются воедино. Человек, сам того подчас не замечая, пишет свое лицо как лицо времени и лицо времени как свое лицо.

УГОЛОК АРТЕЛИ ХУДОЖНИКОВ

Крамской немислим в одиночестве.

П. М. Третьяков

Сказка про метлу: по прутку переломают — вместе, пучок, не одолеют.

Молодой человек протестовал, бунтовал, заявил себя как личность — а дальше что? Сиди в наемной конуре, покуда хозяйка не выгонит, в долг кормить тоже никто не хочет, да и как отдашь долго: в Петербурге четыреста семьдесят пять художников, живописцев, среди них тринадцать протестантов, «бунтарей», но четыреста шестьдесят два — художники нормальные, с казенным свидетельством, того более академики или профессора. Пропадешь, пруток!..

— По одному нас сломают, конечно, и потеря небольшая, но тринадцать вместе — мы нечто большее, чем тринадцать отдельных единиц, — говорит Крамской товарищам.

Через три дня после «бунта» он пишет: «И так как мы крепко держались за руки до сих пор, то, чтобы нам не пропасть, решились держаться и дальше, чтобы образовать из себя художественную ассоциацию, т. е. работать вместе и вместе жить»: осенью 1863 года, когда «Что делать?» всеми уже читано-перечитано, «товарищество», «артель», «коммуна» — всем известные слова.

Но слово становится делом, когда среди слушателей-читателей есть деятели, люди поступающие. Крамской был из таких, вспоминает Стасов, для кого «чтение есть шпора, которая будит собственную мысль, влечет к собственной деятельности ума. Он не был покорным рабом прочитанного или равнодушным восприимателем чужой мысли. Он превращал чужой материал в свою собственную плоть и кровь».

Автор романа из одиночной камеры Алексеевского равелина объяснял читателям своим, что делать: «Добрые люди говорят, что можно завести такие швейные мастерские, чтобы швеям было работать в них много выгоднее, чем в тех мастерских, которые мы все знаем».

«Добрые люди говорят...». Все удивились, как же раньше такое в голову не приходило: ведь этак, «работать вместе и вместе жить», — справедливо, естественно, просто. И в Петербурге и в Москве появлялись товарищеские объединения, удачные и неудачные, «коммуны» и пародии на «коммуны», «сожития»-квартиры, где у каждого своя комната, и «сожития»-каморки, где спали вповалку, «артели», где «что добудем, разделим поровну», и возвышенные «братства», мнившие не сегодня-завтра перерасти в фаланстер Фурье: «технические подробности никогда не определяются предшествующею теориею, они даются практикою, самим исполнением дела и местными условиями», — объяснял Чернышевский.

Через десять дней после «бунта» Крамской пишет увлеченно: «Мы думаем, что, живя все вместе, за исключением немногих, и имея три общие большие мастерские, нам каждому жизнь, по самому точному и не скупому расчету, будет стоить ежемесячно 25 рублей серебром. Следовательно, соединяясь, мы не только не теряем, а положительно выигрываем, потому что и теперь каждый из нас зарабатывает что-нибудь, а тогда тем больше. Одним словом, хуже, например, прошлой нашей жизни не будет».

Как сверкают здесь эти «мы», «нас», «нам», «наши», а ведь писалось по горячому следу, впопыхах, искренне, когда слов не выбирают — сами ложатся на бумагу! Двадцать лет спустя — уже и Артель давно распалась — Крамской вспоминает (словно теплом обдало сердце): «В наших собраниях после выхода из Академии в 1863 году забота друг о друге была самая выдающаяся забота. Это был очень хороший момент в моей жизни, да, думаю, что и в нашей жизни».

Параграф первый Устава Санкт-Петербургской артели художников гласил: «Цель Артели художников состоит в том, во-первых, чтобы соединенными трудами упрочить и обеспечить свое материальное положение и дать возможность сбывать свои произведения публике... и, во-вторых, чтобы открыть прием художественных заказов по всем отраслям искусства».

Они принимали заказы на портреты, копии с картин, образа, иконостасы, живопись альфреско, плафоны, рисунки для иллюстрированных изданий и журналов, рисунки для золотых и серебряных изделий, а также и скульптурные произведения — барельефы, круглые фигуры, модели для памятников.

По просьбе профессора Маркова, бывшего своего учителя, Крамской выезжает в Москву — расписывать купол в храме Христа Спасителя. «Мне предстоит труд ужасно утомительный», «не дай бог мне никогда больше так работать»: вверх-вниз по лесам, зимой — ледяной холод каменных стен, летом — пекло железных кровель, духота. Масштаб работы громадный (фигура Саваофа — семь саженей!) — вызывает в Москву на подмогу двух товарищей, Богдана Венига

и Николая Кошелева, конечно, на равных с собою паях, а ведь делал росписи по его картонам и эскизам (за четыре месяца сделал восемь картонов в натуральную величину и пятьдесят рисунков!), трудился он больше всех, и до приезда товарищей три месяца один корпел в своем куполе. Мысли о славе, бесспорно («дело, важное для карьеры»), самолюбие («профессор метил работать то, за что взялся я, неизвестный молодой художник»), — пусть одно только тщеславие, но каков расчет!.. «Получаю куш за купол в храме Христа Спасителя и заранее предлагаю разделить его Артели и товарищам... и таким образом из 16 тысяч всего на мою долю приходится 4 тысячи за годичный труд и после года работы немного более тысячи рублей в остатке. Хорошо?..» — это потом, много позже, он сетует; но и когда сетует (ворчливо, а словно бы радуясь за себя, гордясь), знает, и в то далекое артельное время знал, что хорошо. В Москве приобретаются в дар Артели столовый и чайный сервизы, а на собственные нужды заложена в ломбард золотая медаль за «Моисея, источающего воду» — счастливое артельное время!..

«Общество наше, как и всякое другое Общество, может по природе вещей держаться тогда только, когда в этом есть какая-нибудь прямая польза для каждого из членов в отдельности». Крамской, по надежному свидетельству, практичен в изыскании средств, другие тоже не отстают. С 17-й линии Васильевского острова перебираются в просторную квартиру на углу Вознесенского проспекта и Адмиралтейской площади; отверженные, изгнанники, парии — в самом центре российской столицы: удобные мастерские, жилые комнаты, кабинеты, два больших зала для собраний.

Процесс артельного накопления, обогащения и самоутверждения каждого принимается до поры за движение — поздравляют друг друга с выручкой, с признанием, со званием академика (звания им тоже понемпогу присваивают) — принимают за общее движение то, что каждый становится «сам большой». Подводя жизненные итоги, Крамской напишет: «В настоящее время я, конечно, вижу разницу между собой тогдашним и товарищами, а именно: состав Артели был случайным... Не все были люди идеи и убеждений».

Для Крамского Артель не итог, не удачный выход из положения — лишь начало, побуждение, пробуждение: «Я принял все дело серьезно». Держаться за руки не куска хлеба ради, превратить Артель из центра материальной взаимопомощи в умственный центр — вот о чем он думает.

А вокруг Артели вьются водоворотом восторженные почитатели — витийствуют, одобряют, хлопают по плечу, превозносят до небес, дымят артельными сигарками и потягивают артельное вино: идеальная форма объединения, идеальное устройство новой жизни!.. Но идеал — всегда впереди, господа, движение к нему постоянно и необходимо,

формы же временны, еще много проб на пути. И слушать не хотят: не вперед смотрят, оглядываются на прошлое, и все выходит — победа! Выжили, встали на ноги: они, тринадцать, твердыню сокрушили, а сами живехоньки-целехоньки, и работают, и сбывают, и заказов не отобьешься.

На артельных осенних выставках бурлит весь художественный Петербург — живописцы, любители. Летом разъезжаются «наши художнички» по своим уездам, осенью — обратно, с богатой добычей, да все такое молодое, необычное, новое — с в о е.

«Поминки на деревенском кладбище» Корзухина, «Выход из церкви во Пскове» Морозова, Дмитриева-Оренбургского — «Утопленник в деревне»; а вот и Крамской — кто бы подумал! — сценка из малороссийского быта: сторож-бахчевник делает мальчишке коня из лозины, братец его, поменьше, уже скачет вдали по меже на таком же иноходце. (После могучего бога Саваофа в куполе храма Христа Крамской словно «разговляется»: летом шестьдесят седьмого года рисует старую пряху, сельскую улицу с церковью, разрушенные сарай, мельницу.)

Молодые — свежей зеленью трав и деревьев, они вливаются в строгие залы академических выставок: приглашают, что поделаешь, — стало на ноги, живет, существует такое искусство!

Нечего нос вешать да ворчать — артельщикам ли не до идеалов! И если во всех гостиных шум и споры вокруг нынешних вопросов, то здесь, в двух залах на углу Вознесенского и Адмиралтейской площади, — как нигде! Что ни вечер — оживленные толки, прения; по-прежнему читают вслух Чернышевского, Прудона, Писарева — и прочитанное вновь возбуждает прения, толки...

«— А вот что дока скажет? — говорили товарищи, остановившись в разгаре спора при виде входящего Крамского...» — это Репин вспоминает. — «Дока» только что вернул с какого-нибудь урока, сеанса или другого дела: видно по лицу, что в голове его большой запас свежих, животрепещущих идей и повостей; глаза возбужденно блестят, и вскоре уже страстно звучит его голос по поводу совсем нового, еще пикем из них не слыханного вопроса, такого интересного, что о предыдущем споре и думать забыли».

Завели артельные четверги — собирается человек до полусотни. Через весь зал ставят огромный стол, раскладывают на нем бумагу, карандаши, краски — и артельщики и гости работают, кто шутя, тут же «публикуя» рисунки (хохот!), кто всерьез, а кто и всерьез, но словно бы шутя: Федор Васильев легко переливает в рисунок одолевающие его фантазии, Шишкин тонко действует пером, зажатым в корявых, мозолистых пальцах, на нескольких ранних рисунках Репина надписи: «четверги», «четв.», «на четвергах». «Серьезные» засели слушать ненапечатанный реферат об искусстве, а из соседнего зала

доносятся звуки рояля, негромкое пение. И вдруг — будто искра электрическая проскочила — все встрепенулись: «В жмурки, в жмурки, господа!» — Шишкин, «дедушка лесов» (а лет «дедушке» — тридцать с небольшим), растопылив руки, топчется с завязанными глазами посреди зала, остальные (новое русское искусство!) подкрадываются, циплют, тащат за полы сюртука — до чего же смешно, весело!..

Молодо и крепко. Крамской работает портреты товарищей, артельщиков и неартельщиков, — Корзухина, Дмитриева-Оренбургского, Кошелева, Морозова, Мясоедова, Чистякова, агронома Вьюнникова. Товарищи — нет и в помине неловкой напряженности натуры перед художником: держатся просто и написаны просто — ничего лишнего, нейтральный фон. Внешнее сходство разительно. Его ощущаешь, даже не зная оригинала. Портреты работы Крамского — давно исторический документ: для поколений потомков Морозов, Кошелев, Дмитриев-Оренбургский такие, как на этих портретах. Только ли потому, что каждый в отдельности похож на оригинал той достоверной похожестью, которая странно, удивительно улавливается и отдаленными потомками? Не потому ли также, что есть между ними нечто общее — то, которое находит художник, изучая черты данного оригинала.

Есть нечто общее в «закрытом», настороженном взгляде Дмитриева-Оренбургского, и в ошупывающем, ироническом Фирса Журавлева, в уверенной смелости Вьюнникова, пытливом прищуре Шишкина, замкнутом раздумье Морозова и жарком апостольском горении глаз Кошелева. Это общее особенно очевидно при сопоставлении портретов людей шестидесятых годов — тех же товарищей Крамского — с портретами людей хотя бы годов сороковых. Новое время — новые люди — новые лица. И каковы бы ни были особенности данного лица, отделяющие его от всякого другого, — иное изменилось: как раз то (общее), что объединяет лица людей одного времени. Те, из сороковых (тридцатых, двадцатых) годов — и это при взглядывании видно — не могли освобождать художества от Академии художеств, признавать Писарева, жить Артелью, превратить (возвысить или снизить, смотря из чьего времени — тех или этих — взглянуть) занятия искусством в трудовую, профессиональную и гражданскую деятельность, эти могут, должны. «Нет, мы деловые русские люди, — писал один из них. — Русские, по-моему, с характером. Вольному — воля. Кто в деле, тот и в ответе». Тут много слов, которые объединяют людей одного поколения: «дело», «русские», «воля», «ответ»...

Они гордятся, иногда словно бы и щеголяют этой общностью, объединенностью своей. Отправляют артельщика в Москву получать заказ — в сопроводительной бумаге помечают: командирован «один из тринадцати». Крамской под частным письмом ставит: «один из тринадцати» — и росчерк (точно звание). От чахотки умер в Ялте

Песков (посылали на общественные средства лечиться) — товарищи просят написать на кресте: «Один из тринадцати».

У Крамского есть рисунок (секия) «Уголок Артели художников». Исполненный с любовью, исполненный любви, теплого дружеского чувства, должен был он, наверно, запечатлеть минуты особой душевной близости, тихого интимного общения товарищей. Молодо и крепко. Но почему же таким грустным, таким нерадостно-задумчивым получился рисунок? Почему (да Крамской бы и сам тогда не ответил — почему) привлек, приманил его тот поздний час, когда веселье копчилось, когда все еще вместе, но каждый уже сам по себе — ушел в свои думы, итоги, замыслы, и — как нередко бывает после бурного и общего веселья — загрустил, не вполне доволен собой? Почему уголок (само слово «собирательное» и определяет, казалось бы, «собирательную» композицию) да еще Артели, а люди (артельщики, собранные в уголке!) рядом, но не вместе, каждый отграничен от другого, как бы скован, стянут какими-то центростремительными силами внутреннего сцепления — «вещь в себе»?.. Монолитно замер у двери обычно буйный Шустов с будто потяжелевшей сигарой в руке (никто не знает, а он уже обречен — душевная болезнь и скорая гибель); сосредоточен и замкнут сидящий напротив Корзухин — и в его позе (голова опущена, руки, скрещенные па груди, нога, закинута на ногу) есть это отчужденное «не подходи»; молчит, глядя близко перед собой, Дмитриев-Оренбургский; отгорожена от всех завесой сна прикорнувшая на стуле жена его; и реальные ниспадающие занавеси — как бы рассекают уголок на отдельные «уголки»... Почему?..

То ли дело адрес — «Дорогому имениннику артельщику Корзухину», исполненный Дмитриевым-Оренбургским. Веселье, шутка, а ведь тоже документ. В центре листа: все члены Артели за праздничным столом — тост за именинника. Внизу: две картинки, изображающие именинника в подпитии. Вверху — как бы венец листа — тоже очень смешной рисунок: жадные руки, расхватывающие куски именинного пирога...

УРОК МУЗЫКИ

- У вас есть невеста?
- Да.
- Вот неожиданность! студент — и уже обручен!..

Н. Г. Чернышевский

Вот неожиданность!..

Кто бы мог подумать — такой разумный человек, Иван Николаевич Крамской... Ох, уж эти деловые русские люди!..

Софью Николаевну Прохорову впервые увидел Крамской в доме своего приятеля-художника: не то возлюбленная, не то содержанка,

не то так, «приходящая». Приятель не стеснялся, рассказывал, как ловко врал ей, когда уговаривал, — поверила, пришла, а теперь куда же... Крамской молчал, молча смотрел на нее — ужель утратила она лучшие свои надежды и святые желания? «Часто себе на сон грядущий говаривал: эх, люди! вот как вы поспуаете! Что если бы такое создание встретилось в жизни и для меня?» — и ужасался...

Иван Николаевич встретил Софью Николаевну в 1859 году, женился три года спустя: нужно было почувствовать, поверить, что она любит его — не другого, нужно было преодолеть терзающую мысль, что был другой (еще через несколько лет, получив весть о смерти «другого», он пишет к ней, уже к жене: «Я не рад его смерти, но мне легче на свете без него»), нужно было — самое трудное — себя преодолеть, свое прошлое: едва не с малолетства вбили в голову — «падшая»... «падшая»... Одно дело — не бросить камень (милосердие!), другое — поднять «падшую»: «Мне, стало быть, только и вышло в жизни — подбирать на дороге, что бросят для меня другие. Сколько темного и страшного мучило меня. Ведь я тоже человек, ведь я хочу любви чистой, а мне...»

Прошлое еще будет возвращаться в настоящее старательным желанием доказать, что этого прошлого не было, взаимной подозрительностью, сомнениями; по всякий раз настоящее (и будущее) побеждает в Крамском. Едва усомнившись, он тут же снова находит себя, отбивая возможную атаку других: «Проведите же мне во имя бога черту между нравственным и безнравственным». Сам Крамской провел черту выше уровня принятой, обиходной «нравственности»: это много говорит о времени Крамского и о Крамском как человеке своего времени.

Академические годы Крамского — время решения всех вопросов, женского — тоже. О женском равноправии писали журналы; Елена из «Накануне», которая от всего отказалась, чтобы разделить участь любимого человека, по словам Кропоткина, определила новое отношение к женщине; «Гроза» Островского и добролюбовские статьи о ней взволновали общество; в «Униженных и оскорбленных» читатели узнали одну из тех «мрачных и мучительных историй, которые так часто и неприметно, почти таинственно, сбываются под тяжелым петербургским небом...». Крамской если умом не схватывал, то постигал чувством связь своего (неопрометчивого) поступка с общественным и литературным движением. Накануне женитьбы он убеждает друга (Тулинова): «Ведь это так похоже на роман. А хоть бы и так? Отчего вы не стали бы смеяться, если бы перед вами раскрыл писатель души и сердца людей, здесь действующих, и вы бы увидели все пружины; и почему, наконец, вы не верите, когда я вам говорю: это так случилось, и вы недоверчиво покачиваете головою».

Все-таки Крамской необыкновенно поступающий человек! Все разговаривали, книжки почитывали, многие ли решились?.. А Крамской — как же я люблю и не женюсь: «Вы принимаете меня, а ее нет... Вы уважаете меня, а ее нет... Да и не вы один, а все так скажут...» Но что скажут все про его женитьбу, он знать не хочет — ведь я люблю!..

«Великодушие» для него, вполне в духе времени, «пошлое имя», «безумная страсть» не в его натуре. Да и «безумной страсти» вряд ли хватит в качестве «пружинки» на три года, когда любви к тому же сопутствуют напряженные труды, постоянное самообразование, товарищеские сходы, главное — борьба, до которой он, Крамской, влюблен, а люблю просто и обыкновенно, по-человечески, всеми силами души, и чувствую себя только способным если не на подвиги, то, по крайней мере, на серьезный труд».

Крамской (без великодушия и безумства — увольте!) поступает вполне рассудочно, и, хотя в цепи доводов «за» на первом месте, конечно, любовь («она меня полюбила и я полюбил ее»), дальше следуют и другие: жизнь с ней не задержит моей карьеры и даже не увеличит моих расходов, она кушает в жизни одинаковый хлеб со мной, все, что меня трогает в жизни, в искусстве, не чуждо и ей, она готова рядом со мной идти во всю жизнь, на каких условиях я хочу, — он все выяснил, все обдумал (ведь у меня есть рассудок и есть также некоторое самолюбие).

В ответ на сомнения знакомых Крамской считал долгом «отстоять свои убеждения и защитить свой взгляд, что женитьба не может помешать стать художником, что любимая жена может только принести благо и направить силы человека так, что они только окрепнут и разовьются». «Моя мысль стала много сильнее... — говорит в «Что делать?» Кирсанов Вере Павловне. — И я могу теперь обнимать мыслью гораздо больше фактов, чем прежде, и выводы у меня выходят и шире и полнее». Писарев восхищается этими словами: «Только в чистой среде разворачиваются чистые чувства и живые идеи... Любовь, как понимают ее люди нового типа, стоит того, чтобы для ее удовлетворения опрокидывались всякие препятствия». Вот как все сходится! Многие современники восприняли «Что делать?» как «роман, специально посвященный вопросу о личном счастье», искали в нем ответ на вопрос о «лучшем личном устройстве жизни»; но Чернышевский только начинал свой роман как раз в те дни, когда Крамской «опрокинул препятствия». «Люди нового типа», читая роман, учились жить, по о н и б ы л и, и действовали, и пришли в роман из живой жизни.

Есть картина Кошелева «Урок музыки»: Софья Николаевна играет на фортепьяно, а рядом Иван Николаевич, сосредоточенный, за-

думчивый,— слушает. Кошелев (особенно в пору общей работы над росписью храма Христа) близко наблюдал семейную жизнь Крамских; для биографии Ивана Николаевича холст Кошелева интересный и надежный документ. «Урок музыки» — не беглый набросок, не рисунок с натуры, не этюд, наскоро запечатлевший частный момент: картина. Нужно было увидеть, почувствовать нечто типическое, общезначимое в частной жизни Крамского, чтобы явилась потребность сделать ее содержанием картины. Нужно было почувствовать также, что она может стать содержанием картины.

Холст Кошелева — рассказ о том супружеском счастье, которого ждал Крамской: чтобы ели оба в жизни одинаковый хлеб, чтобы двоих трогало, интересовало и радовало в жизни одно. Но холст Кошелева — рассказ о семейном счастье «новых людей» вообще, о совпадении идеала семейного счастья у Крамского и у «новых людей», о том, что лишь «новые люди» могут достигнуть этого идеала. «Сходны ли наши натуры, наши потребности?» — вот первый вопрос, который в «Что делать?» ставит перед собой Вера Павловна, размышляя о супружеской жизни.

Другое название картины Кошелева проще, конкретнее — «Крамской с женой». И все-таки — «Урок музыки»: картина выставлялась, вряд ли современников мог привлечь семейный портрет малоизвестного (1865 год!), начинающего художника Ивана Крамского и вовсе неизвестной жены его. Все-таки — «Урок музыки»: урок семейного счастья на примере «новых людей» — и музыка как незримый образ единомыслия и единопущия. Напоминание о «Что делать?», где много музицируют, поют, где Вера Павловна часто подсаживается к фортепьяно, где известная певица (и вместе с ней незримый образ музыки) оказывается спутницей Веры Павловны по Третьему спу ее, предвещающему семейное счастье.

Вера Павловна вполне могла походить на Софью Николаевну, какой изобразил ее однажды Крамской: за благородной сдержанностью и духовной сосредоточенностью угадывается жажда любить и быть любимой, пылкий темперамент, но в сдержанности и сосредоточенности — самолюбие и сила. Такая женщина сумеет и за себя постоять и управлять швейной мастерской или Артелью художников («Ты одна можешь мне помочь вести это дело... Если ты оттуда уедешь, то не знаю, может быть, начнутся ссоры», «В заседании нашем ты объяви мою мысль», — из писем Крамского жене). Но какая-то странная незавершенность, неразрешенность в этих несимметрично поставленных глазах, в этом упрямо отведенном в сторону взгляде...

Еще ее портреты... Худенькая девочка в широкополой шляпе, угловатая, почти подросток, даже мальчишеское что-то. Припухшие щеки, губы, нос толстоват, но резкая светотень, подчеркивая непра-

вильность лица, делает его привлекательнее, милее. Во взгляде устремленных на зрителя детских глаз — надежда и доверие («она готова рядом со мной идти во всю жизнь, на каких условиях я хочу»).

«За чтением»: на скамье в глубине тенистого сада молодая женщина с книгой; глаза опущены, она как бы отрешена от зрителя, погружена в чтение. Счастья, может быть, и нет, но есть покой и воля: покой и воля — в свободной, непринужденной позе женщины, в ее свободном светлом платье, в том, как шаль небрежно сползла с плеч, в теплых лучах заката, которые словно бы делают воздух гуще и неподвижнее. Спокойная и свободная молодая женщина читает...

АРТЕЛЬ ИЗБЕГАЕТ ОБЪЯСНЕНИЙ

Я правды речь вел строго
в дружном круге,
Ушли друзья в младенческом
испуге...

Н. П. Огарев

Много лет спустя Крамской вспоминал историю Артели: «Зенит был пройден на пятый год, и дело по инерции шло еще несколько лет, как будто даже развиваясь, — но это был обман».

Иначе и быть не могло: Артель была необходима — первое объединение художников, «коммуна», но дом не был построен на камне. Первый параграф Устава выполнен, исчерпан — материальное положение артельщиков упрочено и обеспечено. И не только материальное: бывшие «протестанты» выжили, зажили, самоопределились, стали художники весьма известные, многие из них уже и академики, остальные — на подступах к званию. Артельщики расходятся все дальше, некоторые уже не то что крепко держатся за руки, а едва, для видимости только, касаются друг друга кончиками пальцев. Крамской пытается спасти Артель, как бы подменяя отсутствующую руководящую идею причиной объединения: «Я еще раз обращусь к нашему прошлому» — он все кивает на девятое ноября, на «бунт», на «печку», от которой они пошли талцевать; «именем девятого ноября» — как бы «нравственным кодексом Артели» — он пытается упрочить расшатавшиеся связи. Но людей в движении объединяет цель, будущее, конечная станция, нельзя долго идти, оглядываясь, — в конце концов время и расстояние все более отдаляют исходную точку, станция отправления скрывается из глаз.

Теперь сложно, да и не к чему, восстанавливать какие-то разногласия, «истории»; важно, что они были — о них упоминает заявление «в общее собрание членов СПБ Артели художников члена ее

Ивана Крамского»: «Артель уже несколько раз переживала внутренние перевороты», «жизнь внутренняя становится все тяжелее и тяжелее» — общее собрание этих упреков не опровергало. Оно не опровергло и упрека, может быть, более тяжкого: «Артель намеренно избегает объяснений, как будто прячет от себя неприятность... Факты бывают очень некрасивы, последствия тяжелы, а мы молчим и торопимся пройти мимо, не высказываемся...» — признак слабости общества, когда, словно по уговору, «прячут неприятность», сами для себя делают вид, будто все идет «отменно хорошо».

Член Артели Иван Крамской подал заявление в общее собрание по тому случаю, что «один из тринадцати», а именно Дмитриев-Оренбургский, тайком от товарищей просил Академию художеств предоставить ему заграничную командировку за казенный счет. Крамской увидел в этом «оскорбление и измену» принципам Артели, «всем нам», он поражен безразличным «невмешательством» товарищей, он тоже за самостоятельную личность, но против того, что «Артель скорее сама готова потерять, нежели заставить терять личность». Он просит общее собрание обсудить поступок Дмитриева-Оренбургского: по ответу можно будет заключить, сохранилась ли хоть сколько-нибудь та Артель или «давно умерла». Общее собрание поступок Дмитриева-Оренбургского не обсудило, тем паче — не осудило, так как он, согласно мнению артельщиков, «не отступил по уставу нашему ни в чем».

Не интригуя Дмитриев-Оренбургский, у Крамского другой случай пашелся бы объясниться с товарищами — один выставился не так, другой продал не по правилам, третий... Крамской видит уже, что Артель «позорно толчется неизвестно для чего на одном месте». Но ведь он всегда хотел, требовал от Артели большего, чем остальные (не оттого ли и был пожалован «старшиной», «учителем», «докой»?), — почему же в решающую минуту, когда взывал понять его, в отчаяние впадал («Но послушайте же... Я прошу сказать вас, как вы думаете, вынуждаюсь к тому внутренней тревогой и сомнениями...»), почему на этот раз не послушали, не удружили, не удержали, с плохо скрытой неприязнью и завидным единством оцетилились все против «одного из тринадцати», не пожелали понять, отторгли: «Так как общее собрание уклонилось отвечать на мои вопросы, а товарищи в личных разговорах выразили большинством осуждение моего поступка вообще, а некоторые даже себя сочли оскорбленными... то после этого находя свое положение между членами изменившимся, я остаюсь между вами, я должен буду лицемерить, я вынужден находясь выйти из Артели...»

Как же так? «Дока», «старшина», «учитель» — не сам же он себе эти звания присвоил, а тут и в общем собрании и в личных разговорах ему беспощадно бросают в лицо: хватит, довольно, нельзя так

себя вести, невозможно состоять в Артели, когда он себя так ведет — заносчив, рисуется, напыщен, играет роль, действует назойливо, он деспот самый настоящий, у нас не вотчина его — свободная артель. Крамской горько шутит: «Кажется, если бы могли, то зарядили бы пушку вашим покорнейшим слугой».

А ведь, по существу, он был прав: он провидел, что Артель не может существовать без идеи, без «нравственного кодекса», без обновления «формы» — и она распалась (для Крамского — с «изменой» Дмитриева-Оренбургского, для остальных — с уходом Крамского). Он был прав, утверждая, что кроме борьбы за кусок хлеба пужны также высокие цели.

«Накорми, тогда и спрашивай с них добродетели!» — это у Достоевского первая «потребность»: «Накорми!» Но есть иная, высшая — «потребность всемирного соединения». Эта «потребность соединения» в Крамском очень упорно живет: «Не центр, куда сходить, а центр умственный, вроде каких-либо очень широких принципов, которые бы все признавали, прилагать которые на практике, в творчестве, было бы сердечной потребностью каждого из нас, словом, нечто вроде философской системы в искусстве...». Он неутомимо проповедует идею такого соединения, называет ее своим «коньком», но товарищи ему: «Накормил, спасибо!» — и, довольствуясь «центром, куда сходить», не желают заниматься поисками общей, всеми признаваемой «философской системы» и даже обязательный для всех «нравственный кодекс» считают посягательством на свободу личности.

Однажды, десять лет спустя, Крамской напишет Третьякову: ужасно-де, Павел Михайлович, только что умер от скарлатины сын, на другой день заболела дочка, но тут же, в коротком (три строчки!) постскриптуме, он все-таки свое — о сражениях на поле искусства («мы бойцы, нас немного, правда, т. е. настоящих»). Третьяков же в ответ — что не видит в борьбе «особой благодати»: «Тесный кружок лучших художников и хороших людей, трудолюбие да полнейшая свобода и независимость — вот это благодать!»

Крамской тащил товарищей-артельщиков к своей «особой благодати», они бодро шли за ним, каждый «до своей станции»; он все тянул их выше, к той всеобщей зависимости, которая и есть независимость, свобода, — им хватало меньшего, благодати тесного кружка хороших людей, обеспеченности работой и хлебом, личной независимости, которую Артель помогла им приобрести. Они не спешили к его высотам, он не желал ждать, чувствовал потребность, обязанность вести их дальше (хотят или не хотят), он уже не мог отступить, шел и вел; Достоевский педаром говорил, что «потребность всемирного соединения» «мучает людей» (наверно, тех, у кого потребность, — «мучает», и остальных — «мучает»).

Товарищи сами взвалили ему на плечи груз «старшины», «доки», «учителя», выбор их — не случайность, не прихоть, у них не было иного выбора. «Крамской как бы родился учителем и делается им постоянно помимо воли,— утверждал тогдашний журнал.— Это едва ли не единственный художник в настоящее время, который способен держать в своих руках школу». Сам Крамской тоже не сомневался, что по праву и по обязанности должен идти вперед.

Он чувствовал за собой право не ждать — вести, он и в объяснениях с общим собранием говорит убежденно: остальные не в силах последовательно, до конца высказать то, что думают, «я самый крепкий в своих выводах», «я способен дольше других к верности»; пока не пересмотрены основания, на которых держится Артель, «я прав до последнего слова во всем, что сказал». Он бросает «вызов Артели», требуя, чтобы общее собрание оценило его деятельность; он решился на такой вызов «ввиду тех противоречий, которые меня тревожат ежеминутно»: «Верит ли этому кто-нибудь или нет, это вопрос посторонний, а отвечать мне Артель должна непременно». «Я», «мое», «меня», «я»... «Мне... Артель... должна...»

Местоимения в его письмах об Артели: «мы», «нас», «нам», «наши» и рядом — «богу известно, что теперь у всех у них на уме. Господи! если бы к ним в душу ничего не зашло дурного... Ты одна можешь мне помочь вести дело (это он из Москвы — жене: руководит Артелью.— В. П.) ...Коснись того, как они думают устроить свои дела... Письма моего им читать, разумеется, незачем...» (разрядка моя.— В. П.).

Любопытно: уже вскоре после возникновения Артели в одном письме соседствуют определение «один из тринадцати» и реплика свысока «я собрал у себя лучших» (лучшие среди равных!)...

Репин в своих воспоминаниях о Крамском изобразил Артель слишком идиллически, но, кажется, сам того не замечая, выявил это подспудное «я» — «они», «один из тринадцати» — остальные, разное ощущение «благодати»: «Исключение из беззаботного веселья составлял иногда Крамской. Сидевших около него гостей он часто увлекал в какой-нибудь политический или моральный спор... Однако симпатии публики были большей частью на стороне веселой беззаботности. Это выразилось однажды в стихотворении И. С. Панова¹, при отъезде Крамского за границу. Стихи эти приглашали товарищей пить, петь и веселиться, «покудова нету Крамского». С приездом его, говорилось далее, начнется другой порядок: польются «все умные, длинные речи»...

— А ну, что дока скажет?

¹ Художник-иллюстратор; стихи его печатались в журналах.

И «дока» говорил. Говорил горячо и очень много. Современники единодушно отмечают, что очень много говорил.

Высказанное слово — сугубая реальность, его не спрячешь, не изменишь; высказанное слово часто определяет отношения между людьми, изменяет положение в их сообществе. Крамской считает себя вправе гласно «рыться в душе» другого, если это нужно для дела, хотя и понимает: «Откровенность имеет страшные последствия, она может человека изолировать совершенно, но ведь как иначе? Другим путем не придешь к истине». Он неизменно ощущает себя провозвестником истины.

«Я добро, и этим враг твой, противник страшный, ты уже заюлил, как только почувал приближение честной и открытой речи, но... удар тебе будет неотразим... А все-таки неприятно и тяжело, хотя и правда требует этого» — будто из апостольского послания, а это он всего-навсего собирается к простейшему Алексею Тарасовичу Маркову требовать задержанную плату за роспись купола.

Он и жене, Софье Николаевне, докучает «честной и открытой речью»: «Неужели же ты пожелаешь, чтобы я не видел тех недостатков, которые есть в тебе и все-таки не мешают быть тебе в моих глазах хорошею, ведь это значило бы, что я глупее тебя, то есть ниже, а разве ты желала бы иметь мужа ниже себя?..»

Несколькокими годами позже в письме к Репину он станет раздавать «дипломы» художникам: Ге «погиб», Мясоедов «неисправим», оба Клодта — «маленькие», Перов возмнил себя великим, Пряпишиков и Маковский «мешают божий дар с яичницей», Боголюбова и Гуна «вычеркиваю» и проч. «Какая, подумаешь, сатанинская гордость и самолюбие, но... до тех пор, пока я не потерял сознания, я смело, со спокойной совестью буду анатомировать других, извлекая, как умею, уроки для себя...»

Он станет объяснять Репину «неуспех» его картины — Репин в Париже, он в Петербурге, картины репинской не видел в глаза, знает только тему. Но: «Как могло случиться, что вы это писали?.. Я думал, что у вас сидит совершенно окрепшее убеждение относительно главных положений искусства...» Следует долгий, очень интересный разговор о национальном и общечеловеческом в искусстве, об идее и форме, об отношении буржуазии к искусству, все откровенно, все правильно, все — истина, а Репин сердится: раздраженно отвечает на рассуждения Крамского «относительно главных положений искусства» — какое все это имеет отношение к неуспеху его картины? «Дело было гораздо проще: она была повешена так высоко, что рассмотреть ее не было возможности — вот и все». И вообще: «Ваше письмо произвело на меня странное впечатление... Вам показалось, что я, разбитый наголову, бегу с поля сражения (хотя вы не знаете, за что я сражался)... вообразите вашу ошибку: я стою спокойно, во

исоружки на своем посту...» Но Крамской убежден, что знает истину и обязан откровенно ее утвердить. Следующее письмо к Репину в полтора раза длиннее первого и снова о «главных положениях искусства», ибо Репин, вероятно, не понял сути спора. Репин только рукой махнул — оборвалась переписка...

Крамской неизменно жаждет открывать истину, объяснять, но Артель уже не тринадцатая юношей-«бунтарей», — каждый, «один из тринадцати», уже «сам большой»; Артель все более избегает объяснений. Как обычно, смотрят на него вопрошающе:

— Что дока скажет?

Дока говорит...

Да: «Все умные, длинные речи».

И Репин приводит еще две оставшиеся в памяти строчки из веселого стихика Панова: с приездом Крамского —

«...Калошей на шляпы не будет менять
Якобий Валерий Ивапыч».

«Вспоминалась здесь шутка В. И. Якоби, — объясняет Репин, — положившего однажды калоши на место шляп, а шляпы рядом на полу, на месте калош».

При Крамском шляпы лежали на своем месте, калоши на своем. Дока, учитель, старшина...

Разрыв с Артелью, распад ее, гибель детища, с надеждой пестованного, обратное превращение объединения в полтора десятка отдельных единиц, неприязнь вчерашних сподвижников Крамской пережил бы, наверно, глубже и тяжелее, если бы не важное событие в русском искусстве — создание Товарищества передвижных художественных выставок. Похоже, это событие ускорило разрыв Крамского с Артелью: 2 ноября 1870 года был утвержден Устав Товарищества, заявление Крамского о выходе из Артели подано 24 ноября.

Мысль о Товариществе привез в Артель Мясоедов зимой 1869 года. Идея передвижения выставок была для Крамского не новой: четыре года раньше он (без особого успеха, правда) возил картины артельщиков на нижегородскую ярмарку. В конце 1869 года московские художники просили артельщиков обсудить на одном из четверговых собраний «эскиз проекта подвижной выставки». Устав Товарищества большинство артельщиков приняло холодно, Крамской же был, по его словам, «поглощен этой идеей действительно»: «Я видел выход. Я призывал товарищей расстаться с душевной и курной избой и построить новый дом, светлый и просторный. Потому что мы росли, и нам становилось тесно».

Мясоедов рассказывал о начале Товарищества: «Вся организация дела лежала на Ге, Крамском и мне, остальные шли на буксире...»

Крамской смело расставался с Артелью, заживавшей чужой век, с прежними товарищами, которые принимали инерцию за развитие: «Мне было не жаль расставаться со старой формой. Многим было жаль». Необходимость движения, обновления — постоянное «Вперед!» Крамского.

...Первая выставка Товарищества передвижников открылась в Петербурге 29 ноября 1871 года.

ПРИРОДА. ДВЕ «НОЧИ»

...А душа есть только в «Грачах».

И. Н. Крамской

Всего-то на Первой передвижной — сорок семь номеров, из них половина (двадцать четыре) пейзажи, а из другой половины половина — портреты, а то, что осталось, — жанр, «отрывок из действительности» (Прянишникова «Порожняки», «Погорельцы», Перова «Охотники на привале» и «Рыболов»), но и пейзаж, и портрет, и жанр — все сорок семь «номеров» — ощущались на выставке совокупно, живым и сложным целым: и пейзаж, и портрет, и жанр открывали зрителям образ родной земли, единый образ (природа и человек, лицо человека, быт его, «пристрастия человеческие»). Художника и зрителя роднили пристальное всматривание, углубленное познание, согретые сердечным теплом, — поэзия открытия. Единый образ русской жизни, природы в самом широком значении этого слова («океан действительности», по выражению тогдашнего критика) — и рядом «Петр и Алексей» Ге, картина, которая толкала осмыслить, осознать идею движения, развития народной жизни (природы) и которая с одинаковым правом могла читаться как эпитафия и как вывод выставки; Салтыков-Щедрин замечал многозначительно, что картина Ге являет зрителям образ человека, страстно преданного своей стране, своей земле, и «приводит к мысли о необходимости обновления и возрождения». На выставке дышалось легко — она поражала современников «чем-то особенным и необычным: и первоначальная мысль, и цель, и дружное усилие самих художников, которым никто извне не задавал тона...». С Первой передвижной не только картины двинулись в путешествие по России: отсюда, с Первой передвижной, русское искусство двинулось по повому пути.

Крамской с гордостью сообщал об открытии выставки: «Петербург говорит весь об этом... Ге царит решительно... Затем Перов, и даже называют вашего покорнейшего слугу, и я рад, что с таким сюжетом окончательно не сломил себе шею, и если не поймал луны, то все же нечто фантастическое вышло...» В каталоге Первой передвиж-

ной под номером тридцатым значилось: «И. Н. Крамской. Майская ночь. Из Гоголя».

Иные критики сомнительно поругали картину (сопоставляя то, что изображено, с описаниями Гоголя и пользуясь надежным приемом пересказа «содержания»), иные сомнительно похвалили («Так уж приелись нам все эти серые мужички, неуклюжие деревенские бабы, испитые чиновники и выломанные вконец чиновницы, что появление произведения, подобного «Майской ночи», должно произвести на публику самое приятное, освежающее впечатление»), но вот что, пожалуй, самое важное: ни те, кто порицал, ни те, кто одобрил, ни те, кто просто принял картину — рядовые зрители, приходившие на выставку смотреть, вбирать в себя, а не высказываться «по поводу», — никто не усомнился в том, что картина, замысел которой содержал «нечто фантастическое», имеет право рядом с погорельцами, порожняками, охотниками, рядом с весенними грачами, сосновым лесом, стадом у реки, рядом с «Петром и Алексеем», накопец, представлять новое русское искусство.

Свойственное народу поэтическое мировосприятие, неизменный порыв к фантастическому, вымыслы воображения — «первоначальные игры творческого духа», в которых Пушкин призывал видеть историю нашего народа, — вот что связывает картину Крамского с другими работами выставки, с пейзажами, портретами, жанрами, сливает с ними воедино, в живой и цельный образ.

Попытка Крамского изобразить «нечто фантастическое» по своему связана с выставленным тут же на Первой передвижной «этюдом с натуры» — мужицким портретом, о котором один из рецензентов писал, что «это не есть изображение отдельной личности, а целый верно представленный тип добродушного и вместе хитрого, как лиса, выносливого и закалившегося, как кремль, русского крестьянина»; она связана, слита с другим написанным в том же году портретом старика украинца — тяжкая дума на обветренном лице, невестящая складка губ и обжигающие светлые глаза.

Вскоре после окончания «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Гоголь писал о народных песнях: «Это народная история, живая, яркая, исполненная красок, истины, обаяющая жизнь народа».

Это следует иметь в виду, и вдумываясь в оценку современниками картины Крамского как произведения, соответствующего характеру, направлению Первой передвижной выставки, и осмысляя позднейшие попытки передвижников, удачные и неудачные, расширить изображение народной жизни, «воспроизведение мужицких интересов» за счет привлечения образов народно-поэтического творчества.

Работа над «Майской ночью» — для Крамского событие первостепенное.

Он уже известен как портретист, пожалуй — известный портретист, пишет великих людей и певеликих, своих знакомых и царствующую фамилию, но слава портретиста — для него не слишком желанная слава: картинка, какой-нибудь жанрик пустячный — уже сочинение, фантазия, идея, тема, а портрет (поди, объясни всякому, сколько в нем подчас идеи, фантазии, темы!) — «прикладное», «заказное» искусство. И вот наконец, должно быть, именно для Первой передвижной — словно решительный шаг на новый путь, в новую жизнь — картина задумана, сочиняется, найдены и тема и сюжет, на мольберт поставлена картина — первая после выхода из Академии, после академических Моисеев, которые, конечно же, не в счет, а потому — в жизни первая картина.

Но тут, как назло, надо спешно выполнять заказ Василия Андреевича Дашкова, директора Румянцевского музея: копируя старые гравюры и живописные оригиналы, писать портреты для «галереи русских исторических деятелей» — так это называлось. Сначала было интересно: он всматривался в лица столетней давности, разительно не похожие на нынешние, — не только выражение, сама лепка лиц казалась совсем иной, за сто лет словно изменились формы, пропорции. Но заказ огромен (всего Крамской исполнил семьдесят девять портретов!), «галерея изображений» предполагает единообразие, техника одинакова (Крамской чувствует — в руке, в глазу ожили хватка, навык «бога ретуши», в мастерской словно бы остро запахло фотографической «химией»); к тому же заказчик нетерпелив, Крамскому уже не до всматривания — гонит по три портрета в день («работаю волом»), одурел, превратился в фотографическую машину. Ярмо! И во сто раз потяжелее с тех пор, как на мольберт поставлен набросок картины.

Только летом семьдесят первого года, когда до Первой выставки Товарищества рукой подать, последние деятели из галереи великих упакованы для отправки заказчику, семья (Софья Николаевна, сыновья, дочь) перевезена на дачу (свобода!) — мольберт на плечо (это только так говорится: на самом деле — упакованы чемоданы со всем необходимым; и все-таки — мольберт на плечо!) и в Малороссию, в Хотень, где обещает ждать его юноша-пейзажист Федор Александрович Васильев, удивительный, высокий талант.

И вот уже тройка мчит Крамского от железнодорожной станции в неведомое село Хотень (где не ждет его любезный сердцу Федор Александрович: чахотка прогнала несчастного юношу дальше на юг — в Крым). К дому Крамской подъезжает в темноте. Сказочный сад — деревья, полные мрака, стоят вокруг стеною, ветер с густым шумом качает их вершины, чуть тронутые светом месяца; в шуме переливающейся листвы и в глубине души как бы одновременно возникают неясные серебряные видения, и кажется, еще чуть-чуть, са-

мая малость,— и на дорожку сада выйдут из-за деревьев таинственные, но явно зримые, ощутимые глазом призраки (Крамской в письме: «Ночью ждал привидений — не пришли»). Крамской идет по саду: «Такое чувство охватило меня: и хорошо-то здесь очень, и тяжело мне очень. Вот она, природа!» Ему вдруг представляется, что одна из тех серебристо-лунных девушек, которые вот уже несколько месяцев томят его, являясь перед ним и в мыслях и на полотне, да так ясно, что словно бы наяву,— ему вдруг представляется, что одна из этих девушек неслышно скользит перед ним по дорожке, манит: «Пойдем, пойдем» — страшно (потом, за чаем, успокоясь, он решит написать сомнамбулу), страшно, «а деревья, подлещы, дружно, дружно шумят...»

О, вы не знаете украинской ночи!.. Крамской знает ее с детства, с казацкого русско-малороссийского пограничья, со скитаний отроческой поры: украинская ночь, с необъятным небесным сводом, с ясным месяцем, глядящим в ключевой холод прудов, с дремлющим на возвышении селом (еще ослепительнее блестят при месяце низкие белевые стены хат), с далекой мелодичной песней — такая украинская ночь живет в Крамском, как бы подремывая в уголке души его и мгновенно пробуждаясь от удара новых впечатлений.

(Еще через пять лет он в Неаполе, услышав папевы крестьян, вдруг вспомнит совершенно ощутимо, тоскуя и томясь, малороссийские ночи — природу, песни.)

«Знаете ли вы украинскую ночь?..» Но у Гоголя «знать» — «чувствовать»; точными мазками божественной кисти, выхватывая отдельные подробности, он помогает узнать-почувствовать; здесь, в Хотени, Крамской мысленно как бы заново прочитывает Гоголя, ухватывает главное в картине — чувство украинской ночи, тайна украинской ночи остро пробуждается в нем. Из задуманной картины уходит иллюстрация к повести. Долой Левко — совсем не пугает этот спящий парубок: не сон, а вместе сон и явь должны возникнуть на холсте; долой старый дом на горе — вместо него гоголевские же (и Крамского — он родился, вырос в такой) крытые соломой хатки; не месяц — только свет его и этот увиденный Гоголем серебряный туман, странное упоительное сияние, излучаемое стенами хат и стволами деревьев, гущей тростника, цветом яблонь, печальными, певучими фигурами девушек-русалок, которые не просто должны быть изображены, но как бы звучать должны в картине задумчивой печальной мелодией...

Крамскому кажется, что едва ли не самое главное для него — решение технической задачи: «Все стараюсь в настоящее время поймать луну... Трудная штука — луна». Позже ему откроется, что трудная штука — не просто луну поймать, но поймать и выразить то сложное, многозвучное чувство, которое пробудила она в художнике.

Несколько лет спустя Крамской напишет Репину: «Что хорошего в самом солнце, как солнце? Свет его на предметах, да, это наслаждение, это поэзия, но само по себе оно ослепит и только. Что хорошего в луне, этой тарелке? Но мерцание природы под этими лучами — целая симфония, могучая, высокая, настраивающая меня, бедного муравья, на высокий душевный строй: я могу сделаться на это время лучше, добрее, здоровее, словом, предмет для искусства достойный».

Пейзаж — не природа сама по себе, но природа, прочувствованная, воспринятая «бедным муравьем», родившая отзвук в душе его и одухотворенная, одушевленная его восприятием, созвучием душевного строя «бедного муравья» и могучей симфонии мироздания. Трудно поймать средства выражения этого душевного строя, этого высокого чувства, чтобы, запечатленное на холсте, оно не умалилось, не опростилось, не снизилось. Попытка выразить «нечто фантастическое» решением технической задачи рождает эффект, с подлинным чувством несовместимый.

У Гоголя соединение реального и фантастического естественно, переходы неощутимы, какая-нибудь девушка или парубок какой-нибудь вступают из сельских, хуторских буден в мир фантазии просто, непринужденно, как, раздвинув кустарник, входят в залитый лунным светом сад. В живописи, лишенной возможности показывать движение времени, совмещение реального и фантастического особенно сложно. Предшественников (в которых он видел бы пример) у Крамского нет, нет и опыта в создании картины, и смелости, рождаемой опытом или сильным, бьющим наружу дарованием.

Крамской не отступил от требований времени. Отойдя от иллюстрации к повести, он подошел к жанру. Наверно, и в этом для посетителей Первой передвижной одна из причин соответствия полотна Крамского духу и направлению выставки. Бытующее объяснение картины как изображения и не русалок вовсе, а купающихся украинских девушек снижает и опрощает замысел Крамского; но с точки зрения «времени Крамского», с точки зрения понимания живописи в духе того времени — это похвала.

Десять лет спустя Крамской возьмется за картину «Лунная ночь». Вроде бы опять то же: ночь, сад, мощные стволы тополей, темная вода заросшего кувшинками пруда, задумчивая женщина в белом платье... У него уже и опыт есть — картина написана увереннее, чем «Майская ночь». Но в «Майской ночи» Крамской искренне пытался передать «нечто фантастическое»; нарочитость, эффект — от несоответствия цели и средств выражения. Работая над «Лунной ночью», Крамской в самом деле оказался поработан технической задачей: «мерцание природы», «высокая симфония» нарочиты, задуманы, они не цель, а средство для создания эффекта. Еще одно название кар-

тины — «Волшебная ночь». Но слово «волшебный» в равной мере имеет оттенок сказочный или оттенок салонный. Волшебства нет: богатая барыня позирует в ночном саду. Картина по-своему цельна: лунный луч театрально выхватывает из темноты красивые уголки аллеи, белый цветок лилии и его отражение в темной глади пруда вычурны; лунный свет зеленовато-холоден, он не вырвался из души художника таинственным серебряным туманом, сиянием — написан старательно; женщина — не вообще женщина, не фантазия, лицо и фигура несколько раз переписывались, пока не превратились в портрет Елены Андреевны Третьяковой, жены Сергея Михайловича: Сергей Михайлович заранее, до окончания картины, оставил ее за собой и пожелал видеть на ней портретное изображение своей жены.

В отличие от «Майской ночи» «Лунная ночь» «не впишется» в экспозицию очередной выставки передвижников (Крамской пошлет ее на Восьмую), покажется на ней чужеродной — в этом тоже ее «цельность», если угодно. «Сентиментальная сценка с волшебным освещением не в характере русского искусства», — сердито откликнется на появление «Лунной ночи» один из рецензентов, близкий Товариществу. От «мыслящего художника» «можно ожидать гораздо больше, чем более или менее верного воспроизведения действительности или технических тонкостей».

Крамской с пророческой чуткостью писал о пейзажах на Первой передвижной: «Пейзаж Саврасова «Грачи прилетели» есть лучший и он действительно прекрасный, хотя тут же и Боголюбов (приставший), и барон Клодт, и Иван Иванович (Шишкин. — В. II.). Но все это деревья, вода и даже воздух, а душа есть только в «Грачах».

ПРИРОДА. ТРИ ПОРТРЕТА ШИШКИНА

Хоть не вечен человек,
То, чтоечно, — человечно.

А. А. Фет

Душа в саврасовских «Грачах» — это то главное, что проникает, наполняет жизнью, связывает воедино деревья, воду, воздух, превращает «списанный вид» в написанный пейзаж, преобразует совокупность запечатленных предметов в единое и многоголосое звучание. Это способность увидеть, понять, почувствовать природу как живое, целое, в многообразии и единстве, чтобы потом словно заново создать ее на холсте — природу-ландшафт, природу-человека, природу во всех ее проявлениях, потому что душа, которую Крамской обнаружил в саврасовских грачах, — достояние, необходимость не только

пейзажа, по портрета, жанра, исторического полотна, вообще живописи, искусства вообще.

Портрет, род живописи, наиболее близкий Крамскому, становится высоким искусством не от похожести лица, даже выражения лица, фигуры, позы, рук, а от того, есть ли в нем душа — душа оригинала и душа художника, от того, есть ли в портрете своя душа, душевный строй, отзвук, который вызван оригиналом в душе художника.

«На всякий звук
Свой отклик в воздухе цустом
Родишь ты вдруг...».

«Отклик» начинает самостоятельно существовать как реальность: появляются портреты, более похожие на оригинал, чем он сам на себя («Зеркало не так верно повторяет образ» — слова Белинского).

Когда Крамской выставил написанный в 1880 году портрет Шишкина, поэт Минаев, выражая общее мнение, шутил: «Более портрет на Шишкина похож, чем сам оригинал на самого себя».

На протяжении одиннадцати лет Крамской писал Шишкина трижды: менялось время, менялись Крамской, Шишкин, менялись понятия в живописи и представления живописцев. Небезразлично, вероятно, что Шишкин писал природу — пейзажи, и во время работы над его портретами мысли Крамского о пейзаже и о портрете, их задачах и достоинствах, перекликались, взаимно обогащались, сливались воедино. Три написанных Крамским портрета Шишкина являют живой пример постижения человеческой природы, души ее, рождение отклика.

В первом портрете (графическом) 1869 года сразу ощутимо сходство с оригиналом: черты личности угадываются и в крупной, плотно сбитой фигуре, и в скульптурной массивности лобастой головы, и в пронзительности прищуренных глаз, и в сильных руках, совершенно очевидно не привыкших быть без дела, без движения, — они как бы на мгновение задержались в покое, крепкие пальцы (Ренин: «лапы ломового», «корявые мозолистые пальцы») с каким-то даже усилием, неудобством сжимают такой незначительный предмет — папироску. Умный, сильный, сосредоточенный, привыкший к труду, к делу человек — довольно, кажется, но... для «высокого» портрета мало. Портрет еще как бы фотографичен — не оттого, что внешне чересчур «графичен», а оттого, что по сути мало живописен: «фотографичность» осталась и в позе, и в повороте оригинала, и в кресле, на котором он посажен, вместе со сходством ощутима задача передать сходство (примерно то же сумели бы, вероятно, сказать о человеке Денбер или Тулинов, особенно с помощью такого ретушера, как Крамской).

Четыре года спустя (Крамской с Шишкиным еще ближе — вместе

на даче, вместе работают) — новый портрет: Шишкин на фоне пейзажа, «в своей стихии», по определению Крамского, «тут он и смел и ловок, не задумывается; тут он все знает, как, что и почему». На поляне, заросшей высокой травой, Иван Иванович остановился, опираясь на палку от зонта. Рабочее пальцецо, дорожные сапоги, этюдник на плече — вышел только что из густого леса, который поднимается за спиной. Там, в лесу, ему каждая березка, каждая сосенка знакома — не потому, что каждую из них он разглядел и запомнил, а потому, что никто, как Шишкин, не знал дерева, никто не умел так быстро и точно схватить, передать всю совокупность его общих и «индивидуальных» черт. Иван Иванович спокойно и внимательно (все тот же прищур) оглядывает окрестности: сейчас найдет пужный вид, одним сильным ударом вобьет в сухую землю острие палки, раскроет зонт, усядется поудобнее... «Шишкин нас просто изумляет своими познаниями, по два и по три этюда в день катает, да таких сложных, и совершенно оканчивает», — восторгается Крамской, живя с Иваном Ивановичем на даче.

В восторгах Крамского, вполне искренних, чувствуется «но»: Pastorаживают «сложные», «познания». Далее Крамской раскрывает, развивает мысль: «Я думаю, что это единственный у нас человек, который знает пейзаж ученым образом, в лучшем смысле, и только знает. Но у него нет тех душевных нервов, которые так чутки к шуму и музыке в природе и которые особенно деятельны не тогда, когда заняты формой и когда глаза ее видят, а, напротив, когда живой природы нет уж перед глазами, а остался в душе общий смысл предметов, их разговор между собой и их действительное значение в духовной жизни человека, и когда настоящий художник, под впечатлениями природы, обобщает свои инстинкты, думает пятнами и топами и доводит их до того яснovidения, что стоит только формулировать, чтобы его поняли. Конечно, и Шишкина понимают: он очень ясно выражается и производит впечатление неотразимое, но что бы это было, если бы у него была еще струпка, которая могла бы обращаться в песню. Ну, чего нет, того нет» (разрядка моя. — В. И.). Портрет Шишкина на поляне — это портрет вот такого Шишкина, «ученого» пейзажиста, «человека-школы», который умеет неотразимо точно рассказать о том, что видел, и не может спеть.

Но и Крамской, портретируя Шишкина, не слышит шума и музыки природы, не обобщает, не поднимается от просто видения до яснovidения. Предвзятость самой идеи, парочитость ее — пейзажист на фоне «своего» пейзажа — мешает проникновению в «общий смысл предметов», приглушает звучание душевной струнки. Замысел портрета, кажется, вырос из шуточного наброска «Монумент пейзажисту» — Шишкин возвышается на пригорке, поставив ногу на мо-

гучий пень, и величественным жестом указывает на лес. Искусственность замысла осталась в решении. Песня — такая, чтобы сразу соединила оригинал, портретиста, зрителя, — не зазвучала. Словно сбивает что-то. Крамской позже признается: «Шишкин»... тоже ничего, я его люблю даже, только он... сырой!.. Знаете, как бывает хлеб недопеченный... Очень хороший хлеб, и вкус есть, и свежесть продукта, а около корочки, знаете, этакая полосочка сырого теста...» Или, повторяя его же, Крамского, слова: деревья, вода, даже воздух есть, а душа...

Если бы Крамской поднял замысел до обобщения, если бы думал «пятнами и тонами», он мог бы создать портрет, который впрямь музыкой зазвучал, вырвался в авангард тогдашней живописи, и не только русской. Если бы, если бы... Но (опять же словами Крамского) чего нет, того нет.

Третий портрет Шишкина (1880 года) предельно прост: стоит человек, внимательно смотрит на зрителя. Но это та высокая простота, которой отмечается зрелость таланта, полное постижение художником своих возможностей, та простота, которая отличает, отделяет шишкинские «Сосны, освещенные солнцем» от ранних его работ.

Как легко все высказалось, как свободно музыка зазвучала. Естественность и непринужденность — руки небрежно в карманы, — ни следа позирования, даже необходимой остановки перед взглядом портретиста — ощущение непрерывности движения; и при том монументальный силуэт («пятно») на светлом нейтральном (почти цвета загрунтованного холста) фоне. Природа человека почувствована, вобрана портретистом (услышана, как шум, как музыка) и обобщена. Не нужен этот «условный» лес за спиной: русский зритель и так без труда угадывает своего любимца, «дедушку лесов».

При первом же взгляде на кряжистую, плотно сбитую фигуру почти неосознанно возникают образы освещенных солнцем корабельных сосен, могучих дубов — его деревьев. Все та же сосредоточенность глаз, но не подчеркнутая прищуром: пристальность в глубокой проникновенности взгляда человека на портрете, в простоте и мудрости видения (ясновидения?) портретиста...

Память сердца, память ощущений одинаково необходимы, пишет ли художник природу — лунную майскую ночь, залитые солнцем смолистые сосны, крик грачей, или природу — человека. Память сердца, память ощущений нужны художнику.

«Я сижу у кого-то на руках и смотрю в черную дымовую плетеную трубу четырехугольной формы, через которую видно небо... Еду откуда-то на саях очень низких (дровнях) и вижу с поразительной ясностью стволы тонких берез, обледенелый снег, замерзшие лужицы, в которых лед отливает перламутром, а от вечернего солнца длинные тени... Это впечатление (помню очень хорошо) сопровождалось груст-

ным и тоскливым чувством, хотя и приятным... Летнее утро, теплое, светлое, солнечное, росистое и пахучее, я иду с блинами... по саду нашему, по дорожке, и с обеих сторон трава очень свежая и пахучая, выше меня ростом. Очень весело, и я горжусь важностью данного мне поручения. Как бьет мокрая трава в лицо и осыпает всего брызгами...» — какая живопись, художество!.. Крамской, измученный смертельной болезнью и жизненными неудачами, за год до конца напишет эти строки (и другие — подобные) в автобиографии для газеты «Новое время». Непривычно и удивительно — такое в газетной автобиографии (может быть, потому и не дописана), но это — рука художника, автопортрет, природа и человек, природа человеческая.

«ХРИСТОС В ПУСТЫНЕ»

Мой бог — человек...

И. Н. Крамской

Камни... Серые, холодные... Одиноким человек сидит на холодном камне в бескрайней пустыне, дума его глубока и мучительна — человек выбирает путь.

Крамской объясняет: «Есть один момент в жизни каждого человека, мало-мальски созданного по образу и подобию божию, когда на него находит раздумье, пойти ли направо или налево, взять ли за господа бога рубль или не уступать ни шагу злу...»

Картина называется «Христос в пустыне», но это картина про жизнь каждого человека.

«Расширяя дальше мысль, — продолжает Крамской, — охватывая человечество вообще, я, по собственному опыту, по моему маленькому аршину, и только по нему одному, могу догадываться о той страшной драме, какая и разыгрывалась во время исторических кризисов».

«Расширяется» мысль, замысел: от «я», от «каждого человека» — до «человечества вообще», от «моего маленького аршина», от «момента в жизни каждого» — до «исторических кризисов». И это общее, грандиозное, всеобъемлющее — «человечество», «история» — в одном сосредоточенно, мучительно думающем человеке посреди бесконечной пустыни.

«Христос в пустыне»... Традиционный сюжет, легенда, современникам Крамского досконально знакомая, из детства ими затверженная. Иисус крестился в Иордане, был затем возведен «духом» в пустыню, там постился сорок дней и сорок ночей и напоследок взалкал. И приступил к нему искушитель: «Если ты сын божий, скажи, чтобы камни сии сделались хлебами». Иисус же ответил: «Не хлебом единым будет жить человек».

Художник Верещагин, который полсвета объехал, зорко увидел и точно перенес увиденное на холсты, посмеялся над Крамским: для того, кто изучал Палестину, «непонятна эта фигура в цветной суконной одежде, в какой-то крымской, но никак уж не палестинской пустыне». Верещагин, как всегда, прощителен: до палестинских пустынь Крамской не добрался, серую каменистую землю подсмотрел в Бахчисарае и Чуфут-кале, а «непонятная» фигура в суконной одежде — чтобы увидеть ее, никакие Палестины не нужны...

Не хлебом единым будет жить человек... Человек должен задуматься, понять, зачем, чем жить, должен в выбрать: не хлебом единым будет, но, может, и хлебом единым.

Камни на картине Крамского «Христос в пустыне» — образ не только пустыни (тем более не «данной» — палестинской или крымской — пустыни), но образ пустынного мира, в котором человек (всегда одинокий перед необходимостью выбора) выбирает (уже выбрал!) свою дорогу. Крамской всю жизнь будет возвращаться к размышлениям о «вечной истории» — борьбе за кусок хлеба и стремлении к целям, ничего общего с рублем не имеющим. Это немало — стремление: Крамской скорее от себя откажется («истребит себя», по слову Достоевского), чем от страстного стремления «высоко держать душевный строй».

Евангелие всегда воспринималось как иносказание. Немудрено: главный герой книги проповедовал притчами, факты же, сообщенные в Евангелии как реальные, превращались в притчу грядущими проповедниками. Стремясь найти в жизни и деяниях Христа сегодняшний идеал, люди во всякое время находили современные им слова и образы, которыми объясняли «вечную книгу».

Лев Николаевич Толстой, не объясняя, а излагая Евангелие, решительно заменяет слова и образы книги своими. Некто «искуситель» становится в пересказе Толстого «голосом плоти» человеческой, а «Дух» (с прописной буквы) — человеческим духом. Ни бога, ни искушителя вне человека — только сам человек наедине с собой.

Понятия и образы времени — Толстой еще не примет за изложение Евангелия, а Крамской (картина «Христос в пустыне» уже написана, мысли выношены, выстраданы!) будет доказывать Репину «атеизм» Христа: «Что мне за дело до такого бога, который не проводил ночей, обливаясь слезами, который так счастлив, что вокруг него ореол и сияние. Мой бог — Христос, величайший из атеистов, человек, который уничтожил бога во вселенной и поместил его в самый центр человеческого духа и идет умирать спокойно за это». И в ответ на возражения Репина горячо повторяет: «Что такое настоящий атеист? Это человек, черпающий силу только в самом себе. И если у Христа есть ссылки на «пославшего его», то это только восточные цветы краспоречия; посмотрите, как он запанибрата обходится с бо-

гом — он всюду отождествляет себя с ним. А ведь он не больше, как человек — человек!»

Подступая к картине, Крамской отправляется за границу, «чтобы видеть все, что сделано в этом роде». Примеров для себя он не находит: даже Рафаэль, хотя изображал Христа, «пожалуй, недурно (!), но он его изображал со стороны мифической, а поэтому все его изображения Христа никуда не годятся теперь, когда физиономия Христа становится человечеству понятна». Но, осмысливая творения старых мастеров, Крамской проникается убежденностью, что и «у прежних художников библия, евангелие и мифология служили только предлогом к выражению совершенно современных им страстей и мыслей».

Крамской, хоть и не нашел у старых мастеров примера, ради которого ездил в Европу, прежде чем решительно взяться за картину, но начинал не на пустом месте. Были свои — Иванов с «Явлением Мессии», Ге с «Тайной вечерей». Рафаэль Рафаэлем, но для Ивана Крамского, взрослого на русской почве, всеми корнями в нее ушедшего, всем существом ощущавшего «нерв» современной русской жизни, свои во многом ближе и бесспорнее. Пробуждение народа от векового безмолвия, ожидание человечеством исторического поворота, запечатленные Ивановым, и при этом рожденное его картиной чувство неизбежного поворота в самой исторической живописи, предметом которой должен стать «век теперешний». Напитанная духом современности «Тайная вечеря» Ге: привычный, заученный сюжет, заново осмысленный и прочувствованный, оживленный художником, — картина, в которой для одних призыв к нравственному подвигу, а для других уничтожение идеалов. (Про уничтожение идеалов записал в своем известном дневнике профессор словесности и цензор Никитенко; в дневнике есть такая пометка: «Был также Крамской, с которым я имел прения о картине Ге. Он находит, что она — удивительная вещь...») Салтыков-Щедрин многозначительно писал о «Тайной вечере»: мир, изображаемый художником, может быть собственным миром зрителей, смысл подвига в его преемственности и повторяемости.

«Есть один момент в жизни каждого человека», — объясняет Крамской, сразу объединяя мир изображаемый с миром действительным, миром зрителей: Христос «не больше, как человек». Закончив картину, он напишет с пугающей откровенностью: «Христос ли это? Не знаю...» Просто: «Когда кончил, то дал ему дерзкое название...» И дальше — совсем решительно: «Итак, это не Христос. То есть я не знаю, кто это. Это есть выражение моих личных мыслей».

«У меня является страшная потребность рассказать другим то, что я думаю, — продолжает Крамской. — Но как рассказать? Чем, каким способом я могу это всем понять? По свойству натуры язык иероглифа для меня доступнее всего».

Иероглиф «вообще», некий отвлеченный знак, по мнению Крамского, ничего не открывает людям: только «конкретный» иероглиф воздействует на зрителя. Не отвлеченное, символическое изображение выбора пути — надо так написать Христа в пустыне, чтобы это был и Христос, и «я», «он», «каждый человек».

Но самое конкретное изображение останется отвлеченным знаком, иероглифом «вообще», если художник не захотел или не сумел рассказать другим то, что он думает, не передал сжигающую его странную потребность рассказать это.

Когда писали Саваофа в храме Христа Спасителя, контур фигуры перевели на купол без расчета на сферическую полость — «ноги у Саваофа поджались и он казался падающим вниз головой» (рассказ Крамского). В густо записанном фигурами куполе сумели повернуть одного серафима и удлинить Саваофу ноги на два аршина; ноги остались коротковаты, но «на третьем или четвертом шаге при входе в храм» человек, возведя глаза к куполу, тотчас понимал, что там бог Саваоф — вот и весь иероглиф «вообще».

Перед отъездом за границу Крамской принял заказ на иконостас; описание эскизов, посланное заказчику, замечательно. Крамской просит разрешения изобразить Христа согласно одной древней легенде: всю ночь Иисус проходил с фонарем, и в каждую дверь стучал, и нигде не нашел пристанища, и наконец, измученный и усталый, на утренней заре делает еще одну попытку достучаться в чей-то дом (даже в словесном описании ощутима эта «страшная потребность» рассказать нечто). И тут же небрежно (с хваткой профессионального богомаза) он докладывает заказчику об остальных фигурах: «Богоматерь будет в этом роде, как у Бруни», «Авраама же и три странника я не буду делать оригинального, а сыщу подходящую картину или в Эрмитаже, или же в другом месте и скопирую...» (Первая ночь за границей: Крамской бродит в поисках пристанища по темным улицам — неба чуть-чуть осталось над головой, а по сторонам, очень близко, справа и слева, поднимаются высокие черные стены, башни, шпицы; впереди идет какой-то человек с фонарем, железнодорожный кондуктор, что ли, хочет ему помочь, стучит в каждую дверь — не открывают... Точно ли так было, как рассказывал Крамской, или образ Христа для иконостаса жил в нем, наполнялся конкретностью?..)

В бытность учеником Академии Крамской нарисовал человека, читающего Евангелие. Профессор похвалил работу, но Крамской показал рисунок случайно забредшему старику офене — тому не понравилось:

— Света на лице его нет. Почему я знаю, может, это он песельник от скуки раскрыл и разбирает. Ты, может, обличье-то и нарисовал, а душу забыл.

— Как же душу-то рисовать?

— А это уж твое дело — не мое...

За пять лет до окончательного Крамской написал первый вариант «Христа в пустыне». Многие в первом варианте как будто найдено — и ничего не найдено. Глядя на погруженного в думы Христа, можно видеть в нем пример служения людям, но все-таки это именно Христос — не «каждый человек». Душа «каждого человека» здесь пока не открылась (света на лице нет), страшная потребность рассказать не обнаружилась, камни не заговорили (Крамской любил этот евангельский образ безотносительно к своей картине, но если образ буквально к его картине отнести — камни не заговорили: в первом варианте есть только Христос сидящий, пустыни еще нет).

Христа для первого варианта картины «Христос в пустыне» Крамской писал с конкретного лица, крестьянина Строганова из слободы Выползово Переяславского уезда. Через год после окончания картины Крамской нарисовал старика крестьянина в позе своего Христа, по это старик крестьянин. Нужны были пять лет от первого варианта до картины, чтобы свет на лице появился, чтобы душу «нарисовать» (вдохнуть!), чтобы камни заговорили, чтобы, по словам Толстого (о картине Крамского), забросить в душу зрителя тревожащий совет луч. За пять лет, прошедших от первого варианта до окончания картины, найденный Крамским иероглиф все более и более становится выражением современных страстей и мыслей, без которых картина о Христе теряет смысл.

Христос на картине Крамского является как бы «един в трех лицах», в трех «ипостасях». Это, во-первых, именно Иисус Христос, личность, воспринимаемая как историческая, конкретный человек, жизнь которого может служить примером для следующих поколений. Это, во-вторых, «каждый человек», вчерашний, сегодняшний, завтрашний, в неизбежную, решающую минуту выбора пути. Это, наконец, современник Крамского, человек его времени, который «видит невозможность служить добру, не жертвуя собой», и, движимый чувством неоплатного долга перед народом, избирает путь «в стан погибающих за великое дело любви».

Слова и образы времени...

«О не забудь, что ты должник
Того, кто сир, и наг, и беден», —

призывал поэт Плещеев, один из тех, кто избрал свой путь, бывший петраневец, приговоренный к смертной казни, которая лишь в последнюю минуту была заменена солдатчиной и ссылкой:

«И тех страдальцев не забудь,
Что обрели венец терновый,
Толпе указывая путь,—
Путь к возрожденью, к жизни новой...»

Образ Христа, одушевленные и неодушевленные евангельские образы, ему сопутствующие (терновый венец, крест, синедрион, позорный столб), были привычными для тогдашнего читателя поэтическими образами: они сплошь да рядом сопровождали рассказ о «каждом человеке» — современнике, который избрал путь самоотверженного служения людям, готов был принести себя в жертву ради общего блага. Тогдашним читателям (а они-то неизбежно были и зрителями картины Крамского) были хорошо («наизусть») знакомы образы Добролюбова, Писарева, еще более Чернышевского, посланного «царям земли напомнить о Христе» в поэзии Некрасова, образы поэзии Михайлова и образ самого погубленного на каторге Михайлова в стихах его друзей и современников, образы революционеров в вольной поэзии второй половины века. Даже в знаменитой прокламации «К молодому поколению» говорилось: «Вы должны показать народу, что... бог познается в делах общего блага, в делах добрых, а где добра нет, там действует злая сила — дух тьмы, а этот-то дух и есть русская императорская власть».

Иероглиф, найденный Крамским, был подсказан временем, он не требовал долгой и мучительной расшифровки, улавливался свободно, легко осмыслялся и в прямом и в «скрытом» смысле.

Замечательны сохранившиеся этюды и наброски головы Христа — свидетельство поисков и решений Крамского. Подчеркнуто монументальный, скульптурный рисунок с натуры: высокий, округло вылепленный лоб (чело!), напряженный, неподвижный взгляд, плотно сжатые губы — лицо мыслителя; изображение, близкое к традиционному, но уже напоминающее о картине тревожной сосредоточенностью; наконец, скуластое простоватое лицо современника, в котором узнаешь Христа как бы «задним числом», держа в памяти картину Крамского.

Нужно было многое переплавить, чтобы появилось нечто — «иероглиф», за которым стояли бы и Христос, и «я», и «он», и «каждый человек», и даже вообще «не Христос».

«Картина моя расколола зрителей на огромное число разноречивых мнений, — сообщает Крамской после открытия Второй передвижной. — По правде сказать, нет трех человек, согласных между собой». Призыв к подвигу, одиочество героической личности, героизм одинокой личности, вычитанные в картине определенной и весьма значительной частью зрителей, и благосклонные (возможно, нарочито благосклонные) суждения академического начальства (что ж, «Христос в пустыне» — вполне пристойный, традиционный сюжет!); «ненависть ко злу, решимость бороться», поразившие Гаршина, и торжество кротости, смиренной простоты, воспетые Гончаровым. «Можно ли требовать от художника, чтобы он вообще «реализовал современное представление» о Христе? — размышляет Крамской... — Я написал своего собственного Христа...».

«Грудь отверстую» художника остро почувствовал пронизательный писатель Гончаров, когда увидел на Второй передвижной «Христа в пустыне»: «Художник глубоко уводит вас в свою творческую бездну — где вы постепенно разгадываете, что он сам думал, когда писал это лицо»... (У Гончарова есть набросок о картине «Христос в пустыне»; на полях пометка: «Надо пересмотреть на досуге. Кажется — из этого материала можно сделать полный этюд».)

Крамской говорил горячо, что писал картину «слезами и кровью». Слог времени: несколько лет спустя писатель Гаршин скажет, что каждая буква стоит ему капли крови. Но это и слог истинного искусства, всегда замешанного на крови, а не на святой водице.

Крамской писал в статье памяти Иванова: художник должен поставить перед лицом людей зеркало, чтобы сердце их забило тревогу. И герой гаршинского рассказа «Художники» обращается к своему творению: «Приди, силою моей власти прикованный к полотну... Ударь их в сердце, лиши их сна, стань перед их глазами призраком! Убей их спокойствие, как ты убил мое». Слог времени, слог истинного искусства...

Крамской расскажет в письме к Гаршину (через шесть лет после окончания картины): «И вот я однажды, когда особенно был этим занят, гуляя, работая, лежа и пр. и пр., вдруг увидел фигуру, сидящую в глубоком раздумье... Его дума была так серьезна и глубока, что я заставлял его постоянно в одном положении... И нельзя сказать, чтобы он вовсе был нечувствителен к ощущениям: нет, он, под влиянием наступившего утреннего холода, инстинктивно прижал локти ближе к телу, и только, впрочем; губы его как бы засохли, слиплись от долгого молчания, и только глаза выдавали внутреннюю работу, хотя ничего не видели, да брови изредка ходили — то подымется одна, то другая... Я догадывался, что это такого рода характер, который, имея силу все сокрушить, одаренный талантами покорить себе весь мир, решается не сделать того, куда влекут его животные наклонности. И я был уверен, потому что я его видел, что что бы он ни решил, он не может упасть. Кто это был? Я не знаю. По всей вероятности, это была галлюцинация...»

После смерти Крамского, читая его письма, Павел Михайлович Третьяков станет недоумевать: какая галлюцинация! Он, Третьяков, был свидетелем долгих исканий Крамского, видел первый вариант картины, художник сам говорил ему, что нужно Христа вновь написать на другом холсте и формат изменить, взять не в высоту, а в ширину: картина была о б д у м а н а — при чем тут галлюцинация!..

Но Крамской за галлюцинацию, за призрак, убивший его спокойствие, упрямо держится — символ, метафора (иероглиф!) «серьезной» работы, творчества-самоотдачи. «Странное дело, я видел эту думающую, тоскующую, плачущую фигуру, видел как живую,— рассказы-

вает он приятелю по Товариществу Чиркину (через год всего после окончания картины). — Однажды, следя за нею, я вдруг почти наткнулся на нее...».

И Федору Васильеву сообщает в письме (тут всего тревожнее — картина еще пишется, видение не ушло еще): «Бывало, вечерком уйдешь гулять, и долго по полям бродишь, до ужаса дойдешь, и вот видишь фигуру, статую... Нигде и ничего не шевельнется, только у горизонта черные облака плывут от востока, да несколько волосков по воздуху стоят горизонтально от ветра... Страшно станет».

«Пять лет неотступно он стоял передо мной, я должен был написать его, чтобы отделаться с я...». Потом, объясняясь, иногда долго и туманно, Крамской вообще начнет упрощать: мне-де искать, придумывать ничего не приходилось (образ стоял перед глазами) — надо было лишь старательно копировать.

Копировать!.. Но куда денешь наброски композиции (наскоро, карандашом): поиски позы Христа (есть Христос стоящий?!). Куда денешь наброски одежды Христа, рисунок его крепко сцепленных рук, наброски и этюды головы, в которых угадывается стремление совместить, слить воедино облик («стоял передо мной») и убивающую спокойствие напряженную сосредоточенность чувства и мысли («отделаться»)? Куда денешь поиски пейзажа — наброски этих холодных камней, удивительно точно пайденную низкую линию горизонта, открывшую огромное пространство неба, на фоне которого одиночество человека в пустыне стало ощутимее и значительнее? Куда денешь первый вариант картины (вроде бы «скопированное» видение, «галлюцинация?»), решительно отброшенный. Образ, который пять лет неотступно стоял перед глазами (только копировать!), все время уточнялся, изменялся — «мысль расширялась» и неизбежно искала для себя единственно возможную форму.

«Расширение мысли»: холст, поставленный горизонтально, камни, возопившие в немой пустыне, безмолвный человек — съезжился от холода, ссутулился, голова ушла в плечи, — величественный, один, на фоне огромного неба; зоря занимается, прогоняет тень, тьму — «свет от света». «Расширение мысли»: измученное и воспаленное лицо человека, сжигаемого внутренним огнем, угловатые плечи, острые колени, подчеркнуто напряженно написанные кисти сцепленных рук. (Верещагин в эти руки не поверит, посмеется над Крамским: Христос «с мускулами и жилами, натянутыми до такой степени, что, конечно, никакой натурщик не выдерживал такой «позы» более одной минуты. Да и что за ребяческое представление о напряжении мысли, сказывающемся напряжением мускулов!» Но Крамской неожиданно найдет «поддержку» у Родена: «В слепке меньше правды, чем в моей скульптуре... Я преувеличил растяжение сухожилий, в них сказывается молитвенный порыв».)

Гаршин спросит Крамского, какой момент изображен в картине: утро ли сорок первого дня, когда Христос уже решился идти на страдание и смерть, или та минута, когда «прииде к нему бес». Крамской ответит про «один момент в жизни каждого человека» (направо или налево): «Какой момент? Переходный». Интуитивно преувеличив «растяжение сухожилий», Крамской наиболее точно передает решающую важность, переходность момента — в конце концов именно в это мгновение, на этом повороте (переходе) Христос становится богом Крамского, «человеком, который уничтожил бога во вселенной и поместил его в самый центр человеческого духа».

Лессинг писал в «Лаокооне», что художник может брать из вечно изменяющейся действительности только один момент, и этот момент должен быть возможно плодотворнее. «Но плодотворно только то, что оставляет свободное поле воображению», — позволяет предполагать, что было и что будет. «Момент высшего действенного напряжения» неплодотворен, ибо скоротечен, а «так как это одно мгновение приобретает благодаря искусству неизменную длительность и как бы его увековечивает, то оно не должно выражать ничего такого, что мыслится лишь как переходное». Крамской-художник с высокой точностью раскрыл переходный момент жизни человека в сдержанном, непреходном физическом действии (неподвижная монументальность фигуры, спокойная уравновешенность позы — и беспокойная угловатость силуэта, мускульная перенапряженность, долгое безмолвие человека среди тревожно заговоривших камней).

Гаршин имел право спорить с друзьями (письмо к Крамскому вызвано спором), какой момент изображен на картине, хотя однозначного ответа на вопрос не найти. Гаршин увидел в Христе Крамского «выражение громадной нравственной силы, ненависти ко злу, совершенной решимости бороться с ним»: «Он поглощен своею наступающею деятельностью, он перебирает в голове все, что он скажет презренному и несчастному человеку...» «Решимость бороться», «наступающая деятельность», «скажет» — Гаршин почувствовал, что будет, почувствовал длительность переходного момента.

Стасов считал «жесточкой ошибкой» изображение Христа «затрудненного»: нужен Христос «действующий», «совершавший великие дела», «произносящий великие слова».

Гончаров очень точно определил: «Крамской избрал не момент... Это состояние». И, словно отвечая Стасову: «Здесь нет праздничного, геройского, победительного величия — будущая судьба мира и всего живущего кроются в этом убогом маленьком существе, в нищем виде, под рубищем — в смиренной простоте, неразлучной с истинным величием и силой».

...На Второй передвижной картину повесили в глубине последнего зала. Люди, насмотревшись пейзажей, портретов и жанров, приходят

сюда и остаются надолго. Измученный человек один в холодной каменной пустыне — застыл неподвижно и думает, думает... А все уже решено. И все знают, что он решил и что будет. Картина тревожит, не отпускает: «втягивает в себя», — сказал Гончаров.

...Светает. Вдали, у горизонта, растекаются все ярче огненные озера: «Суд же состоит в том, что свет пришел в мир...»

Люди, приглядевшись к картине, начинают спорить о том, какой момент избрал художник, похож ли Христос, толкуют о служении народу, о долге русской интеллигенции и о судьбах русского искусства. Крамской слушает толки: «победа духа», «выбор пути», «идеал»... Идеал, а пойдти кто за ним, за идеалом, — засмеют!..

Академия художеств собралась было присудить Крамскому профессорское звание; он тотчас почувствовал неизбежность выбора (направо или налево?) — просил звание ему не присуждать, так как он принужден будет отказаться. (Несколько лет спустя Верещагин откажется от звания профессора без предупреждений — решительно и шумно. Крамской с сожалением вспомнит свой нерешительный «протест»: «Каюсь, я оказался ниже своих намерений... По праву не тот исторический человек, кто только думает, а тот, кто делает... Факт, твердо заявленный, воспитывает поколения, а хорошие намерения годятся только на мостовую».)

Крамской толчется на выставке, все надеется услышать что-то важное, главное — слово откровения раздастся, и он сам поймет, что сделал; но люди день, другой, третий говорят перед безмолвным человеком на холсте одни и те же слова; иногда Крамской вдруг перестает слышать — только видит разгоряченные лица и жесты (он по привычке присматривается к лицам — завтрашние его портреты). Он в отчаянии: «Мне просто не верится, чтобы я, исполнявший всевозможные заказы, и я теперешний — одно и то же лицо. Я с ужасом думаю, как это я буду исполнять их, как прежде, а ведь нельзя без этого»... Нельзя!.. Ведь он, Крамской Иван Николаевич, — мужчина, дельный человек, всем, чего достиг, он одному себе обязан; ему ли не знать, что человек не должен себя распускать — девять десятых своей жизни человек должен делать то, что не хочет делать. Вперед, одним словом!..

«Приехал Третьяков, покупает у меня картину, торгуется, да и есть с чего. Я его огорошил, можете себе представить: за одну фигуру с него требую не более не менее, как шесть тысяч рублей... Вот он и заволчил! А все-таки не отходит»...

Запаковывают картину в ящик. Молотки сосредоточенно постукивают. Вперед! Вперед! (Когда будут картину в новую раму вставлять, не забыли бы подложить снизу две пробки.) У земной жизни на земных людей свои права. Все возвращается на круги своя...

ПОРТРЕТЫ

Никакая книга, ни описание, ничто другое не может рассказать так цельно человеческой физиономии, как ее изображение.

И. Н. Крамской

ФЕДОР ВАСИЛЬЕВ

Я не беззаботен, я только готов ко всему...

Моцарт

Небо-то какое! Голубой тон совершенно особенный, глубокий и мягкий, на нашем севере отродясь не увидишь такого тона!.. Деревья, одни цветут, именно цветут — вместо листьев густые цветы (испускают одуряющий аромат), другие оделись живым изумрудом, трава в пол-аршина, растения всех возможных сортов так и лезут из земли. Горы стали теплого розового тона и отодвинулись далеко назад со своего прежнего места, заслонившись густой завесой благоуханного воздуха. Как его написать? Руки болят, пока на холсте «замазывается эта картина — только голубой воздух и дальние горы за ним: кажется, напиши ее, и преступник, взглянув на благодатное торжество и чистоту природы, отложит свой черный замысел! Когда-нибудь придут в мир художники, исправляющие нравственность больного человечества; а может быть, и не придут — нет, придут все-таки: под этим небом, перед этими туманно-розовыми горами невозможно не верить, что гармония природы не пробудится в венце ее творения — человеку. Скорее на волю, в мир, к людям!..

Бррр, как темно и холодно нынче в комнате! Удивительное свойство окраски и штукатурки — рябит в глазах, словно стены и потолок покрыты заплатками со старых парусинных матросских штанов. И сквозняки — чужак архитектор так расположил окна и двери, что, как ни повернись, обязательно прохватит; от проклятых сквозняков болит спина, колет бок. Бежать немедленно!.. Накрахмаленная сорочка сияет холодной белизной. Черный шелковый галстук еще не надевал ни разу — на днях куплен вместе с голубыми помочами. Ботинки? Ах, оставьте, мамаша, вечная у вас мысль приберегать обувь и донашивать старую, как доедать вчерашний хлеб, а свежевыпеченный оставлять «на после»; но свежий хлеб до вечера зачер-

ствеет, и кто поручится, что человек успеет сносить новые ботинки. Итак, ботинки новые, с пуговками. Перчатки, конечно. Модная соломенная шляпа. Трость? Хлыстик, пожалуй. Простите! Спешу! В мир божий — на бульвар, на набережную... Благословенный город Ялта!..

Ненавистный город Ялта! Идешь фертом, помахивая хлыстиком, вдоль пестрой и шумной набережной, воображаешь о себе бог весть что в своей ослепительной сорочке и ботинках с пуговками, и вдруг ловишь себя на мысли, что ты так же жалок и убог, как все эти толпящиеся вокруг обреченные существа. Мать день-деньской, под палящим солнцем, крутится у печи, ради того только, чтобы твоя раздавленная физиономия напоминала восьмиугольник, но округлость щек — такая же видимость, как хлыстик и ботинки с пуговками: спина болит, и в боку колет, и доктор, заглянув в горло, недовольно морщится и оставляет после себя пачку рецептов и длинный список необходимых советов. Можешь воображать себя камер-юнкером, когда утром, на террасе, пьешь какао с бисквитом (а продукты — втридорога!) — здесь все камер-юнкеры ее величества чахотки. Удивительные лица: равнодушные или настороженно-суетливые, и на всех печать бессилия, ненужности... Гремит военная музыка, раздирают воздух пронзительные голоса труб, земля вздрагивает от звонких ударов сияющих медных тарелок, победные марши пригибают книзу жалкие плечи больных.

Васильев сворачивает к причалу, по шатким сходям спускается в лодку. На корме какой-то голубовато-бледный господин в мягкой узкополой шляпе цвета какао объясняет двум своим спутницам в кремовых, цвета бисквита, платьях, что вот как выйдут в открытое море, так и начнет качать. «Ужас!» — говорят обе дамы, одна прибавляет: «Бедные матросы!» — «Почему же бедные?» — «Да ведь они все время на воде, такое страдание!» — «Помилуйте, сударыня, матросов не укачивает». — «Ах, полноте, всех укачивает!..» Васильев, прося прощения, перешагивает через скамейки, пробираясь вперед, на нос. Волны катятся тихо, плавно, лишь иногда вдруг вспенивая перламутровыми гребешками, небесная синь отражается в их сверкающей кривизне, белая чайка на неподвижных крыльях наискось рассекает небо, глубоко на горизонте потонули облака в солнечной пыли. Двое гребцов, смуглые, жилистые греки, переглянулись, точно музыканты перед тем, как начинать, два ярко-желтых весла одновременно погрузились в зеленую воду.

— «Мористей», — просит Васильев гребцов подслушанным среди матросов занятным словечком (темно-синие рубахи гребцов почернели на спине, коричневые шеи влажны). — «Мористей». Белые кубики домов карабкаются вверх по густо-зеленым и розовым склонам, разбегаются в стороны: берег разворачивается перед взором. Господин на корме намочил платок, расправил на лысине под мягкой, цвета ка-

као шляпой. Дамы в бисквитном дружно обмахиваются недорогими веерами и вскрикивают, когда упруго подкатывается под лодку случайная озорная волна. Васильев перегнулся через борт, опустил руку в воду и смотрит, как тянутся между пальцами прозрачные струи, как от резкого движения руки пробегают по воде мягкие круги, колыша и комкая отраженные в ней легкие, разорванные облака. Солнце, дробясь в бесконечных гранях волн, слепит глаза. Глухая истома тяжело наваливается на Васильева. Он уже не слышит скрипа уключин, повизгиванья дам, скучного голоса бледнолицего господина. С трудом приподнимает голову и неожиданно вместо бескрайнего, до самого горизонта, моря видит загнутый дугой песчаный берег, поворачивается изумленно — и видит рыжую песчаную отмель с другой стороны. Тихо, не шелухнет; длинной вереницей идут берегом бурлаки; туго натянулась бечева, тяжело груженная баржа бесшумно расталкивает воду. Громоздятся над рекой набрякшие дождем кучевые облака, солнышка нет, все притулилось и затихло, только по гладкому зеркалу воды, темному, как вороненая сталь, пробежал ветер и, зацепившись, провел тонкие блестящие бороздки. Мираж?..

Васильев касается лба тяжелой, размокшей манжетой. «К берегу», — просит он гребцов. Гребцы взглядывают друг на друга; Васильев видит, как одна узкая темная спина качнулась вперед, другая, наоборот, откинулась назад, резко скрипнули уключины, крупные брызги взметнулись над бортом, дамы вскрикнули «ах!», лодка поворачивает почти на месте. Слышно, как море трется о борта. Солнце палит вовсю, море сверкает. Никогда больше не увидит он серый российский денек, широкий плёс, сочный болотистый луг за деревенской околицей!.. Чтобы выздороветь, нужен юг; чтобы жить на юге, нужны деньги; чтобы иметь деньги, нужно много работать; чтобы много работать, нужно выздороветь... Интересно, закончил Репин своих «Бурлаков»?.. Хоть одним глазком взглянуть!.. Прикован к Ялте (точно галерник, думает он, взглянув на гребцов). А ведь это он уговорил, просто заставил Репина ехать на Волгу. Теснятся воспоминания... Темно-серый жеребенок-двухлеток резвится на золотисто-зеленом лужке; он догоняет жеребенка, ладонью легко касается крупа, прыжок — и он уже верхом; необъезженный конек шарахается из стороны в сторону, норовит сбросить незваного наездника, а он, посылая зрителям воздушные поцелуи, показывает приемы цирковой езды; Илья бежит сзади, широко раскрыв глаза, хохочет, аплодирует...

Под килем зашуршала галька. Васильев, стройный, изящный, стоит, чуть покачиваясь, на самом носу лодки, в одной руке хлыстик, в другой плоская соломенная шляпа с брошенными внутрь перчатками; он взмахивает руками, удерживая равновесие. Он улыбается, и улыбка его так заразительна, что улыбаются все в лодке: белозубо

улыбаются коричневые гребцы, кокетливо щурятся, ловя его взгляд, бисквитные дамы, даже бледно-голубой господин скособолил рот. «Прошу прощения, мадам!» — улыбается Васильев бисквитам (а они обе хорошенькие, право) и грациозно взмахивает шляпой; «Прошу прощения, сеньор!» — улыбается он господину какао и делает изящное движение хлыстиком; командует сам себе по-цирково: «Алле!» — и (да не просто, а с замысловатым поворотцем) прыгает на берег. Озорная волна догоняет его и, уже на исходе, пенясь и шипя, успевает захлестнуть модные ботинки с пуговками...

Федор Васильев пишет из Ялты Крамскому: «У горизонта море принимает замечательно неуловимый цвет: не то голубой, не то зеленый, не то розовый. А волны неторопливо идут, идут откуда-то издалека отдохнуть на берег, на который они, впрочем, грохочутся самым неприличным образом. Волны, волны! Я, впрочем, начинаю уже собаку доедать относительно их рисунка...»

Васильев уходит прочь с ялтинской набережной — от пестрой и крикливой толпы гуляющих, от больных, с упрямым достоинством рассказывающих друг другу о своих хворостях, от господ офицеров, уничтожающих жалких штафинок одним презрительным взглядом, а бокалы «цимлянского с гвоздем» — одним залпом, от дам, посматривающих на встречных «повятыми глазами», от пылких горбоносых торговцев, лавочников и лоточников, — он убегает на пустынную часть берега, где никто не мешает ему видеть море и волны, их размеренное, катящееся движение, круто вздымающийся вдох и шумное падение, и плоский, царапающий берег откат, накрываемый на полдороге падением новой волны. Тут никто не мешает ему подсмотреть неуловимый, неоднозначный цвет бескрайне расстелившейся перед ним воды, почувствовать поразительно и гармонично объединенные светом солнце, небо, море, воздух. Его будоражит желание написать это. Он объясняет Крамскому: «Момент взят к вечеру. Освещение волны сзади, из светлой полосы на небе. Горизонт воды у корабля блестит. Небо, т. е. тучи освещены снизу рефлексом. Вообще свет из картины. Не знаю, справлюсь ли с задачей правой стороны воды, которая должна быть освещена сверху холодноватым рефлексом, тогда как левая отражает светлую полосу неба... Руки ужасно болят: так долго приходится замазывать воздух» (прикладывает «легкий рисунок» будущей картины).

Крамской за описанием и рисунком видит пока не образ — «чертеж», «разборку патуры», как принято говорить: «Мне нравится, что вы взяли этот мотив, он имеет в себе внушительную степенность и линия хорошая». Но Васильев уже так далек от «разборки», от наполненных подробностями повествований: писать массами, привести мелкие части в общий тон, чтобы картина не была похожей на ситец, — вот что его теперь занимает. Он остро приглядывается к вол-

нам, на листке альбома привычным тонким карандашом намечает оси, улавливает кривизну линий, пытается разгадать каркас, конструкцию, которая поможет передать непрерывность и манящую, нескончаемую новизну движения; глаз как бы автоматически схватывает цвет и отношения цветов, но все словно для того, чтобы убедить: «Вполне верно, безошибочно их ни рисовать, ни писать невозможно, даже обладая полным их механическим и оптическим анализом. Остается положиться на чувство да на память». Как у древних: «Все узнать и начать сначала» — вот ведь в чем штука!

Федор Васильев написал в Крыму «Мокрый луг» — срединная Россия, широкие просторы, которые от пологого холма или пригорка, скрывающих горизонт, кажутся еще шире, необъятнее, мокрая трава, мокрые деревья, мокрый воздух, блеск залитой дождем старицы, сверкающие полосы, проведенные «зацепившимся» ветром на поверхности ее, туча и легкая тень от тучи, убегающая следом за нею вдаль по мокрой траве. Федор Васильев писал «Мокрый луг» в Крыму, вдали от срединной России, писал, полагаясь на чувство и на память, писал без механического и оптического анализа, цельно, обобщая, вспоминая все, что видел и писал прежде, и чувствуя (предчувствуя!), что больше никогда уже не увидит этого и не напишет: «О болото, болото! Если б вы знали, как болезненно сжимается сердце от тяжкого предчувствия. Ну, ежели не удастся мне опять дышать этим привольем, этой живительной силой просыпающегося над дымящейся водой утра? Ведь у меня возьмут все, все, если возьмут это». И монограмма ФВ справа внизу — как сломанный якорь.

Крамской раскупорил картину, присланную на его адрес, когда остался один (первый день масленицы — Софья Николаевна уехала с детьми на балаганы), заперся в мастерской, чтобы кто чужой не накрыл его. Он только что рассматривал присланный на конкурс пищкинский «Мачтовый лес» и поневоле сравнивает. Картина Васильева кажется ему в первое мгновение чуть-чуть легка, одно мгновение только, но вот уже забрала его, увлекает куда-то; следом за тучей, уходящей со всей массой воды, он уже торопится по мокрому лугу, огибая старое, зарастающее помаленьку русло, к мокрому, действительно и несомненно мокрому деревьям, а вокруг — обмытая зелень, весенняя зелень, яркая, одноцветная, невозможная, варварская для задачи художника. Завтра он возьмет десть бумаги, обмакнет перо в чернила и начнет разбирать картину «по частям речи и членам предложения» («раз я силою вещей вмешан в вашу судьбу и от моих поступков и слов будет зависеть многое, я должен говорить и делать только правду по своему крайнему разумению»), завтра он возьмется за подробности, пока же (хоть бы никто не явился, не постучался в мастерскую), пока он не в силах разбирать, придирается, советовать — ведь он художник, черт возьми, и хочет насладить-

ся полотном, хочет видеть целое как целое, и — художник! — вглядываясь в полотно, понимает, гордясь за искусство русское, и, однако ж, с какою-то щемящею болью, что такому и подражать нельзя, пельзя и подозревать о существовании такого пейзажа, не имея дара божьего. Завтра, сопоставляя «Мокрый луг» с шишкинским «Мачтовым лесом», который тоже ценит очень высоко, найдет Крамской необыкновенно точные слова: Шишкин «выдвинул действительно целый лес внушающих размеров», а Васильев «пропел действительно превосходно про непогоду, случившуюся раннею весною». И прикажет Васильеву страстно и решительно: «С богом, вперед! Решительно вперед! Нам нельзя и некогда оглядываться. Работы на сто человек, а рабочих сил пять-шесть всего-навсего. Ведь и до станции не бог весть как далеко, а там нас сменят свежие силы. Но пока сменят, а дело у нас на плечах. Впрочем, что ж это я, кому говорю, точно равному... У вас будущего больше моего на целую станцию, а, может быть, и больше, а уж мне больше одной упряжки не сделать, это верно, а все-таки вперед!»

Почему он написал Васильеву об этих станциях? Искусству его, оказывая предпочтение перед своим, пророчил великое будущее или успокоить хотел: двадцатидвухлетний «милый мальчик», «золотой юноша» все очевиднее умирал от туберкулеза.

...Когда они подружились? Васильеву, кажется, едва семнадцать минуло — начал посещать артельные вечера. Всем на удивление: расудительный, серьезный, неизменно «застегнутый на все пуговицы» Крамской (при нем «шутки в сторону, хвост на бок», говаривал Васильев) и гуляка Васильев, белозубый пересмешник, озорник, заводила, открытая душа, добрым людям друг и брат!.. Репин вспоминает о Васильеве: «Легким мячиком он скакал между Шишкиным и Крамским, и оба его учителя полнели от восхищения гениальным мальчиком. Мне думается, что такую живую, кипучую натуру, при прекрасном сложении, имел разве Пушкин. Звонкий голос, заразительный смех, чарующее остроумие с тонкой до дерзости насмешкой завоевывали всех своим молодым, веселым интересом к жизни: к этому счастливицу всех тянуло, и сам он быстро и зорко схватывал все явления кругом... И как это он умел, не засиживаясь, побывать на всех выставках, гуляньях, катках, вечерах и находил время посещать всех своих товарищей и знакомых? Завидная подвижность!.. Человек бедный, а одет всегда по моде, с иголочки; случайно образованный, он казался по терминологии и по манерам не ниже любого лицеиста...» Ну, хорошо, хорошо, но что, однако, этот мальчик, этот «легкий мячик» Крамскому? Да то, наверно, что мальчик гениальный (слово не только Репина, — слово Крамского, и сказано неоднократно, при жизни Васильева, совершенно без скидок, всерьез). Тридцати-с-чем-то летний Крамской, который к тому же всегда и чувствовал себя

старше своих лет, захватил Васильева в сферу своего притяжения («учитель!»), но и сам оказался втянут в заразительно манящий мир мальчика. «Чего мне от вас нужно? И что я вам такое? Жизнь моя не была бы такая богатая, гордость моя не была бы так основательна, если бы я не встретился с вами в жизни», — вот как пишет этому мальчику Крамской.

Недоверчивый, он, по собственному его признанию, долго наблюдал за юпошей-художником, не стараясь сблизиться, но не в силах был остаться равнодушным: Васильев «приводил в восторг чистотой и свежестью чувств, меткостью суждений и беспредельной откровенностью своего умственного механизма».

Грань «учитель — друг» в отношениях Васильева и Крамского перейдена незаметно; время скрыло какие-то шаги на этом пути, но, хотя были такие шаги, дружба их развернулась по-настоящему в переписке.

Первое сохранившееся письмо Васильева к Крамскому, петербургское, написанное за полгода, и даже того менее, до крымских, — еще письмо ученика к учителю, озорного ученика, бедокура-мальчишки, привыкшего, что всякую шалость ему спускают с рук («Ментору в Биржевом переулке — отставной член Общества веселых шелопаев, нахал — сим и пат писуюсь»), но все-таки письмо учителю, ментору; спустя полгода, словно пелена какая-то продралась, — пишут друг другу, как равные.

Герцен говорил, что дружба «на бумаге», не подкрепленная личным общением, сохнет. Так, должно быть... «Праздник будет у меня, когда свидимся», — восклицает Крамской; Васильев еще более жаждет встречи, но для него встреча — не только Крамской, для него это и возвращение к прошлой жизни, которая теперь, когда он лишен ее, кажется прекрасной, и родная природа, и близкая среда, воплощенные на расстоянии в Крамском. Быть может, дружба без общения сохнет, но как часто сохнет при личном общении дружба, раскрывшаяся на бумаге: как часто трудно, невозможно сказать то, что свободно пишется, как часто образ, непосредственно созерцаемый, меркнет, непоправимо проигрывает перед образом, рождающимся в письмах, — письма, в конце концов, тоже творчество, образ корреспондента в письме, как и образ лирического героя стихотворения или прозы, не точно (и подчас далеко не точно) совпадает с действительным образом автора, письмо как творческое создание есть тоже «общее», очищенное от ненужных, мешающих подробностей, письмо пишется к тому же в расчете на определенного читателя (адресата) — отбор мыслей и сведений неизбежен; повседневная жизнь человека разворачивается перед окружающими лоскутным одеялом поступков, положений, слов — пестро, не всегда отличишь основной тон, пестрота подробностей мешает ясности отношений. И сколько ни восклицай

Крамской: «Когда свидимся? Когда свидимся!» (а искренность восклицаний несомненна) — чуть ли не из всякого письма его вычитывается, что именно переписка с Васильевым была для него ценнейшей находкой в жизни и дорогой ее частью: «Уж одна возможность говорить, что думаешь, честно и без приблуды заняться рассмотрением какого-нибудь действительного человеческого вопроса — такая, в сущности, находка для человека в жизни, что, право, одного этого достаточно, чтобы сказать иногда: слава богу — я живу». После развала Артели, когда в душе укоренилась убежденность, что, по крайней его честности, дружба для него вообще затруднительна, Крамской нашел друга, который требовал, жаждал опеки, забот, наставлений (а опекать, наставлять — до этого Крамской был великий охотник), которого в искусстве Крамской, по этой крайней своей честности ставил не только вровень, но выше себя и который был вдобавок неоценимым (на вкус Крамского) собеседником (и на бумаге) — умел внимательно выслушивать долгие размышления и откровенные излияния и сам был горазд ответить тем же.

В 1871 году (тот самый год, когда началась их переписка) Крамской исполнил два портрета Васильева. Один — широко известный поколенный портрет, другой — неоконченный, написано только лицо. Год 1871-й — пора зрелости Васильева, когда он, по замечанию Крамского, «вырос и сложился — и лицом и характером». Крамской и Васильев еще не друзья, но как учитель и ученик уже предельно близки, по-дружески близки, уже накануне того, чтобы «переступить грань» учитель — друг. Но в запечатленном Крамским лице Васильева есть еще нечто повседневное, «суетное», не осознаваемое, но против воли улавливаемое зрителем, то, очевидно, что поначалу заставляло Крамского наблюдать за юношей, удерживало от сближения. «Его манеры были самоуверенны, бесцеремонны и почти нахальны; в семнадцать лет он не отличался молчаливостью и скромностью», — вспоминает Крамской свои первые впечатления; неизгладившиеся следы их улавливаются в портретах (в известном больше, в неоконченном меньше — не потому ли, что сам это почувствовал, Крамской, едва один портрет закончил, тотчас захотел взяться за второй). Образ Васильева в портретах, исполненных Крамским, ниже, чем в их переписке, ниже, чем в письмах Крамского и чем в собственных его, Васильева, письмах.

Только при поверхностном чтении письма их кажутся спокойным и гладким потоком смысла и сочувствия, полного созвучия (если бы все можно сказать словом, то зачем музыка, — говорил Крамской про их переписку) — поверхность потока и впрямь не замутнена ничем, но в глубине он наталкивается на подводные камни, проваливается в ямы; иначе и быть не может: любовь любовью, дружба дружбой, но уж очень разные они в отношениях к искусству и к жизни.

Федор Васильев и Иван Крамской. Меж ними многое рождало споры, внешне (на поверхности) не проявляемые как споры — внешне это откровенные высказывания по тому или иному поводу, иногда растянувшиеся на несколько писем, иногда лишь промелькнувшие между строк. Нет, это не пустячные разногласия, это спор разных, быть может, противоположных натур, и спорят они о самом главном, о сути искусства и жизни.

Они спорят о «фарфоровых чашках»... Тогда много читали Гейне, его статью о Людвиге Бёрне; Крамской пишет Васильеву: «Когда я думаю о вас, мне приходят в голову слова Бёрне, друга и приятеля Гейне, который говорит, что «горе тому общественному деятелю, у которого оказались фарфоровые чашки». Черт знает, в самом деле, фарфоровые чашки — это все то постороннее, что, собственно, должно только сопровождать, следовать за картинами, а не предшествовать им». Речь здесь, конечно, не о том, что Васильев (как толкуют иногда) — весь в долгу, как в шелку, не имея средств к существованию, — покупал у ялтинских антикваров дорогие вазы и ковры (хотя, косвенно, речь и об этом). Гейне приводит в статье слова Людвиг Бёрне об «узде», в которой держит творческого человека или политического деятеля «обладание дорогим фарфором»: «с приобретением собственности — и, вдобавок, собственности ломкой — являются страх и рабство». Обремененный семьей, заказами, материальными обязанностями Крамской, — Крамской, успевший достаточно закабалить себя собственностью ломкой и неломкой, тоскуя о своей упущенной юности, оберегает свободу чудо-мальчика от фарфорового рабства. Но Васильев может накупать в долг вазы, ковры, бронзу — точнее, не может не накупать: он из тех, кто, по словам поэта, легко обходится без нужного, но не в силах жить без лишнего; он посмеивается над Бёрне, посмеивается и над Крамским с его склонностью придать всему чрезмерно серьезное значение, да и почему он, Федор Васильев, должен быть убежден в мощи фарфорового рабства. Он не намерен дрожать ни за какие чашки (если они у него и заведутся): «увлекшись чем-нибудь, я забуду, что они — моя собственность и стоят под рукою; развернусь, и останутся от прекрасных чашек осколки»...

Крамской запомнил слова Бёрне о силе «чашек», но Гейне связывает рассуждение Бёрне с аскетизмом его природы, известной узостью и педантизмом «направления его ума и воззрения на вещи». Гейне выводит два типа мирозерцания: есть люди упрямо сосредоточенные, не признающие отступлений от принятых решений, склонные к мученичеству, им недостает величия в наслаждении жизнью, ревность лежит в их характере и заставляет смотреть на все явления сквозь желтые очки недоверия и есть люди свободные, веселые, не омрачающие мир своими сложными духовными построениями.

— Подведите итоги всему, что у вас происходит внутри, переберите все свои страсти, все влечения своей натуры, которые мешают вам, и безжалостно вытолкайте их в шею... — уговаривает Крамской.

(Ах, чудо-мальчик, бедный мальчик, натура его — ужасный огонь, который горит слишком жарко и разрушительно и который надо потушить во что бы то ни стало. Крамской и Васильев спорят о натуре художника.)

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

— Да что это вы, отец и благодетель, Иван Николаевич! Талант — штука вовсе не страшная. Он никак не противостоит мне, человеку, он — часть меня, человека. Он так же моя натура, как и все мои порывы, поступки, желания. Если стану бороться со страстями, не нарушится ли общая гармония моей натуры?.. Нет человека отдельно и художника отдельно. Есть человек с его страстями, с его талантом художника — корабль и паруса: несут паруса — ильвет судно, нет их — встало, и кончено...

Такой диалог легко выстраивается за строками их долгих писем-рассуждений.

Они спорят об «алгебре» и «гармонии» в искусстве. Васильев отправляет Крамскому всякую новую свою работу: «Как вы хорошо, как глубоко умеете критиковать картину!» Как дотошно знает Крамской альфу и омегу живописи, какой беспощадный аналитик, какой величественный судья! Как больно и нужно читать его беспристрастный разбор «вида», написанного по заказу великого князя Владимира Александровича, товарища президента Академии художеств. На редкость верно заметил он и нарушение законов зрения и перспективы, и слабость отношений между светом и тенями, и то, что сразу прет от холста, — вещь-де казенная, заказная. Васильев и сам знал, что «преглупейшая и преказнейшая штука будет», но все-таки нужно услышать эти точные, как «а» плюс «б» в квадрате, формулировки. «Сегодня получил ваше, дорогой друг, письмо... То место в нем, где вы пишете про картину мою, оставило такое тяжелое, тяжелое впечатление... Я знал, что она дурна, но не знал, что в такой мере; вот почему на меня подействовало сильнее, чем я мог ожидать...» (А тут еще неожиданная худоба, кашель, с горлом беспокойно и проклятая боль в боку.)

«Одиночество — самый страшный враг для художника», — золотит пилюлю добрый Иван Николаевич. Но разве похвала в с р а в н е н и и

с другими нужна Васильеву? Да будь он, Федор Васильев, один на всем белом свете, да не знай он ничего о существовании других картин кроме тех, что стоят на его мольберте, разве тогда был бы он доволен собой?.. Разве точное соблюдение принятых правил (алгебраических формул) нужно ему, разве того он добивается, чтобы его решение задачи сошлось с заранее указанным ответом?.. Одни пейзажисты стараются точно изобразить камни, деревья, горы и так далее, другие — ищут гармонию природы. Ах, мой добрый Иван Николаевич, мне дороги ваши опасения, да, право же, техника — дело важное: но ни одна черта, ни один топ, ни одна комбинация не похожи на то, что я хочу выразить, все так далеко от моего идеала — вот где пытка духа, кровь, борьба души с телом...

Спор идет о вдохновении. Крамской несколько лет спустя найдет для своих размышлений точные, по его мнению, слова: «Ну, скажите, ради бога, зачем мне дожидаться какого-то вдохновения, когда у меня постоянно бьется сердце и кипит кровь, как только я подумаю...» И — с гордостью: «Я заранее чувствую, управляю ли я своими способностями или нет». Васильев не в силах подчинить себе свои замыслы, «поверить алгеброй гармонию»: «Или еще и так бывает: думаешь, например, о чем-нибудь хорошо знакомом, известном до последней возможности; все идет прекрасно, последовательно... Вдруг нападает какой-то столбняк, прежней работы над этим известным и след простыл, сдуло куда-то так далеко, что из памяти пропало... Случается переворот в мозгах, которые начинают устраивать какую-то мысль, мысль совершенно новую, но вместе с тем как будто и знакомую, как будто когда-то давно приходившую в голову» (Белинский: «Вдохновение — это внезапное проникновение в истину»).

«От прежнего Васильева ничего не осталось, а между тем это все тот же», — Крамской, волнуясь, неотрывно, до изнеможения неотрывно, рассматривает последнюю (вообще — последнюю!) картину гениального мальчика (повзрослеть — не суждено!) «В Крымских горах». В первом плане, пожалуй, надобно больше грубости, силы, кустарник налево вроде бы не закончен, низ (тут опасность!) отдает миниатюрой — ах, не про то я все, не про то... «Настоящая картина — ни на что уже не похожа, никому не подражает, не имеющая ни малейшего, даже отдаленного сходства ни с одним художником, ни с какой школой, это что-то до такой степени самобытное и изолированное от всяких влияний, стоящее вне всего теперешнего движения искусства, что я могу сказать только одно: это еще не хорошо, т. е. не вполне хорошо, даже местами плохо, но это — гениально». И — как боль, как крушение: «Вы поднялись почти до невозможной, гадательной высоты... Ваша теперешняя картина меня лично раздавила окончательно. Я увидел, как надо писать...»

Они размышляют о свободе художника — Иван Николаевич Крамской, столько сил положивший в борьбе ради освобождения русского художника, и Федор Васильев, просто родившийся свободным, как птица, с чем ни он сам, ни кто другой ничего уже поделать не могут. Примерно в то же время, когда Крамской писал свою «первую настоящую картину» («Христос в пустыне»), Васильев впервые в жизни взял заказ (от великого князя). Мука душевная, мука творческая! «Если бы вы только видели, что это за мерзость!.. Когда я на нее смотрю, то просто волосы дыбом становятся, и я поскорее припираю ее к стене». Наконец «одолел себя и довел картину благополучно до конца», и, «сказать по чистой совести, картина выпла хороша»; великий князь доволен (заказал художнику работы для украшения ширм) — тут бы радоваться, рвать, пока само в руки лезет, но... «Небо — голубое-голубое... Волны колоссальные, и пена, разбиваясь у берега, покрывает его на далекое пространство густым дымом, который так чудно серебрится на солнце, что я просто готов на стенку взлезть. Картина, в самом деле, так очаровательна, что я рву на себе волосы — буквально, — не имея возможности сейчас бросить все дурацкие заказы и прийтись писать эти волны. О горе, горе! Вечно связан, вечно чему-нибудь подчиняешься... Свет падает сзади и транспарантом светит пена. Легкость и блеск воды поразительны. На горе едва-едва заметны детали и глубоко сидят за блеском, которым сверху все пролесировано. Этот мотив я написал бы хорошо. А тут извольте мазать отвратительные заказы — этакая мука!..»

— Вы, я вижу, не имеете еще ни малейшего понятия о том, как нужно исполнять заказ, — уговаривает Крамской. — Сделайте усилие — и отработайте ширмы. Разумеется, тяжело, но, скажите, что не тяжело? Тяжело все, что делается по необходимости.

— Ну, конечно же, нельзя, невозможно было отказаться от заказа — две с половиной тысячи долгу, да со старой квартиры пришлось съехать, новая — сто рублей за одни стены, но небо-то голубое-голубое, а длинные великокняжеские ширмы стоят вокруг зримым коннымаром, падают щеки, брюхо оттопырили, точно солдаты на смотрю. Грудь болит, дыхание несвободно. Несвободно дыхание... Скрипка на стене — вещь крайне соблазнительная, вот провожу смычком, слышите, как чисто, и ведь не учился никогда — я ведь не лиценст какой-нибудь, не менцаппи даже, как в документах (ах, вечная возня с этими документами), я вообще — незаконнорожденный... Но, вы же знаете, голубчик, об этом никому, никому... Я вам — про скрипку, или — про пианино лучше: подойду, ткну пальцами — и возникают во мне целые хоры, колоссальные хоры, такие хорошие и сильные мотивы, что головная боль пачинается, когда стараюсь, не зная пот, передать эти созвучия. Как вы пишете? «Сделайте усилие»? Человека заперли в комнате и наполняют ее дымом. «Выпустите дым, задыхаюсь!»

А люди с чистого воздуха: «Сделайте усилие! Не задыхайтесь!» Этакий совет хотя ничего и не стоит, но я готов за него обнять и расцеловать вас, ибо он доказывает вашу ко мне привязанность — неоцененное сокровище... Впрочем, погодите — смешно, — ширмы стали занимать меня. Я секрет обнаружил относительно их композиции: нужно только этакую дыру округлить, а в самую-то дыру — лупи что хочешь!..

(Замечательные монологи без труда выявляются из их писем.)

Нет, добрый мой Иван Николаевич, не могу я быть художником, зная заранее, что девять десятых моих трудов — не то, что я хочу делать, да и не творчество вовсе, а нечто чужое, тяжелое, неприятное. Тогда прощай ваш чудо-мальчик, по гроб ваш верноподданный даже с продранием бумаги Федька из Капернаума, который, задыхаясь, в одном белье, взмокшем от пота, едва не валится у мольберта в поисках этих теней, обозначенных на поверхности моря солнцем сквозь облака, этого серебристого дыма от разбившейся волны, тогда не «Вперед, вперед!», а, как поется в песенке, кажется, все того же Гейне (помните:

«И играл он на арфе до тех пор, пока
Струн не порвала рука»...),

тогда струны порваны и остается присяжный художник Федор Александрович Васильев со всеми положенными свидетельствами и справками от Академии художеств и придворного ведомства (бумажки, которые вы, мой добрый, так долго стараетесь для меня добыть) — большой мастер писания крымских видов с балкона царской дачи и изготовления дворцовых ширм...

Васильев надевает новую охотничью куртку со множеством карманов и пряжек, высокие сапоги со шнуровкой («Вечно вы, мамапа, норовите подsunуть пошеную обувь!») и отправляется стрелять морских нырков («Надоело мне, мама, слушать про кашель!»). Он возвращается счастливый — с убитой птицей и старинным чайным сервизом французской работы («Уговорил шельма-антиквар»).

Крамской выговаривает ему за новые траты, обещает просить денег у Третьякова, но Третьякову пишет честно: был человек из Ялты, Васильев вряд ли переживет нынешнее лето, едва держа кисть, он работает ширмы — следовательно, если вы ему пошлете деньги, то уж это будет безвозвратно...»

Васильев — Крамскому:

«Завтра нужно съезжать с квартиры... Я, больной до крайности, извездил все дачи, и дешевле 800 руб. в пять месяцев нет. Боже ты мой! Да что же мне делать?!.. Я все-таки думаю, что судьба не убьет меня ранее, чем я достигну цели».

Крамской — Третьякову:

«Прошу вас, многоуважаемый Павел Михайлович, принять наше личное поручительство, т. е. мое и Шишкина, в обеспечение той суммы, которую вы пошлете. Вещи мои и Шишкина будут в вашем распоряжении».

Крамской — Васильеву:

«Мы недаром встретились с вами... Вы живое доказательство моей мысли, что за личной жизнью человека, как бы она ни была счастлива, начинается необозримое, безбрежное пространство жизни общечеловеческой... В вашем уме, в вашем сердце, в вашем таланте я видел присутствие пафоса высокого поэта... Как мне выразить печаль свою о судьбе наших жизней, и чего бы я не дал, чтобы быть всемогущим? Какое глупое слово, и как часто человек принужден его употреблять!»

Васильев — Крамскому:

«Похудел я жестоко, зато глаза постоянно так чисты и блестящи, как у меня, у здорового, никогда не бывало...»

ТРЕТЬЯКОВ

И поэтому говорю Вам, что если бы я не хотел сделать Вам особого одолжения, никто не уговорил бы меня писать что-нибудь по заказу. Ибо я упускаю из-за этого лучшее.

А. Дюрер

Часы бьют восемь — поворачивается начищенная до блеска ручка двери, Павел Михайлович Третьяков, первый посетитель, вступает из внутренних комнат дома в зал своей галереи. Всегда ровно в восемь, после всегдашнего утреннего кофея, и если бы часы вдруг перестали отсчитывать и отбивать время, можно, заведя их, поставить стрелки по этому бесшумному, но мгновенно улавливаемому служителями повороту медной ручки. Всегда в костюме одинакового цвета и покроя (будто всю жизнь посит один и тот же), прямой, суховатый, даже как бы несколько скованный в движениях, он шествует размеренной, чуть деревянной походкой вдоль густо завешанных картинами стен — служители следом, — останавливается, сосредоточенно, будто впервые, рассматривает до последнего мазка знакомое полотно — и неожиданно: «Перова — во второй ряд возле угла». Из-под кустистой брови взглянет быстро жгучим глазом в удивленное лицо служителя: «Я во сне видел, что картина там висит, — хорошо...»

А за окном, под набежавшим ветерком, шепчется густая листва вековых лип и тополей, пьяно благоухают тяжелые гроздья сирени,

готовы взорваться роскошным цветом тугие бутоны махровых пионов. И там же, за окном, на широкий, устланный камнем двор въезжают ломовики, груженные льняными товарами с Костромской мануфактуры Третьяковых, — плотные кипы складывают в амбары.

В девять Павел Михайлович покидает галерею и, пройдя по двору, скрывается за дверью с маленькой вывеской «Контора». Девять конторщиков, увидя его, громче и старательнее щелкают костяшками счетов: «Доставлено товаров...», «Передано в магазины...», «Продано...» Павел Михайлович усаживается поудобнее за свою конторку — с девяти соседних к нему сходятся бесконечные столбики цифр, чтобы быть суммированными и разнесенными по графам: «Развитие производства», «Жалованье рабочим», «Покупка картин...» Его счета, покрывая перещелк остальных, нечасто и размеренно отстукивают пяти- или шестизначную цифру (так ровные, степенные удары главного колокола побивают шустрый перезвон малых колоколов).

С двенадцати до часу — завтрак, к трем — в Купеческий банк, от туда в магазин на Ильинке, к шести его ждут обедать. В экипаже Павел Михайлович открывает журнал — он любит читать дорогою, — но часто книга отложена в сторону: возле Третьякова, на сиденье или стоймя у ног его, нежно придерживаемая им, свернутая рулоном или натянутая на подрамник картина — «самое дорогое» (он говорил). Родные и служащие поздравляют с покупкой, когда он, передавая полотно в их бережные руки, вылезает из коляски; все радостно возбуждены, и по серьезному лицу Павла Михайловича (домашние называют его «неулыба») пробегает тень улыбки, и за обедом, который у него тоже почти всегда один и тот же («А мне щи да кашу»), он объявляет, что сегодня все едут в театр или в концерт, слушать музыку. Если же в такой вечер нагрянут гости, Павел Михайлович без сожаления покидает свой молчаливый кабинет, заваленный книгами и журналами, свой излюбленный маленький, почти квадратный диванчик, на котором длинноногий хозяин притуливается, свернувшись калачиком, и радушно идет навстречу гостю. С художником Павел Михайлович троекратно целуется, ведет показывать бесценное приобретение, обычно молчаливый, занимает его беседой и просит супругу, Веру Николаевну, сыграть для дорогого гостя на рояле, и угощает хлебосольно — только вина в доме почти не подают: Павел Михайлович вина не пьет. А на следующее утро, ровно в восемь, выйдя из внутреннего покоя в зал галереи, Павел Михайлович отдает служащим распоряжение расписать рамы для новой картины, указывает, куда ее повесить: «Я всю ночь думал...»

Мало кто знает, да и вряд ли кто узнает когда-нибудь, как долго и упорно добывается иной раз Павел Михайлович заполучить в свое собрание примеченную картину, но такой у Третьякова характер: не подумав, шагу не ступит, а обдумал все, решил — своего добьется.

Сосредоточенный и молчаливый, он появляется на открытии выставки, в Москве, в Петербурге, на лице ничего не прочитаешь; кажется — пока лишь прислушивается к расхожим мнениям, но решение уже принято, неуклонное: картины еще не развесили в выставочных залах, а он успел побывать в мастерских, узнал, кто чем занят, взял на заметку, приценился и, еще раньше, из писем знакомых художников, действовавших по его просьбе или самостоятельно, вычитал необходимые сведения и мысленно составил для себя некий чертеж того, что творится ныне в российском искусстве. Он всех обгоняет и от своего не отстает никогда; даже царь, подойдя на выставке к облюбованному полотну, узнает подчас, что «куплено г-ном Третьяковым».

Когда речь о «самом дорогом», для Третьякова собственная цель — наивысшая, собственные желания — закон; но цель его величественна — собрать для общества лучшие творения отечественной живописи, а желания необыкновенно удачны: «Это человек с каким-то, должно быть, дьявольским чутьем», — почти в сердцах обронил как-то про Третьякова Крамской.

Крамской понадобился Третьякову в конце шестидесятых годов. Лично они еще незнакомы: Третьяков через своего приятеля и частного поверенного, художника Риццони, просит Крамского написать для галереи портрет Гончарова. Обращение к Крамскому понятно: он уже известный портретист, многие его работы высоко отмечены любителями искусства, критикой, портреты Крамского более, чем другие чьи, отвечают требованиям времени; Третьяков не мог о нем не знать. Возможно (свидетельство — характер просьбы), Третьякову также известно, что Крамским несколькими годами раньше исполнен монохромный (соусом) портрет Гончарова. Первые письма, которыми они обмениваются, сдержанные, немногословно-деловые — характеры: купец, предприниматель, привыкший добиваться задуманного, и художник, который себе цену знает и не намерен задохнуться от счастья, что дождался выгодного заказа; оба внутренние тянутся друг к другу, обстоятельствами (историческими!) поставлены в такое положение, что неизбежно должны встретиться, сойтись, но каждый слишком «сам с усам», чтобы сразу сделать навстречу другому несколько лишних шагов. Крамской спешит за границу (Гончаров же предпочел отложить работу до его возвращения, «потому, как он сказал, что надеется к тому времени сделаться еще лучше»); попутно Крамской сообщает без примечаний, что его цена за такой портрет — пятьсот рублей серебром. Третьяков просит отложить поездку («Мне очень хочется поскорей иметь портрет»); Перову он платит за такой триста пятьдесят рублей, но согласен и на пятьсот. Но Крамской покорнейше просит потерпеть до его возвращения, он обещает приложить все старания, чтобы пор-

трет был достоин галереи. Оба выдержали характер, оба, кажется, довольны собой и друг другом, оба надеются вскоре познакомиться лично.

Они знакомятся в конце 1869-го или в начале 1870 года. Несколько писем 1870 года — все еще о портрете Гончарова: Иван Александрович отлынивает, ссылаясь на нездоровье, на дурную погоду, успокаивает Крамского, что сам будет нести ответственность перед Третьяковым, убеждает Третьякова, что деятельность его «не так замечательна, чтобы стоило помещать его портрет в галерее», наконец вроде бы соглашается, назначает художнику день и час, но накануне спешно извещает, что не совсем здоров «и в будущем не обещает». Крамской огорчен: «Мне очень жаль, что упущен случай для меня сделать что-нибудь для вашей галереи...»

Письма следующего, 1871 года показывают, что, хотя с первым заказом — неудача, личные отношения заказчика и художника укрепились. Нет, не приятельские (оба не из тех «ларчиков», что просто открываются) — деловые пока: Крамской выполняет некоторые поручения Третьякова. Скоро, убедившись, что лучшего советчика и посредника не найти, Третьяков предложит без обиняков: открывается выставка в Академии, а я в Петербург не поспею, буду очень благодарен вам, Иван Николаевич, если сообщите, не явилось ли на ней чего-либо замечательного — в устах Третьякова доверие необычайное!.. С этих пор (и на целое десятилетие) весь незаурядный дар критика — глубину анализа, точность характеристик, определенность суждений — Крамской охотно отдает Третьякову, как горячо отдает его делу свою энергию, деловитость, время: разве сбросишь со счета многочисленные советы, которые Третьяков при всей своей самостоятельности считал нужным принимать, всякого рода «смотрины», которые по просьбе Павла Михайловича устраивал Крамской картинам, намеченным для покупки, разве сбросишь со счета участие Крамского в приобретении новых полотен — в частности «туркестанской коллекции» Верещагина (дело складывалось хитро и сложно: «Москва, Павлу Михайловичу Третьякову. Мы вовремя успели. Обстоятельства переменялись. Боткин везет к вам письмо от уполномоченного и будет предлагать то, что вы ему уже предлагали. Ухватитесь. Вы однако ж ничего не знаете. Крамской» — одна такая телеграмма чего стоит! Доверительность!..).

В пору их сближения (по-своему неизбежного) Крамской отвечает существеннейшим требованиям Третьякова. Год 1871-й: создается и спланируется Товарищество, готовится Первая передвижная выставка, идеи Товарищества, идеи передвижничества определяют направление русского искусства, Крамской во главе дела, это его идеи, выношенные, прочувствованные, осмысленные, — может ли Крамской, человек прежде всего идейный, движимый мыслью о высоком разви-

тии национального, отечественного искусства, не откликнуться на затеянное Третьяковым собрание творений этого искусства, а откликнувшись, может ли он, человек общественный, горячо не побуждать себя и своих сотоварищей художников всячески способствовать деятельности Третьякова, может ли он, удостоенный доверия Третьякова, не побуждать горячо и самого собирателя к укреплению и развитию его деятельности? Со всяким новым замыслом он устремляется в «единственный адрес мне, да и всем мало-мальски думающим русским художникам известный...— Лаврушенский переулок. Никола Толмачи»¹. Общепризнанный портретист и портретист по преимуществу, портретист идейный, ищущий запечатлеть характернейшие черты современников,— может ли Крамской не сочувствовать желанию Третьякова иметь в галерее собрание портретов выдающихся русских деятелей, именно деятелей, людей, отмеченных деяниями, а не «положением», и может ли сочувствие и, более того, непосредственное участие Крамского в создании такого собрания не воодушевлять Третьякова? Третьяков учитывал, конечно, и то обстоятельство, что Крамской к тому же — художник «заказной», «управляемый»: для собирателя, тем более собирателя портретов, крайне необходимо иметь «управляемого» и притом первоклассного портретиста, который (тоже не всякого уговоришь) пишет вдобавок и с фотографий...

Пока тянется дело с портретом Гончарова (а тянуться ему долго — пять лет целых), Крамской исполняет для Третьякова по фотографии тепло принятый современниками портрет Тараса Шевченко (знаменитый — в смушковой шубе и шапке); довольный Третьяков тотчас заказывает ему портреты Фонвизина, Грибоедова и Кольцова. Фонвизин как-то сразу отпадает, Крамской недавно писал его для галереи великих людей Дашкова — должно быть, не хочет повторения (да и Павел Михайлович их не любит); заказ на портреты Кольцова и Грибоедова принимает легко и уверенно — задачка, дескать, не из сложных, было бы время: «Портрет Кольцова на святой неделе кончу. Портрет Грибоедова начал только что». Но Грибоедов решительно «обогнал» Кольцова: несколько свиданий со старым актером Каратыгиным, хорошо знавшим автора «Горя от ума», изучение акварельного портрета Грибоедова, исполненного Каратыгиным, его рисунков, и — «чем я несказанно доволен, так это Грибоедовым... Каратыгин находит его совершенно похожим».

Но Третьякову хочется Кольцова. Надо же — казалось, он в руках почти: щепетильный Крамской настолько не сомневался в успехе, что едва принял заказ, тотчас взял деньги «в счет уплаты за портрет Кольцова». И в письмах сперва так уверенно — начал, пишу,

¹ Адрес Третьяковской галереи.

кончаю, привезу. Но словно машинка какая-то испортилась, застопорилось что-то — и цвет лица не тот, и наклон головы, и одежда. Третьяков с настойчивостью исследователя собирает сведения о внешности и характере Кольцова, посылает «добычу» художнику, но портрет все не задается, нет. Уж и Гончаров будет написан, станет податливым Иван Александрович перед непреклонной настойчивостью Крамского, будет написано бесконечное множество портретов, заказных и незаказных, с натуры и с фотографий, будут прочитаны десятки строк описаний Кольцова, выслушаны десятки замечаний людей, помнивших его, будут просмотрены все, наверное, сохранившиеся изображения поэта, будут испробованы бесчисленные повороты головы, корпуса, будет бесчисленно изменяться тон, цвет — жизнь художника Крамского пройдет, но Кольцова он так и не напишет: «Заколдованный портрет!..» На заре знакомства с Третьяковым он готовно принял заказ и легко взял «под него» (считайте, что исполнен) двести рублей серебром, а в последнем письме Павлу Михайловичу смертельно больной, за два месяца до кончины, волнуясь, «очистил» ли он долг, будет сожалеть, «что не сделал этот несчастный портрет» («в будущем не представится времени сделать»). Невероятный срыв! Крамской-то гордится, что не ждет вдохновения, «управляет» своими способностями...

Но вдохновение пужно! «Управляя» своими способностями, можно похоже писать лица, умело намечать характеры, но для галереи Третьякова мало написать портрет похожий, мало написать портрет хорошо исполненный, для его галереи надо писать портреты о душе и вены ее. Особенно трудно одушевить лицо, когда пишешь его с фотографии, чужого рисунка, акварели; человека не видишь, не слышишь, глаз не схватывает его жестов, выражений лица, пластики тела, ухо не слышит интонаций голоса; вне бесед, высказанных суждений трудно понять характер человека, его пристрастия: нужно догадываться, домысливать... И все-таки странно, что «заколдованным» оказался для Крамского именно портрет Кольцова, чье творчество, народное по духу своему, как бы оживилось «вторым дыханием» в начале семидесятых годов, в пору пробуждения невиданного прежде интереса к народу, странно, что «лицом неодушевленным» оказался для Крамского именно Кольцов — воронежский прасол, который проезжал следом за своими стадами по тем самым селам и степям, где прошли детство и отрочество Вани Крамского...

Еще одна неисполненная просьба Третьякова — портрет Ивана Сергеевича Тургенева. Но не потому, что Крамской и на этот раз не сумел, а потому, что не захотел.

Наверно, Крамской более других художников умел «властвовать собой»; наверно, вдохновение реже, чем к другим художникам, приходило к нему как увлечение, но, как бы там ни было, взялся за се-

резную работу, рассчитывая лишь на постоянное биение сердца, на привычную верность глаза и руки, подойти «пустой» к мольберту он не мог.

Третьяков предлагает Крамскому сделать портрет Тургенева, когда того уже написали Ге, К. Маковский, Перов; последний портрет Репин написал (тоже для галереи), но, по мнению Павла Михайловича, «не совсем удачно». Третьяков словно «подманивает» Крамского принять заказ — он и с Тургеневым поговорил, «на что Иван Сергеевич изъявил согласие с большим удовольствием», и вообще Тургенев «очень желает с вами познакомиться: он очень был заинтересован вашим Христом», «очень поправился ему портрет Шишкина и этого мужичка (большой), который он желал очень купить», и проч. и проч. Крамской отвечает уклончиво: «Мне было бы и очень лестно написать его, но после всех как-то неловко, особенно после Репина». И тут же: говорят, в Париже Тургенева собирается писать Харламов, которого сам Иван Сергеевич именно как портретиста ставит чрезвычайно высоко. И тут же: вы, Павел Михайлович, не думайте, «попробовать и мне хотелось бы», получив ваше предложение, я пытался разыскать Тургенева, «много побегал», да упустил — он снова выехал за границу. И после всей этой скороговорки: «Что за странность с этим лицом? и отчего оно не дается? Ведь, кажется, и черты крупные, и характерное сочетание красок, и, наконец, человек пожилой? Общий смысл лица его мне известен... Быть может, и в самом деле правы все художники, которые с него писали, что в этом лице нет ничего выдающегося, ничего отличающего скрытый в нем талант; быть может, и в самом деле в б л и з к и, кроме расплывающегося жиру и сентиментальной искусственной задумчивости, ничего не оказывается; но откуда же у меня впечатление чего-то львиного? издали?..» (Разрядка моя.— В. П.)

С Репиным в эту пору Крамской откровенней, чем с Третьяковым; письма к Репину показывают, что личность Тургенева видится Крамскому не с одной только внешней стороны. Репин сообщает из Парижа, что Тургенев «в большом восторге» от увиденных им в России портретов работы Крамского — вроде бы и лестно, однако Крамской отвечает сдержанно: «О Тургеневе, спасибо ему — благодарен, даже восхищен, только одно обстоятельство мешает мне считать себя достойным похвал его, — говорят, он сказал так: «Я верю в русское искусство (т. е. будущее) на основании того, как вы написали его руки на портрете, и по тому, как пишет Харламов». Оно, может быть, и правда, портрета вашего я не видал, только все-таки как-то странно говорить о будущем искусства по живописи рук; или уж я не понимаю. Только мне кажется, он не совсем знает Россию, судя по предисловию к своей повести, помещенной в «Складчипе».

В литературном сборнике «Складчина», составленном в пользу пострадавших от голода в Самарской губернии, был напечатан рассказ Тургенева «Живые мощи» с приложением письма автора, восхваляющего покорность и долготерпение русского народа. Ни взгляд Тургенева на искусство, ни взгляд его на русский народ Крамской не пожелал принять и не принял.

Что до живописи, то Репин в своем ответе подтвердил предположение Крамского: «Тургенев глядит на искусство только с исполнительской стороны (по-французски) и только ей придает значение». (Крамскому еще предстоит получить от Тургенева назидательное письмо по случаю подготовки в Париже выставки русского искусства. Тургенев попросит строгого отбора произведений и прежде всего «удаления» произведений тенденциозных — как «несвободных» и «обремененных задней мыслью».)

Двумя годами позже, когда Крамской отправится в Париж, Третьяков ему туда — эдаким пробным шаром (настоячив Павел Михайлович): «А ведь Тургенева-то вам придется сделать». Но Крамской снова откажет: «Что касается Тургенева, то... как бы вам это выразить — теперь мне даже как-то не хочется его писать. Мне кажется, что им уж очень занимаются, и потом, я вижу теперь, что его портреты все одинаково хороши и что ничего нового не сделаешь». И Павел Михайлович — то ли прежде был у них какой-то разговор, то ли «дьявольским чутьем» своим почуял что-то за непреклонностью Крамского — отступит: «Это дело кончено». Но буквально в те же дни Крамской в письме к Стасову объяснит свое суждение о Тургеневе и оброненное слово «занимаются» вовсе не со стороны портретной живописи и докажет еще раз, что главная причина, которая не позволяет ему писать Тургенева, — не в особенностях внешности писателя и не в том, хороши или плохи другие его портреты: «Он (Тургенев) совершенно не виноват, и даже невинен, в своих художественных симпатиях, так как они у него вытекают из его иностранно-французского склада понятий, благоприобретенных им в последние годы жизни, и той доли фимиама, которую некоторые наши органы печати усердно стараются распространить. После его отзыва о русском народе («Складчина...») для каждого из нас должно быть ясно, чем стал Ив. Серг. Тургенев».

Но большей частью желания заказчика совпадают со стремлениями портретиста (или стремления портретиста с потребностями собирателя). Чутье Третьякова на картину не только собирательское (не «купеческое»), но подлинно художественное (подчас художническое) чутье.

В таком единодушии художника и собирателя родилась мысль о портрете Салтыкова-Щедрина; не так, как частенько случается — «желал бы иметь», «не возьметесь ли написать»... Зимой 1876 года

Крамской в Москве у Третьякова, по вечерам читают вслух (Крамской читает вслух семейству Третьякова) «Благонамеренные речи». После отъезда художника Павел Михайлович торопливо пишет ему вслед: «Прочтите в мартовской книге «Отечественных записок» Щедрина продолжение «Благонамеренных речей» о «Иудушке». Огромный талант!.. Еще более сожалею, что нет его хорошего портрета». Похоже, шла у них беседа о портрете, не заказ — обоюдная беседа: такого человека, как Салтыков, надо написать, его можно хорошо написать. И лишь почти год спустя Крамской сообщает: «Салтыков (Щедрин) в среду уже будет у меня, начинаем». Но не так скоро, как думается Крамскому и хочется Третьякову, окажется завершен этот охотно и душевно начатый портрет — не так скоро, хотя всего через два месяца Крамской объявляет уверенно: «Портрет Салтыкова кончен».

Пройдет еще два года — два года какой-то скрытой от потомков трудной работы Крамского, два года нетерпеливого, словно и не было разговора, что портрет «кончен», ожидания Третьякова («Иван Николаевич, не упустите Салтыкова!», «Когда я его получу?»), — два долгих года еще пройдет, пока появится на свет божий знаменитый этот портрет: монументальная фигура, неподвижная, сдержанная (скорее, сдерживаемая изнутри), сурово сосредоточенное лицо, подчеркнута открытый и ясный лоб («светлое чело») и холодный, несколько неподвижный взгляд; есть такая отрешенность взгляда, рожденная долгим и непрерывным страданием, болью сердца. Монументальность позы, лица зритель сразу схватывает, но удерживают его эти скорбные в отрешенности своей глаза — извечная трагедия сатирика, трагедия великой любви к человечеству и великой боли за него, трагедия писателя, для которого творчество — «не только мука, но целый душевный ад» («капля по капле сочтется писательская кровь, прежде нежели попадет под печатный станок»).

Выяснилось¹, что портрет был поначалу несколько иным — записана, в частности, высокая спинка кресла: на нейтральном фоне голова стала скульптурнее, резче, «изобразительнее», что ли. Известно, что вначале был вообще другой портрет, тот, про который Крамской быстро сообщил: «Кончен» — и прибавил: «Он вышел действительно очень похож и выражение его (жена очень довольна), но живопись немножко, как бы это выразиться, не обижая, вышла муругая...» (на этом портрете не было стола, на котором покоится теперь левая рука писателя). Сохранился, наконец, погрудный портрет Салтыкова, необыкновенно горячий портрет, порывистый, подвижный — стремительное и легкое движение головы («плодотворный момент!»), встречаемость («встречный ветер!») бороды и волос, непокорная прядь над

¹ С помощью ультрафиолетовых лучей.

ухом, тревожные глаза, в которых не скрытая — открытая, хватающая за сердце боль.

«...Лично я его почти не знал, — писал Салтыков-Щедрин, услышав о смерти Крамского. — Он двукратно снимал с меня портреты по заказам»¹. Погрудный портрет безусловно с натуры — он этюднен, мгновенен, из тех, над которыми долго не возятся, пишут сразу, вдруг. Так и кажется, что в не ясной до конца истории с портретами Салтыкова он — начало, он — первый, сразу, проникновенно, почти болезненно остро написанный; в нем ощутима изначальность, о т к р ы т и е, постижение, но на радостное Крамского — «начинаем» настойчивый Павел Михайлович отозвался: «Мне кажется, его следовало бы писать с руками». И, сообщая, что портрет (какой-то из первых вариантов) кончен, Крамской (не без усмешки, если вчитаться!) докладывает: «Обе руки находятся налицо» (разрядка моя. — В. П.).

Лучше Павла Михайловича Третьякова заказчика не найти: им движет любовь к искусству, а не стоимость собрания, его помощь художникам неопенима, его замечания часто метки и неизменно вызваны желанием лучшего. Но сказать художнику: «Напишите с руками» — такое может не только подсказать решение, подвинуть к цели, может в равной мере уничтожить прозрение, сдуть счастливый мираж внутреннего видения; технически такое означает выбрать новый холст, искать новую композицию, новое положение фигуры — писать по-новому! (исчезает всегда дорогая художнику непосредственность чувства).

Очевидный пример: Третьяков очень хочет портрет Сергея Тимофеевича Аксакова и хочет, чтобы портрет вышел такой, какой он хочет. Предлагая заказ, он высылает фотографии Аксакова (писатель уже умер), сообщает подробные — до тонкостей — сведения о его внешности: цвете волос и бороды, цвете глаз и их выражении, цвете лица, его форме, даже о «теле лица», рассказывает о характере и нраве Аксакова, о «расположении духа» его. Он так ясно видит портрет (умел бы, сам написал!), что не в силах удержаться на перечислении необходимых подробностей — советует: «Не следует ли Аксакова на воздухе написать с руками?» (и для убедительности — «разумеется, не за казенную цену»). Будущий портрет видится ему и колористически: «Кафтан послал Аксаков черный, а рубашку синюю». Крамской принимает заказ, принимает совет («Написать Аксакова думаю, как вы советуете, с руками, по колена и на воздухе»); замысел рождается в нем и крепнет, он уже прозревает понемногу, уже вглядывается в будущее полотно: «Он у меня будет сидеть на трав-

¹ Салтыков-Щедрин писал дальше: «Это был человек с талантом. имел вкус и чувство меры, а этим обладают немногие из наших живописцев».

ке... Не худо бы в шляпу ему положить записную книжечку и карандашик (если только было что-либо подобное в его привычках)». Третьяков отвечает, что, по сведениям, «в привычках» Аксакова было носить летом картуз с длинным козырьком, но дело не в шляпе: «У Аксакова руки складывать вместе, кажется, не годится — и руки от этого потеряют, да и не в характере подобных людей сжимать руки, мне кажется, придется положить другую руку на колено, недалеко от той руки, чтобы она спокойно лежала; нужно кого-нибудь посадить и сделать это с натуры, а рука на фотографии прекрасная. Картуз, кажется, следовало бы положить» — вот как будущая работа Павлу Михайловичу видится (между описанием замысла Крамского — «на травке» — и этим письмом с указаниями — какие уж тут советы! — были, наверно, еще письма или встреча: больно далек портрет и все эти частности с руками от первоначальной мысли художника!)...

В том же письме Третьякова: «Мне желалось бы, чтобы вы как можно с любовью окончили портреты Аксакова и Некрасова... Мне кажется, что Рубинштейна и Кольцова решительно пужно оставить до свободного времени. Извините, что я ввязываюсь все с своими советами, но не могу, что вы прикажете делать? Вот Самарина для Думы нужно кончить...»

Это горькие для художника письма; не всем художникам Третьяков писал такие, «докучливо» (по собственному его выражению) определяя характер работы и даже ее последовательность, «ввязываясь с советами» в ту часть жизни художника, которая всего раннее, всего беззащитнее перед всякого рода советами, — творчество. Нужны были особые отношения, точнее — особая пружинка, что ли, в отношениях духовно близких, общих по многим своим взглядам людей, которая бы приоткрывала возможность появления таких писем. Эта пружинка — заказ. Крамской — заказной художник; для всех, для Третьякова, для себя самого — заказной. Заказной портретист — тут его мука, может быть, его крушение, гибель — тут «пружинка», причина сложных (осложненных!) его отношений со многими, даже близкими ему людьми.

Третьяков всегда предупредителен, благожелателен, предлагает взаимы, платит вперед, переплачивает иногда (Крамскому можно — отдаст работой: «Если я этюд и нахожу немножко дорогим, то это все равно, на другом сойдет, т. е. с вашими работами, полагаю, я никогда в накладе не буду») — денежная тема в их переписке иногда высказывается просто, иногда по-купчески, «с подходцем», иногда по-приятельски шужливо, иногда Крамской пускается в путаные объяснения о том, сколько бы надо назначить и почему он назначает меньше, — все как будто ладно, но пружинка-заказ неизменно щелкает, открывая смысл многого, что стоит за их письмами. Горечь зависимости, оборотной стороны заказа, еще не выплескивается нару-

жу; разбавленная личными отношениями, она опускается до поры на дно. О личных отношениях в лучшую пору ясней писем говорит портрет Третьякова, написанный Крамским зимой 1876 года, написанный как будто и случайно: Павел Михайлович долго не позволял писать с себя портретов, а тут заболел (нарушилось привычное — заведенным механизмом — течение дней) и на предложение Крамского махнул рукой, соглашаясь, — пишите! В небольшом портрете таится эта счастливая случайность, то самое «вдруг», когда кропотливая подготовительная работа — взглядывание, вслушивание, обдумывание (проникновение!) — остается скрытой не только от портретируемого, но и от портретиста.

Счастливая случайность: она и в небольшом, почти квадратном холсте, как бы не выбранном, а нежданно попавшем под руку, и в совершенно непреднамеренной простоте и ясности композиции, которой, по сути, и нет вовсе; истинность предельная — Павел Михайлович будто бы и не «сидит для портретиста», а портретист заметил, что сидит, задумавшись о своем, Павел Михайлович, незаметно расположился перед ним — и написал. Но подготовительная работа огромная — все предшествующее портрету развитие их отношений: осознание Крамским не только Третьякова-собирателя, но Третьякова — деятеля искусства, Третьякова-человека, и человека во многом близкого по духу и направлению; в свою очередь осознание Третьяковым Крамского как человека душевно свойственного, наконец, укореившееся мнение Третьякова о Крамском как о лучшем из «заказных» портретистов, вообще как о портретисте, который наиболее отвечает его собственному вкусу.

Многие художники просили разрешения у Третьякова написать его самого и супругу его, Веру Николаевну, но, по свидетельству дочери собирателя, «только в 1875 году Павел Михайлович решил позволить себе иметь портрет Веры Николаевны»: «Что выбор его остановился на Крамском, — совершенно понятно». Осенью того же года Крамской начал портрет Веры Николаевны, но отложил; зимой 1876 года его пригласили заняться работой уже всерьез. После рождества он появился в доме у Третьяковых. «Приятно провели три месяца пребывания Крамского у нас», — записывает Вера Николаевна в альбоме-дневнике, который вела для детей; Иван Николаевич «стал к нам довольно близко», — помечает она тут же: «Сколько он прочел нам интересного, в особенности останавливался он на Шекспире, Никитине, Полонском, Салтыкове-Щедрине... Пребывание Крамского очень оживило нашу обыденную жизнь. Папа¹, любя его и доверяя ему, много разговаривал с ним...» (Молчаливый Третьяков!)

¹ В альбоме для детей «папой» Вера Николаевна называет Павла Михайловича.

Примечательно: Крамского позвали написать портрет Веры Николаевны, а он, воспользовавшись приступом подагры у Павла Михайловича, написал его. Душевное «любя и доверяя», взаимное, конечно, очень передалось в портрете: теплая задумчивость взгляда, мягкая линия губ как бы опровергают «объективно существующий» образ суховатого «неулыбы», однако же сообщают ему особенную интимную достоверность, передают сердечную близость художника и патуры.

Крамской отвлекся ненадолго от «главного дела» (кто из художников знает заранее, какое дело окажется «главным»!) — написал «вдруг» Павла Михайловича, между тем портрет Веры Николаевны, ради которого он приехал в Москву, не задается, идет туго, слишком старательно как-то. Холст более чем двухметровой высоты, Вера Николаевна, ярко одетая, в рост, на фоне природы («Я же гуляю по любимому моему Кунцеву, в моем любимом платье с красным платком и простым деревяннным батистовым зонтиком») — такая картинность замысла трудно согласуется с желанием сделать портрет сердечным, душевным, своим; а он должен быть своим: предназначен не для галереи, а для внутренних комнат — портрет для Павла Михайловича, для детей.

Наверно, несоответствие задачи («свой», «домашний» портрет) и замысла привело эту работу в число «заколдованных». Крамской бесконечно к ней возвращается — «механистичность» («натяжка»), ремесленная рассудочность, с которой он всякий раз вновь берется за портрет, опять-таки ничего общего с задачей не имеют. Мало того, что летнее Кунцево пишется зимой (зеленую ветку к тому же подрисовал Шишкин), Крамской затем, также в мастерской, «переделяет» лето на осень. Мало того, что значительную часть «сеансов» вместо Веры Николаевны ему «позирует» фотография, он, также без природы, по собственным его словам, «платье совершенно перешил» и притом заменил красную шаль белым шарфом. Взамен душевного, взамен чувства — невероятная (просто карикатурная) нарочитость: Вере Николаевне «ужасно хотелось», чтобы Крамской «чем-нибудь в портрете напомнил» про ее детей — «и выдумали мы с ним в изображении божьей коровки, сидящей на зонтике, — Машурочку, под видом жука — Мишу, бабочки — Любочку, кузнечика — Сашу, а Веру напоминала бы мне птичка на ветке» (Павел Михайлович пишет художнику, морщась: «После вашего отъезда нашел птичку совершенно, по-моему, лишнюю»). Крамской «ужаснется», увидев портрет после некоторого перерыва. Искусство мстит за неискренность.

Крамской напишет Веру Николаевну несколько лет спустя, в 1879 году, в том же самом любимом Кунцеве, которое перестанет быть фоном и станет чувством. Семейство Крамских поселится на даче неподалеку от Третьяковых. Удивительно «домашний» рисунок

Крамского «Вечер на даче»: перед домом стол с самоваром, белая скатерть уютно озарена теплым светом лампы, прикрытой абажуром, цепочка фонариков, освещающих сад, гигантские шаги, на которых резвятся дети,— идиллия. Близость семейная, совместное отдохновение, серьезные разговоры и неизбежная семейственная, застольная болтовня — вот когда Иван Николаевич наберется душевного тепла, нужного, чтобы написать портрет. «Домашность» явится в замысле: привлекательная обыкновенностью женщина в темном платье с широким белым воротником и манжетами спокойно сидит в кресле — да, позирует, но очень естественно, для дорогого Ивана Николаевича; это их дружеское, семейное дело — портрет мужу и детям; образ раскрыт без фамильярности, но в нем есть красивая простота «домашнего», примеченная у старых мастеров. Позади Веры Николаевны поставлены «ширмы, служившие темным фоном, а также защищавшие ее от сквозняка», уже в этом двойном назначении ширм — ненарочитость обстановки, в которой пишется портрет и которая не может не перейти в него.

В конце того же 1879 года между Крамским и Третьяковым — первая размолвка, более глубокая, более знаменательная, чем внешне кажется. Третьяков узнает, что Крамской согласился исполнить для одного заказчика портрет с фотографии, и пишет без обиняков: «Вы в Москве мне говорили, что более писать с фотографий ни за что не будете, и я вас уговаривал, как исключение, еще сделать только один — Иванова... С фотографии на вас лежит еще священная обязанность сделать портрет Никитина...»¹; Третьяков интересуется также, правда ли, что Крамской (при его вечной нужде в деньгах) написал несколько «даровых» портретов — «это мне нужно знать собственно для моего дела».

Крамской взбешен, именно вот этим «нужно знать для моего дела» взбешен: «Позвольте, Павел Михайлович, я ведь мог бы вам не отвечать...»

Бунт человека зависимого, оскорбленное самолюбие художника продающегося (и словно бы пойманного на том) — вот что бьет через край в дышащем яростью письме.

Да, он продает свой труд, свой талант, продается, — но Третьякову ли, который всегда имел возможность не изменять принятому решению, судить его!.. Заказной художник жаждет отделаться от заказов, ибо до боли в сердце чувствует, как то, для чего он рожден, уплывает из рук... «Священные обязанности» (перед Третьяковым — «обязанности», для Третьякова — «священные») иной раз могут и подождать... Что же до портретов «даровых» — тут уж не

¹ Речь идет о художнике А. А. Иванове и поэте Никитине. Портреты Крамской не написал.

Третьякова, тут его, Крамского, дело: есть люди, капитал которых искреннее, не отягощенное ничем к нему расположение и оценка его работ...

Зависимость от ближнего: как бы любовно ни сложились отношения, не бывает, чтобы не жгла она сердце, не оскорбляла, не душила по ночам яростью (днем — от людей и от себя скрываемой)...

Несколькими месяцами раньше Третьяков просил Крамского продать ему портрет Софьи Николаевны. Просил почтительно: «Мы оба стоим на такой ноге с русским искусством, что всякая неловкость должна отбрасываться». Просил почетно: «Я находил бы его в своей коллекции ваших работ необходимым». Крамской ответил как никогда коротко и ясно: «Портрет С. Н. должен остаться детям. Если они после моей смерти его продадут, их дело; а мне нельзя, как бы нужно денег ни было». И умница Третьяков почувствовал потаенный смысл ответа: «Преклоняюсь перед вашим глубокоуважаемым решением. Я уверен, что предложение мое вы никак не сочли за обиду, за отношение могущего все купить к художнику, могущему продать каждое свое произведение».

Когда, заминая размовку, Третьяков душевно и обстоятельно отвечает на яростное послание, Крамской несколько дней напряженно молчит: страдая и отчаиваясь, он запоем читает только что увидевшие свет письма художника Александра Иванова...

ЛЕВ ТОЛСТОЙ

Мне кажется, что описать человека собственно нельзя; но можно описать, как он на меня подействовал.

Л. Н. Толстой

Летом 1873 года Иван Николаевич Крамской живет на даче в Козловке-Забеке, близ Тулы. Выбрались тремя семьями — Крамские, Шишкины, Савицкие; разместились в старой усадьбе. Заброшенная усадьба приходила понемногу в упадок; трехэтажный каменный дом, в котором хозяева не жили и который от неухожения, сырости и холодов ветшал понемногу, сдавали внаем по комнатам (всего в доме четырнадцать комнат). Заросшие аллеи, водяная мельница с замшелой плотиной, старый, покрытый зеленью пруд — все след былого, воспоминание, но выйдешь из усадьбы, спустишься в лощину — и тотчас окружит тебя могучий, сказочный лес; столетние дубы неподвижно чернеют, тонко, беспокойно шелестят осины, дорога, прорезанная черной, глубокой рывтиной, круто берет вверх; сумерки, солнце скрылось за черной стеной деревьев, только одно облачко, буд-

то перышко лебединое, горит высоко над лесом. Вечность... Ветка хрустнула, снова явственно потрескивает под ногами валежник; чей-то крепкий шаг — вот-вот выйдет навстречу, как сто, двести, и тысячу, и бесконечно сколько лет назад, удалой добрый молодец... «Здравия желаем, ваше благородие» — с боковой, спрятанной от незнающего глаза тропинки вынырнул на дорогу мельник, старик хитрый и, по слухам, быстро разбогатевший; острые темные — не разглядишь врачков — глаза глубоко притаились за мохнатыми седыми бровями, потрепанный зипун едва сходится на сытом пузе...

Савицкий в лес не ходит — каждое утро тащится с этюдником к полотну железной дороги писать землекопов-ремонтников. Что и говорить, тема современная: сквозь сказочные леса, через поля бескрайние, привыкшие лишь к шелесту высоких трав и нежной песне тающего в небе жаворонка, тянет по всей России свои линии «железка», шипит, ухает, гудит, проносясь, «машина», обволакивает серым липким паром придорожные кусты.

Крамской стал было писать акварелью утлые землянки ремонтных рабочих, но больше влечет его с Шишкиным в лес; шутит: «Буюсь, как бы не сделаться совсем пейзажистом...»

В нескольких верстах от Козловки-Засеки живет в своем имении человек, про которого близкие говорят, что у него «зрение пейзажиста», хотя он никогда кисти в руки не берет. Но он с пылким постоянством любит здешние места и, гуляя, вдруг останавливается, всякий раз заново пораженный красотой открывшегося ему вида. С прогулки человек приносит домой цветок орешника, багряный кленовый лист, серьги бересклета. Человек этот — Лев Николаевич Толстой, живет он недалеко: из Ясной Поляны ездят на станцию в Козловку встречать гостей...

Крамской приехал в Тульскую губернию не пейзажи писать — его привела сюда мысль о картине, которую он называл «Осмотр старого барского дома». Мысль о картине захватила его давно — продажа родового дома и, наверно, снятая под дачу усадьба показала ему сначала подходящей натурой. Но в Козловке-Засеке замысел меняется — действие картины переносится в помещение. В доме, на первом этаже, где от сырости жить уже нельзя, Крамской набросал карандашом угол комнаты с обрушившимся потолком и отворенной в глубину дверь, на стене намечены прямоугольники фамильных портретов. Он жалуется Третьякову: «Нужны такие детали, которые только могут быть в доме, где не жили около двадцати лет. А где эту-кую штуку сыщешь? Ну, что будет».

Понемногу перед взором внутренним прорисовывается, «что будет»: «Сюжет заключается в том, что старый породистый барин, холостяк, приезжает в свое родовое имение после долгого, очень долгого времени и находит усадьбу в развалинах: потолок обрушился

в одном месте, везде паутина и плесень, по стенам ряд портретов предков. Ведут его под руки две личности женского пола — иностранки сомнительного вида. За ним покупатель — толстый купец, которому развалина-дворецкий сообщает, что вот, мол, это дедушка его сиятельства, вот это бабушка, а это такой-то и т. д., а тот его и не слушает и занят, напротив, рассматриванием потолка, зрелища гораздо более интересного. Вся процессия остановилась, потому что сельский староста никак не может отпереть следующую комнату». Появляется рисунок — все, правда, общо, одним наброском, контуром, но довольно точно соответствует описанию: и его сиятельство едва переставляет ноги, и две сомнительные дамы по бокам, и еще какие-то лица — «процессия», но изменение — важнейшее — купец, будущий владелец, который, кстати, и проработан наиболее четко (несколько выразительных штрихов лица, пыльник до полу, высокий картуз, сапоги), будто навязчивая мысль художника задержала карандаш его именно на этой фигуре, — купец на рисунке, властно оглядывая помещение, шествует хозяином, впереди.

Наконец, последний, тоже неоконченный вариант — маслом: гостиница в заброшенной усадьбе, в окна, впервые за много лет освобожденные от ставен или тяжелых глухих портьер, ворвалось солнце — удивительно тонко схвачен тот миг, когда многолетняя темнота еще не ушла, не вытеснена из комнаты туманно-золотистыми, пронзившими воздух с мириадами сверкающих пылинок лучами; темнота как бы остановилась у стен, в углах, в черноте распахнутой двери, в резких складках надетых на мебель чехлов, на почерневшей поверхности старинных портретов. Из «процессии» остались только двое: старик-сторож, скорчившийся у очередной двери в тщетных попытках отомкнуть заржавевший замок, и владелец усадьбы, старый, но крепкий еще человек в дорожном пальто, зимней шапке и тяжелых сапогах; за его спиной далекий путь — через версты и годы добирался он сюда, в прекрасную безмятежную страну своей молодости, где все теперь — не предметы сами по себе, а лишь следы былого, воспоминание; свет нынешнего дня, ворвавшийся в окно, остановил, точно пригвоздил его к полу почти у самого порога, старый человек застыл, замер, потрясенный и печальный, мигнувшее его объемлет живо (вот из темноты угла раздались будто тихие звуки фортепьяно, вот старая тетенька в кружевном чепце ласково улыбнулась с портрета), еще мгновение — заскрипит протяжно ржавый замок, и с этим скрипом оборвется высоко звенящая струна воспоминаний, гудок локомотива донесется с «железки», проложенной недалеко, в полтора верстах всего, — нужно торопиться, нужно как-то подправить дела, нужно что-то предпринимать...

Гудел возмущенно Стасов, прочитав описание первоначального замысла и сравнив с живописным вариантом: «Сюжет был богатый,

великолепный, совершенно под пару всему тому, что у нас сочинялось и писалось в этом роде в шестидесятых и семидесятых годах, даже больше того, совершенно достойный Перова и Федотова»... Но: Крамскому «нужны были сцены тяжелые, горькие, моменты мучительные, трагические, моменты удручения и гибели». Стасов сокрушался по жанру, по сатире, по иллюстрации, по Крамской, освобождая замысел от «внешней» информации, сгущал информацию психологическую; ссылки на Федотова и Перова тоже неосновательны: можно взять для примера из Федотова «Вдовушку» или «Анкор, еще анкор!», из Перова «Последний кабак у заставы». Крамской изгоняет из картины жанровую тему продажи, усиливает горькую и элегическую тему воспоминания, но мучительное, трагическое, верно подмеченное Стасовым, остается: обреченность. Она и в грустно застывшей фигуре старого владельца, и в согбенной фигуре сторожа, и в почерневших портретах предков, и в чехлах на бесполезной мебели, некогда уютно расставленной в углу, а теперь холодной, давно утратившей тепло человеческих прикосновений; обреченность и в темноте, которая привычно жметя к стенам, прячется за раскрытыми дверьми, и в ярком свете, бьющем снаружи, где, огибая заброшенную усадьбу, ухая, гремя, сотрясая воздух гудками и заполняя его горячим серым паром, мчится со скоростью локомотива иная жизнь.

Картина не завершена, но и завершенная она вряд ли соответствовала бы словесным описаниям, вряд ли поднялась бы до уровня замысла Крамского. Идея вещи, настрояние ее требовали, как говаривал иногда сам художник, «мировой картины» — вряд ли он был в силах создать такую. Но для характеристики личности Крамского важны прозорливость его, свойственное ему обостренное ощущение бесконечного движения времени, заложенные уже в самом замысле «Старого дома». Варианты не изменяют идею, но по-другому расставляют акценты: если, перемахнув через несколько десятилетий, искать сопоставлений с Чеховым, то вариант с купцом — сцена Лопухина, который намеревается вырубить вишневый сад и построить дачные участки, а вариант с одним только баринном — грустный монолог Раевской или Гаева о неизбежной утрате прошлой жизни. Художественный критик Ковалевский писал о картине: «Она не только страница из повести какой-нибудь отдельной жизни — она картина перехода одной исторической эпохи в другую. Тут дореформенная Россия с помещичьим бытом и поминки по нем».

Время такое у нас теперь, «когда все это перевернулось и только укладывается», — прозорливость Крамского в том, что он ухватил дух времени и почувствовал, как уложится. И в подтверждение той же формулы — взгляд с другой стороны: выразительная фигура мужика, повторяющего позу Христа в пустыне, написана тем же лентом в Козловке-Засеке...

Крамской, конечно, не знает, что минувшей весной владетель Ясной Поляны отложил исторические материалы, которые занимали его несколько лет в связи с задуманным сочинением о Петре Первом, и увлеченно принялся за роман «из жизни частной и современной эпохи», за роман «о неверной жене», в который, по словам автора, вдруг «без напряжения» вошло «все, что кажется мне понятным мною с новой, необычной и полезной людям стороны». Крамской не знает, конечно, что несколько лет спустя прочитает в романе размышления об оскудении дворянства, остро ощущаемом и самим Толстым. «Мне досадно и обидно, — говорит в романе Левин, — видеть это со всех сторон совершающееся обеднение дворянства...». (Знакомый помещик рассказывает Левину про купца, который предлагает ему вырубить липовый сад на лубки и струбы. «А на эти деньги он бы накупил скота или землю купил бы за бесценок и мужикам роздал бы внаймы, — с улыбкой докончил Левин... — Но для чего ж мы не делаем, как купцы? На лубок не срубаем сад?... — Да вот, как вы сказали, огонь блюсти. А то не дворянское дело...») Крамской не знает, трудясь в Козловке-Засеке, в нескольких верстах от Ясной Поляны, над «Старым домом», что прочтет несколько лет спустя в новом романе Толстого: «У нас теперь, когда все это переверотилось и только укладывается, вопрос о том, как уложатся эти условия, есть единственный важный вопрос России...»

Крамской не знает, конечно, что Толстой работает над «Анной Карениной», но он знает и любит писателя Льва Толстого; творения Толстого (скажет он годы спустя) делают лично его человеком. Портретист Крамской не может не стремиться написать портрет Толстого, ему известно также, что Третьяков очень хочет иметь портрет у себя в галерее: Крамской, едва проведаль, что граф Толстой «окажется моим соседом», отправляется, заранее не стовариваясь с собирателем, в Ясную Поляну; визит неудачен — Лев Николаевич на своем хуторе в Самарской губернии, но скоро воротится, и «я употреблю все от меня зависящее, чтобы написать с него портрет».

Третьяков и вправду давно старался заполучить драгоценное изображение: четыремя годами ранее он действовал через Фета, рассчитывая на дружбу его с Толстым; но Фет получил от Толстого решительный отказ: «Насчет портрета я прямо говорил и говорю: нет... Есть какое-то чувство, сильнее рассуждения, которое мне говорит, что это не годится». Причина отказа, которая, собственно, прямо не названа, очень характерна для Толстого и очень важна — это и правдивая причина.

Сдержанный Третьяков буквально вспыхнул радостью, получив известие от Крамского; пишет, что «мало надежды имеет», просит: «Сделайте одолжение для меня, употребите все ваше могущество, чтобы добыть этот портрет».

В первых числах сентября Крамской снова в Ясной Поляне. Услышав от прислуги, что граф куда-то отлучился, Крамской отправился его разыскивать. В сарае работник рубит дрова.

— Не знаешь ли, голубчик, где Лев Николаевич?

— А вам он зачем? Это я и есть...

В ответ на просьбу о портрете покачал головой:

— Нет, нет, этого не нужно. Но я рад вас видеть, я вас знаю. Пойдемте ко мне...

Крамской сообщает Третьякову (5 сентября 1873 года): «Разговор мой продолжался слишком два часа, четыре раза я возвращался к портрету и все безуспешно... Одним из последних аргументов с моей стороны был следующий: я слишком уважаю причины, по которым ваше сиятельство отказываете в сеансах, чтобы дальше настаивать, и, разумеется, должен буду навсегда отказаться от надежды написать портрет, но ведь портрет ваш должен быть и будет в галерее. «Как так?» Очень просто, я, разумеется, его не напишу, и никто из моих современников, но лет через тридцать, сорок, пятьдесят он будет написан, и тогда останется только пожалеть, что портрет не был сделан своевременно. Он задумался, но все-таки отказал, хотя нерешительно. Чтобы наконец кончить, я начал ему делать уступки и дошел до следующих условий, на которые он и согласился: во-первых, портрет будет написан, и если почему-нибудь он ему не понравится, будет уничтожен, затем, время поступления его в галерею вашу будет зависеть от воли графа, хотя и считается собственностью вашей... А затем оказалось из дальнейшего разговора, что он хотел бы иметь портрет и для своих детей, только не знал, как это сделать, и спрашивал о копии и о согласии наконец впоследствии сделать ее, то есть копию, которую и отдать вам; чтобы не дать ему сделать отступление, я поспешил ему доказать, что копии точной нечего и думать получить, хотя бы и от автора, а что единственный исход из этого — это написать с натуры два раза совершенно самостоятельно, и уже от него будет зависеть, который оставить ему у себя и который поступит к вам. На этом мы расстались и порешили начать сеансы завтра... Не знаю, что выйдет, но постараюсь, написать его мне хочется».

Крамской наивно полагает, что он «обошел» Толстого — отыскал убедительный «аргумент», делал всевозможные «уступки», наконец, определил взаимоприемлемые «условия»; он еще очень мало знаком с Толстым, чтобы знать, что причины, которые он, портретист, тотчас нашел «слишком уважаемыми», не могут быть поколеблены его «уступками» и «условиями». Все эти «уступки» и «условия» — практическая сторона переговоров, Крамскому же удалось сломить нравственное сопротивление Толстого — и сломить окончательно, навсегда, ему удалось открыть дорогу к Толстому многим художникам,

современникам и потомкам, — право, не практической ловкостью удалось ему «убедить неубедимого» (как выразился Третьяков, прослышав, что дело стало).

Толстой в письмах людям ему близким вроде бы подтверждает сообщение Крамского. Страхову: «Уж давно Третьяков подсылал ко мне, но мне не хотелось, а нынче приехал этот Крамской и уговорил меня, особенно тем, что говорит: все равно ваш портрет будет, но скверный. Это бы еще меня не убедило, но убедила жена сделать не копию, а другой портрет для нее». И дальше — про Крамского: «Для меня же он интересен..» Фету (словно оправдываясь за давний отказ): «У меня каждый день, вот уже с неделю, живописец Крамской делает мой портрет в Третьяковскую галерею, и я сижу и болтаю с ним... Я согласился на это, потому что сам Крамской приехал, согласился сделать другой портрет очень дешево для нас, и жена уговорила. Все как будто точно совпадает с рассказом Крамского, разве что в письмах Толстого появилась еще как активная «действующая сила» жена; все совпадает, и Толстой тоже выдвигает на первый план «деловые соображения»: «очень дешево», «не копию, а другой портрет», «жена уговорила».

Трудно сказать, сопутствовала бы Крамскому удача, если бы он приехал в Ясную Поляну четыре года назад, когда Третьяков стал впервые добиваться портрета Толстого. Скорее всего, нет. Год 1869-й и ближайшие за ним — для Толстого пора тяжелого внутреннего перелома: «Он сам много думал и мучительно думал, говорил часто, что у него мозг болит, что в нем происходит страшная работа; что для него все кончено, умирать пора и проч.» (из дневника Софьи Андреевны)... А тут Третьяков с портретом!.. Осень 1873 года началась для Льва Николаевича хорошо, бодро: «Я здоров, как бык, и, как запертая мельница, набрал воды», — пишет он, возвратясь из Самарской губернии. «Анна Каренина» движется успешно («Я начинаю писать, т. е. скорее кончаю начатый роман» — в том же письме Фету, где про Крамского), мысли Толстого заняты предстоящими творческими и общественными трудами, ему не терпится «в дело употребить наbranные силы». Крамской появился вовремя.

Но и это, должно быть, еще не все. Из письма Крамского следует, что с Толстым они два часа разговаривали не только о портрете. В письмах же Толстого существенны оттенки: согласился, потому что «сам Крамской приехал», «приехал этот Крамской и уговорил», — как бы подчеркнута значимость личной встречи, личного общения (для меня «он интересен, болтаю с ним»). Софья Андреевна словно кристаллизует все, что не вполне ясно, намеками вычитывается из писем Толстого: «Он не хотел ни за что допустить И. Н. Крамского писать свой портрет. Но Крамской приехал в Ясную Поляну сам и своей симпатичной личностью,

беседею привлек Льва Николаевича, и он согласился» (никаких «условий», «уступок», «аргументов»).

Крамской признается: «Написать его мне хочется» — да как хочется! Он замысливает почти невозможное: шипет, выполняя «условия» Толстого и условия Третьякова, не терпевшего копий, сразу два портрета. Видавший виды Третьяков, сомневаясь, просит «предложить копию графу», но Крамской — решительно: «Я знаю, что вам копии не нужно... Но прошу вас успокоиться... Я пишу разом два, один побольше, другой поменьше».

Скромная на первый взгляд, но немаловажная подробность: холсты немного отличаются размером и форматом — уже это неизбежно толкает художника к разным решениям. Портрет, который Толстой оставит у себя, «яснополянский», написан на более удлиненном холсте; «третьяковский» портрет «квадратнее», оттого фигура на нем «посажена» прочнее, устойчивее. Крамской не изобретает для Толстого двух разных поз — обе вышли бы нарочитыми: для Толстого специально позировать «на два портрета» было бы немислимо театрально, а для Крамского писать его, «напряженного», ремесленно и утомительно — найдена единственно возможная естественная поза, когда и Толстой чувствует себя самим собой, и Крамской, когда обоим легко и просто. Никак нельзя потерять эту «уравновешенную» позу, но можно писать с двух разных точек. Крамской лишь чуть сдвигается в сторону, но как изменяется облик Толстого!

Стасов скажет о портрете: «Все те высокие и своеобразные элементы, которые образуют личность графа Толстого: оригинальность, глубина ума, феноменальная сила творческого дара, доброта, простота, непреклонность воли — все это с великим талантом нарисовано Крамским на лице графа Толстого». Но на «третьяковском» портрете голова в фас, и все, что вобрал Крамской, всматриваясь в это пи на кого не похожего человека, «из глаз в глаза» передается от Толстого зрителю. На «яснополянском» портрете голова слегка повернута влево, взгляд Толстого не так прям, не так открыт, действителен — Толстой как бы смотрит на зрителя немного со стороны, ничего не утрачено из открытого художником в личности его, все передано, но не с такой страстной откровенностью, все чуть-чуть (1) «вещь в себе»: Лев Николаевич на «яснополянском» портрете самоуглубленнее, замкнутее.

Крамской (много лет спустя) скажет уверенно: «Конечно, портрет Толстого разителен... Он взят энергично и написан скоро, с огнем, так сказать...» Он говорит о двух портретах, как об одном — неразрывности, цельности восприятия. Увлеченный работой Крамской рассказывает в письме к Третьякову, как после каждого сеанса Лев Николаевич и Софья Андреевна приходят к единодушному мнению, что лучше тот портрет, который писался сегодня.

Вряд ли Лев Николаевич оставил себе портрет, который в самом деле считал лучшим (он однажды сказал Крамскому, что ему будет совместно оставить лучший у себя). Как бы там ни было, в Третьяковскую галерею попал именно тот из двух портретов, который должен был туда попасть; и выбор, думается, не так прост: «лучший» — «худший». Толстой с его обостренной чуткостью, с неизменно глубокой «сверхзадачей» в подходе к любому делу отлично понимал — в галерею следует передать портрет более цельный в выражении, более открыто обращенный к зрителю.

С огнем и один портрет трудно написать, — с огнем подлинным, пылающим, а не едва тлеющим, раздуваемым, как угли в самоваре, сапогом благоразумия: «надо», «надо», «надо»... Какое же огромное тяготение должно быть к человеку, чтобы сразу два — с огнем, а Крамской, кажется, готов и за третий приняться: есть свидетельство, что он хотел написать Толстого в кафтане на лошади. Репин, который позже сам на много лет будет захвачен тяготением к Толстому (или, точнее, притягательной силой Толстого), объяснит: «Лев Николаевич Толстой как грандиозная личность обладает поразительным свойством создавать в окружающих людях свое особое настроение... Для меня духовная атмосфера Льва Николаевича всегда была обуревающей, захватывающей».

Крамской в позднейшем письме к Толстому вспомнит об их первой встрече: «Вы были тогда уже человеком с характером сложившимся, с прочным и широким образованием, большим опытом (талант пропускаю, как величину всем известную и определенную), с умом и миросозерцанием совершенно самостоятельным и оригинальным, до такой степени самостоятельным, что я помню очень хорошо, какое впечатление вы делали на меня, и помню удовольствие в первый раз от встречи с человеком, у которого все детальные суждения крепко связаны с общими положениями, как радиусы с центром».

В письме к Репину (через полгода после завершения портрета) Крамской заметит — вдруг, как бы в постскрипуме, без всякой связи с предшествующим текстом, словно вырвалась неотступно сидящая в нем мысль: «А граф Толстой, которого я писал, интересный человек, даже удивительный. Я провел с ним несколько дней и, признаюсь, был все время в возбужденном состоянии даже. На гения смахивает».

Характеристики для понимания (для ощущения) портрета необыкновенно важные! Это теперь мы привычной скороговоркой произносим применительно к Толстому — «гениальный»; Крамской почувствовал гениальность Толстого много раньше, чем большинство современников. Это, конечно же, создает «духовную атмосферу» при работе над портретом.

В письмах Льва Николаевича дважды упомянут Крамской, и оба раза про их беседы — почти одинаково. Ф е т у: «...И я сижу и болтаю

с ним и из петербургской стараюсь обращать его в крещеную веру»; Страхову: «Для меня же он интересен, как чистейший тип петербургского новейшего направления, как оно могло отразиться на очень хорошей и художнической натуре... Я же во время сидений обращаю его из петербургской в христианскую веру и, кажется, успешно».

Двадцатью годами позже встречи с Крамским Лев Николаевич запишет в дневнике: «Когда проживешь долго — как я 45 лет сознательной жизни, то понимаешь, как ложны, невозможны всякие приспособления к жизни... Не успеешь привыкнуть к одному состоянию общества, как его уже нет и оно перешло в другое». Но семидесятые годы для Толстого — период особенно напряженных поисков «единственно правильного» пути («христианской», «крещеной» веры), полоса, когда в его собственной жизни все перевернулось и только укладывается (перелом восьмидесятых годов покажет, как уложилось).

В «Анне Карениной» «высокоумный либерал» Голенищев говорит о художнике Михайлове: «Он чудак и без всякого образования. Знаете, один из тех диких новых людей, которые теперь часто встречаются... которые вырастают и не слыхав даже, что были законы нравственности, религии, что были авторитеты, а которые прямо вырастают в понятиях отрицания всего, то есть дикими... Когда он поступил в Академию и сделал себе репутацию, он, как человек неглупый, захотел образоваться. И обратился к тому, что ему казалось источником образования, — к журналам... Он прямо попал на отрицательную литературу, усвоил себе очень быстро весь экстракт науки отрицательной, и готов». Нельзя вычитывать в этих строках мнение Толстого о Крамском, но ключик к расшифровке их бесед, к «обращению» Крамского из «петербургской веры» в «истинную» здесь обнаруживается.

Конец шестидесятых — начало семидесятых годов: Толстой «ненавидит газеты и журналы», он убежден, что умственный и художественный труд есть высшее проявление духовной силы человека, что именно этот труд и направляет всю человеческую деятельность, а потому — «мысль о направлении газеты или журнала мне кажется тоже самую ложною». Конец шестидесятых — начало семидесятых годов: Толстой работает над «Азбукой», которая для него не только совокупность рассказов и статей, но попытка изменить на свой лад всю практику народного образования: «Системе разума он противопоставляет систему веры, системе науки — систему инстинкта и воображения, системе убеждения и идей — систему нравственных правил... Вращается ли земля и «бегает» или стоит на месте — это и для хозяйства и для нравственности совершенно безразлично»¹. Конец шестидесятых — начало семидесятых годов: «Война и мир» — уже прошлое, и также уже прошлое только что отложенный в сторону

¹ Б. Эйхенбаум, Лев Толстой. Семидесятые годы, Л., 1960, стр. 40—41.

ради «Анны Карениной» не задавшийся роман из эпохи Петра; историческая наука решительно отрицается — «В истории только и интересна философская мысль истории...» (интересно то, что, откристаллизованное, остается «неизменным», область религиозно-нравственная).

Во время бесед Крамской не только слушает Льва Николаевича — несомненно спорит, сопротивляется, утверждает свое. Иначе откуда выводит Толстой мнение о его «петербургской вере»: без возражений Крамского, подавляемых несокрушимой для него аргументацией Толстого, у Льва Николаевича не сложится убеждение, что он успешно обращает живописца в свою «крещеную веру».

Известно со слов самого Крамского, что они спорили о религии. Толстой доказывает, что учение Христа и он сам — лишь исторический момент в развитии человечества. Крамской не согласен: он не согласен, что «нити порваны», что человечество «переросло» учение Христа, что пример его — не более как история. Согласиться с этим или нет — для Крамского жизненно важный вопрос: тотчас после «Христа в пустыне» он задумал новую картину, как бы продолжение предыдущей («Надо написать еще Христа, непременно надо!» «В самом деле, вообразите: нашелся чудак — я, говорит, знаю один, где спасение»; чудака схватили, вывели на площадь, и народ, конечно, покатывается со смеху). Для Крамского согласиться с тем, что «мы переросли учение», что пример Христа — «история», значит отказаться от картины. Приходят они к замыслу Крамского от беседы о Христе, или к Христу от разговора о новом замысле, или, наконец, к тому и другому от «Христа в пустыне», которого Толстой знает, — важно, что о новом замысле Крамского они говорят, видимо — спорят. И поэтому, когда совершится «перелом», когда Толстой в восьмидесятые годы «переведет» четыре Евангелия и, утверждая нравственный идеал, примется за «Евангелие от Толстого», Крамской напомнит ему старый спор и прибавит восторженно и потрясенно: «Я был поражен и испуган, испуган тем, что современный человек (как и древний) готов будет распять Христа с тем же самым убеждением»...

Софья Андреевна (в дневнике 4 октября 1873 года) отмечает: «Крамской пишет его два портрета и немного мешает заниматься. Зато споры и разговоры об искусстве всякий день».

Для Толстого 1873 год — новое прочтение Пушкина, «Повестей Белкина», вообще прозы его, оттолкнувшись от которой Лев Николаевич, по собственному признанию, приходит не только к замыслу «Анны Карениной», но и к поискам новой манеры, новой системы повествования. Он добивается большей «объективности» повествования сравнительно с «Войной и миром», более точного обращения с материалом, более «правильного распределения» его. Толстой не про-

сто читает «Повести Белкина» — он изучает их, многократно подчеркивает, что чтение Пушкина имеет характер изучения («Писателю надо не переставать изучать это сокровище»): «Изучение это чем важно?.. У великих поэтов, у Пушкина, эта гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства. Я знаю, что анализировать этого нельзя, но это чувствуется и усваивается». Толстого волнует вопрос об «алгебре» и «гармонии» в искусстве — понятия, раскрытые (сопоставленные и противопоставленные) также Пушкиным. Толстой мучается в поисках соответствия изображения изображаемому, натуре: «Жизнь так хороша, легка и коротка, а изображение ее всегда выходит так уродливо, тяжело и длинно». Он явственно чувствует расхождение высоких устремлений художника и вкуса публики («заказа»): «Я думаю, что будет хорошо, но не понравится и успеха не будет иметь, потому что очень просто» (об «Анне Карениной»).

Крамской общается с Толстым почти месяц, любая из этих тем может быть развита в беседе; всякая беседа выправляет и укрепляет взгляд портретиста, придает руке точность и силу.

Репин в плане ненаписанной статьи о Толстом пытается «распределить» его внешность по периодам жизни, найти соответствие между внешностью и деятельностью его. Запись на полях: «Крамской — граф, помещик»; и тут же разъяснение, какого графа, помещика писал Крамской: «Семейный помещик, образцовый хозяин, красивый и сильный мужчина. Общественный деятель: воспитатель, пародник, изучающий жизнь на всех ступенях с определенными задачами».

В Самарской губернии летом 1873 года была засуха — третий подряд неурожайный год. Находясь на самарском хуторе, Толстой ясно понимает, что нынешний уже не просто неурожайный, но голодный год доведет до нищеты почти девять десятых населения края. Толстой ощущает острую внутреннюю потребность взять на себя спасение самарских крестьян от голода. Он отправляется по губернии и всюду видит одно и то же. Поля голые там, где сеяны пшеница, овес, просо, ячмень, лен, так что нельзя узнать, что посеяно, и это в половине июля. Где покосы, там стоят редкие стога, давно убранные, так как сена было в десять раз меньше против обычных урожаев, и желтые выгоревшие места. Он видит по дорогам везде парод, который идет или в Уфимскую губернию на новые места, или отыскивать работу, которой или вовсе нет, или плата за которую так мала, что работник не успевает выработать на то, что у него съедает дома. По деревням и во дворах он видит все признаки приближающегося голода — крестьян нигде нет, все уехали искать работы, дома худые бабы с худыми и больными детьми и старики; собаки, кошки, телята, куры худые и голодные; лиице, не переставая, подходят к окнам — им подают крошечными ломтиками или отказывают. Он отправляет в

«Московские ведомости» письмо о народном бедствии; чтобы не показаться голословным, он самостоятельно производит «расчет крестьянских семей» села Гавриловки (число работников, число едоков, наличие скотины, сколько посеяно, сколько уродилось, сумма долга) — расчет подтвердил, что большинство крестьян в самом бедственном положении. Письмо Толстого, перепечатанное другими газетами, привело к повороту в организации помощи голодающим. Письмо опубликовано 17 августа, за несколько дней до возвращения Толстого в Ясную Поляну; Крамской уже решил писать его, ждет его — трудно предположить, что такому, в отличие от Толстого, читателю газет, как Крамской, не попался номер газеты с письмом Толстого.

В письме о встрече с Крамским Толстой огорчается, что задерживает «отделку» романа: «Все сговорилось, чтобы меня отвлекать: знакомства, охота, заседание суда в октябре и я присяжным; и еще живописец Крамской, который пишет мой портрет по поручению Третьякова».

Посмеивается над «делающими», но сам непременно делающий, из тех, кто ощущает необходимость личного участия во всяком важном, на его взгляд, деле: деятель по страсти, деятель по совести. Воспел Платона Каратаева: «Жизнь его, как он сам смотрел на нее, не имела смысла, как отдельная жизнь. Она имела смысл только как частица целого, которое он постоянно чувствовал». Одобрил Кутузова и посмеялся над Наполеоном: «Кутузов никогда не говорил о 40 веках, которые смотрят с пирамид», но сам признается: «Я по крайней мере, что бы я ни делал, всегда убеждаюсь, что *du haut de ces pyramides 40 siècles me contemplent*¹ и что весь мир погибнет, если я остановлюсь».

Громадная деятельная энергия Толстого, сила воли человека, убежденного в своей пужности этому миру, почувствованы и переданы Крамским. Этого Крамской не мог упустить: в постоянной, кипящей жажде деятельности, в чувстве собственной необходимости миру, человечеству, в непреклонной вере в свою историческую задачу (ощущение взгляда сорока веков), которые он «извлекает» из Толстого, — для Крамского оправдание собственной его уверенности, что он пужен людям, русскому искусству, что он обязан на плечи свои взвалить ответственность за людей и за искусство, которым он пужен, здесь оправдание академических сходок, «бунта тринадцати», Артели, Товарищества передвижных выставок, оправдание того, что и на сходках, и в Артели, и в Товариществе он чувствовал себя первым — не по таланту, а потому, что всегда шел первым, впереди, вперед, воспринимал себя несколько отличным от них, от остальных, не осознающих происходящего так глубоко и всесторонне, как он. И (что

¹ Сорок веков смотрят на меня с вершин этих пирамид (франц.).

для него, конечно, очень дорого) это — оправдание не с позиции того, что он делал, а с позиции того, почему делал, с позиции страсти и совести, нравственного долга.

Но перед ним, художником, «красивый и сильный мужчина», «самая красивая фигура мужчины, какую ему пришлось видеть в жизни» (ему, портретисту, выдавшему множество лиц, — признание Крамской Репину).

Крамской не оставил словесного описания внешности Толстого, оставил «только» портрет — и в нем все сказал; несколько точных подробностей записал (словами) Репин. Эти подробности схвачены и на портрете кисти Крамского. Схвачены и переданы привлекательные, благородные губы — «широкий рот очерчивался смело, энергично, углы тонко извивались, прячась под львиными усами; середина губ так плавно и красиво сжималась, хотя и мягко». Схвачен и тепло передав «цвет толстой кожи — терракоты». Схвачены и стали средоточием образа глаза: «Мне всегда казалось, когда я смотрел ему в глаза, что он знает все, что я думаю, и при этом старается скрыть эту свою способность проникновения». Репин отметил также «склад его тела: кости — отростки мышечков — прикрепление сухожилий — рабочие руки большие, несмотря на длинные пальцы, были «моторными» с необыкновенно развитыми суставами — признак мужицкий»; но этого уже нет на портрете работы Крамского. Крамской писал с натуры только голову. Знаменитую блузу, которую умела сшить одна старуха Варвара из яснополянской деревни, набивали, как чучело, когда Крамской брался за фигуру. Исследователи находят в живописи фигуры существенные недочеты, руки не завершены, но Репин считал, что портрет, написанный Крамским, «может стоять рядом с лучшим Вавдиком»: то, что не прописано в «складе тела» — развитость костяка, «моторность», признаки мужичества, — как бы «перенесено», «вложено» в живопись лица, головы. Подытоживая наблюдения, Репин замечает: «Вырубленный задорно топором, он моделировал так интересно, что после его на первый взгляд грубых, простых черт все другие покажутся скучны»; и еще: «Как он себя держал! Ибо от природы был полон страсти и нетерпимости». В портрете, написанном Крамским, таится эта постоянно сдерживаемая страстность Толстого и убедительно точно и свободно выраженная внешняя необыкновенность (не обыкновенность) личности его.

Но и Толстого не просто занимает Крамской, «чистейший тип петербургского новейшего направления», по сути, первый художник-профессионал, за повседневной работой которого он близко наблюдает; ему не просто нравится «хорошая и художническая натура» — взгляд Толстого обладает способностью не только проникать в душу и мысли другого человека, но и «доставать» оттуда, «принести» для «переработки», «прятать» в кладовые памяти все, что ка-

жется или окажется ему, Толстому, интересным и нужным. «Живописный мотив» появляется в эти дни и недели в письмах и дневниковых записях Льва Николаевича (прямо в том же письме, где о Крамском: «Как живописцу нужно свету для окончательной отделки, так и мне нужно внутреннего света, которого всегда чувствую недостаток осенью»). Главное же, начинает, еще неосознанно, вынашивать, чтобы потом родиться и облечься плотью, один из интереснейших персонажей «Анны Карениной» — художник Михайлов, который, по выражению Репина, «страх как похож на Крамского!».

Наивно полагать, что Толстой «вставил» Крамского в роман, но — «страх как похож» (или просто похож, как находили современники, как определили исследователи, как укоренилось, и бытует, и переходит от одного поколения читателей к другому). Толстой пишет про Михайлова, что «его художественное чувство не переставая работало, собирая себе материал». «Несмотря на свое волнение, мягкое освещение фигуры Анны, стоявшей в тени подъезда и слушавшей горячо говорившего ей что-то Голенищева... поразило его. Он и сам не заметил, как он, подходя к ним, схватил и проглотил это впечатление, так же как и подбородок купца, продававшего сигары, и спрятал его куда-то, откуда он вынет его, когда понадобится». Возможно, Крамской сказал ему, что помнит все лица, которые когда-либо видел, как будет помнить их художник Михайлов, но ведь и сам Толстой, каким бы ни было душевное его состояние — радость, скорбь, безмятежность, волнение, — также, сам не замечая, схватывал и проглатывал всякое впечатление; схватил и проглотил он и впечатление, произведенное на него Крамским, его поведением, разговорами, жестами, работой. Учитель детей Толстого, близко наблюдавший писателя, свидетельствует: «Он обладал неутомимым художественным аппетитом. Он вечно инстинктивно высматривал пиццу для творчества».

Строки романа, скорей всего, «вынутые» откуда-то, куда «спрятал» Толстой «проглоченные» им впечатления от непосредственного наблюдения за работой художника: «Фигура эта жила и была ясно и несомненно определена... Делая эти поправки, он не изменял фигуры, а только откидывал то, что скрывало фигуру. Он как бы снимал с нее те покровы, из-за которых она не вся была видна; каждая новая черта только больше выказывала всю фигуру во всей ее энергической силе». И дело тут не в технике: Михайлов часто замечал, «что технику противопоставляли внутреннему достоинству» («Дело не в красках и холсте, не в скоблении и мазке, а в достоинстве идеи и концепции», — очень характерное высказывание Крамского; он любил говорить применительно к искусству — «достойный», «достоинство»).

Репин не просто замечает «страшную» схожесть Михайлова и Крамского, он восхищен умением Толстого жить жизнью Михай-

лова, влезть в его душу. Михайлов, конечно, и Крамской и множество других людей, о которых современники и потомки знают, и не знают, и отдаленно догадываются, выискивая знакомые поступки, черточки, подробности, вроде схваченного Михайловым подбородка продавца сигар (Михайлов же подбородок этот «пририсовал» изображению разгневанного человека, позу которого подсказало попавшее на бумагу пятно стеарина); но художник Михайлов, как Голенищев, Вронский, Анна,— это еще (или прежде всего) Лев Толстой, который «влез в душу» каждого из них, живет его жизнью. И потому сжатая, скудная характеристика, которую Толстой в письмах дал Крамскому, вдруг похоже и подробно, пусть со своими оттенками, разворачивается в характеристику Михайлова из речи либеральствующего пустоцвета Голенищева — ведь и в ней, хотя произносит ее никчемный, «несуществующий» фразер-аристократ, современники и позднейшие исследователи находят живые черты Крамского.

Толстой разъясняет «объективность» творческой манеры «Анны Карениной»: «Впечатление всякая вещь, всякий рассказ производят только тогда, когда нельзя разобрать, кому сочувствует автор». И потому «среднего роста, плотный, с вертлявой походкой» Михайлов «обыкновенностью своего широкого лица и соединением выражения робости и желания соблюсти свое достоинство произвел неприятное впечатление» на аристократических посетителей его мастерской, но потому же и лицо Голенищева оказалось для Михайлова «одним из лиц, отложенных в его воображении в огромный отдел фальшивозначительных и бедных по выражению».

Михайлов показывает посетителям главную свою картину: в черновиках романа это был Христос, убеждающий юношу «отдать имение», но в окончательном тексте без труда угадывается несколько видоизмененный, переосмысленный замысел картины, захватившей тогда Крамского,— Христос перед Пилатом. Спор Михайлова с Голенищевым о том, как изображать Христа в современном искусстве, богом или человеком, тоже знаменателен: это тема размышлений Толстого о «третировании» религиозного сюжета как исторического — тема размышлений Крамского во время работы над «Христом в пустыне» и по поводу него.

«— ...Он у вас человекобог, а не богочеловек. Впрочем, я знаю, что вы этого и хотели.

— Я не мог писать того Христа, которого у меня нет в душе,— сказал Михайлов мрачно».

(Крамской: «Я написал своего собственного Христа, только мне принадлежащего».)

В черновой рукописи еще резче: Михайлов изобразил Христа человеком со всем реализмом новой школы, «революционером», «начальником партии».

Михайлов и Голенищев спорят, нужна ли тема Христа в современном искусстве, действует ли она, не лучше ли избрать «другую историческую тему, свежую, нетронутую» — предмет спора Толстого с Крамским, отмеченный самим художником. «Но если это величайшая тема, которая представляется искусству?» — горячо отстаивает свое убеждение Михайлов в близком соответствии тому, что думал и отстаивал Крамской.

Спор на страницах «Анны Карениной» затрагивает Александра Иванова, чья судьба непрестанно волнует Крамского; Репин напишет о Толстом: «Как жаль, что он не понимает картины Иванова»; Михайлов, в образ которого вплавились, кажется, и черты Иванова, защищает творца «Явления Мессии» от нападок.

Нежданные гости появились в мастерской Михайлова, чтобы заказать ему портрет Анны. Михайлов — портретист замечательный: «Вы видели его портрет Васильчиковой?» (портрет Васильчиковой, высоко оцененный критикой, был один из тех, за которые Крамской получил звание академика, — неизменная подробность?). «Но он, кажется, больше не хочет писать портретов» (Крамской после «Христа в пустыне» говорил о портретах: «Я с ужасом думаю, как это я буду исполнять их»).

Михайлов соглашается делать портрет Анны. «Портрет с пятого сеанса поразил всех, в особенности Вронского, не только сходством, но и особенною красотою. Странно было, как мог Михайлов найти ту ее особенную красоту. «Надо было знать и любить ее, как я ее любил, чтобы найти это самое милое ее душевное выражение», — думал Вронский, хотя он по этому портрету только узнал это самое милое ее душевное выражение. Но выражение это было так правдиво, что ему и другим казалось, что они давно знали его».

Так, Софья Андреевна, следя за работой Крамского, словно заново узнает Льва Николаевича: «Пишутся оба сразу и замечательно похожи, смотреть страшно даже». И Репин, несколькими годами позже, тотчас как познакомится с Толстым: «Портрет Крамского страшно похож». Убедительное слово «страшно» — не в значении «очень», а в прямом значении: «смотреть страшно даже».

Сам Толстой хорошо и беспощадно рассказывает: «Я помню, когда Крамской окончили мои портреты, был ужасно доволен и выставил их здесь в зале, прося меня самого выбрать, какой лучше. Я отвечал пошlostью, что не знаю своего лица. Он сказал: «Неправда, всякий лучше всех знает свое лицо». И в самом деле, в этом случае в человеке есть какая-то внутренняя интуиция — он знает свое лицо».

Крамской по размышлению, через несколько лет, скажет о портрете то, что всего лучше можно сказать о портрете Толстого, найдет верное слово: ч е с т н ы й портрет.

ЗЕМЛЯ

Над всею Русью тишина,
Но — не предшественница сна:
Ей солнце правды в очи блещет
И думу думает она.

Н. А. Некрасов

ПРОЛОГ К ПУТЕШЕСТВИЮ. 1874 ГОД

Один господин за границей
где-то начал уверять, что на
следующий день будет света
преставление, на что ему от-
вечали: «Поезжайте в Рос-
сию, там еще тринадцать дней
будете жить».

Ф. А. Васильев

Молодые люди сбрасывают сюртуки и студенческие мундиры, немело натягивают на себя купленные в торговых рядах ситцевые рубахи, чуйки, нелепые жилеты, сапоги с лакированными отворотами, на которых вышиты узоры красными и синими нитками: «народный костюм». В чуйках и расшитых сапогах можно играть «сцены из народной жизни», но молодые люди собираются не сцены играть — собираются идти «в народ», просвещать, призывать, поднимать.

Сначала веселые ночевки в лесу («Привыкаем к новой жизни!») — треск пылающего костра, искры в небо, серая печеная картошка с ладони на ладонь («Ничего вкуснее не едал!»), душевное пение хором (вперемешку «Дубинушка» и «Гаудеамус игитур»), горячие разговоры до рассвета (о мужике, о долге русской интеллигенции), а соловьи заливаются, как в первый день творенья, — щелкают, свистят, полощут горло невероятными звуками, и колдовские ночные цветы белесо светятся в темной притихшей траве, сладко дурманят голову.

А потом рыжие — грязь по колено — проселки, тяжелый короб с книгами через плечо, недоверчивые глаза мужика на пороге избы, удивленный взгляд бабы на чуйку, на отвороты сапог, на неловкое знамение, которым осеняет себя пришелец, прежде чем сесть к столу. В коробе под лубками — прокламации: «Чтой-то, братцы, плохо живется народу на святой Руси!», под песенниками — новая «Дубинушка»:

«Чтобы барка шла ходчее,
Надо кормщика по шее...»

(А пу-ка все разом: «Эй, дубинушка, ух-нем!»)

Стыдно сидеть, развалясь, в деревянных амфитеатрах университетских аудиторий, стыдно за тихими изрисованными чернильными рожищами столиками читален перелистывать ученые трактаты, стыдно спорить до хрипоты в набитых сизым дымом курилках и толковать о светлом будущем в уютной комнате — лампа под зеленым абажуром располагает к бесконечной беседе, янтарный, густо заваренный чай в стакане покрыт золотистым ломтиком лимона. В заброшенной деревеньке, в холодной неприветливой избе молодые люди отдают долг кому-то неведомому и главному — народу; левая рука, оттянутая сохой, болит нестерпимо, одежда прожжена искрами, летящими из-под кузнечного молота, ладони огрубели от сохи, от заступа, глотка охрипла от долгого чтения в чадной избе, волосы, когда-то подстриженные («по-народному») в скобку и смазанные маслом, отросли и растрепались. Но именно там, в глухих заброшенных деревеньках, в темной курной избе видится молодым людям светлое будущее, единственное, ради которого стоит жить, и они, преодолевая усталость, тащатся по дорогам со своим коробом, косят, пашут, кроют соломой крыши и раздувают мехи, поддерживая жар в горне.

Лето 1874 года — самый разгар охватившего общество, молодежь «хождения в народ», движения к народу. Иван Николаевич пишет убежденно: иному-де помогают воды Баден-Бадена, другому — Париж, а третьему — сума да свобода (это он — Илье Репину, в Париж, на Rue Léric). Увлеченно объясняет:

— Сидя в «центре», теряешь нерв широкой вольной жизни: слишком далеко окраины — народ. Какой неиссякаемый родник! Имей только уши, чтобы слышать, и глаза, чтобы видеть! Там, за пределами городов, в глубине болот, дремучих лесов и непроходимых дорог, — богатый и невообразимо громадный материал. Что за лица, что за фигуры!..

Далеко он не ушел, в глубину, в непроходимость, — поселился на станции Сиверская, близ Петербурга, но про уши и глаза, чтобы слышать и видеть, — это о внутренней сосредоточенности художника: зрение и слух настроены на определенный лад.

Два портрета крестьянина Игнатия Пирогова: акварельный — лицо целиком ушедшего в свои (крестьянские!) думы человека, и живописный, в рост (оборванный армяк и лапти), на фоне стены, чуть ли не присутственной («Парадный подъезд» вновь перепечатан в издании стихотворений Некрасова 1873 года; последние строки, «Назови мне такую обитель», поют молодые люди, которым стыдно слушать, бездействуя, народа стои бесконечный). Игнатий Пирогов — натурщик Академии художеств; может быть, сам Крамской писал Игнатия в позе борющегося гладиатора или коленопреклоненного воина, но летом 1874 года, сосредоточенный, настроенный на

определенный лад, он увидел не натурщика — мужика, крестьянина Игнатия Пирогова, и написал его крестьянином, мужиком.

Летом 1874 года Крамской пишет деревенскую кузницу — законченная изба освещена пламенем горна и узким солнечным лучом, бьющим сквозь щели полуразрушенной крыши, два кузнеца — один у наковальни, другой в стороне, отдыхает: с интересом (с любованием даже) написаны простенький горн, колесо, шина, обрезки железа, инструмент.

Примета времени: революционер Николай Морозов, ходивший «в народ», описывает крестьянский быт с таким же любовным, пристальным интересом к подробностям. И у него (будто текст к картине Крамского) — деревенская кузница: земляной пол, сплошь закопченные стены, яркий солнечный луч, ворвавшийся сквозь узкую дверь, горн, мехи, наковальня, клещи, изготовление гвоздей, сварка шин, кузнецы в пестрядинных рубахах куют в три молота — та же сосредоточенность.

Но у Крамского в выигрыше всегда портрет; в портрете, как итог, разрешаются устремления его, движение мысли.

Крестьянские портреты. Старик-украинец: гнетущая обреченность в глазах, пусть несложная, но бурная своими трагедиями жизнь; мужичкине трагедии за этим неподвижным взглядом — коровенку увели, сына в рекруты записали («несложно», конечно, а решать надо, что-то делать... Мужичок с клюкой: осевший, обмякший, точно и держится-то на одной этой подхваченной под левую руку клюке; а все же таится в нем не ушедшая вовсе, скрученная пружиной сила; вот если сумеет подняться, опершись на свою клюку могучими, крепко написанными ручищами, если выпрямится, — вырвется головою над верхним краем картины; но не сумеет, нет... Пасечник: светлый («просветлил господь») старичок на лугу среди колод ульев; кругом цветы душистые, высокие травы, а он в белой рубахе, присел с косой («Стар стал» — другое название картины) — всё, прожита жизнь, волосы посеребрила, натрудила руки, согнула плечи, благость старичка от бессилия, ушел в думу, что-то далекое, несегодняшнее густой травой выбилось в памяти; не подняться мужичку, не взмахнуть косой. «Поднялся» мельник, которого Крамской писал в Козловке-Засеке: «поднялся» — не «проснулся», не встал, а стал — на ноги: такой не пощадит, коли пойдешь супротив, пронзит острым глазом из-под густой брови, вырвет клюку из рук, коровенку уведет, сына сдаст в рекруты («Деревенский староста» — окрестили современники портрет).

То ли дело — «Полесовщик» («Мужик с дубиной», «Мужик в простреленной шапке» — так его еще именуют): глаза вонзились в зрителя сурово и строго; не «выставлен» на рассмотрение — с а м смотрит, не спрячешься. Поднялся, встал — восстал... «Мой этюд в

простреленной шапке по замыслу должен был изображать один из тех типов (они есть в русском народе), которые многое из социального и политического строя народной жизни понимают своим умом и у которых глубоко засело неудовольствие, граничащее с ненавистью,— объясняет Крамской.— Из таких людей в трудные минуты набирают свои шайки Стеньки Разины, Пугачевы, а в обыкновенное время они действуют в одиночку, где и как придется; но никогда не мирятся. Тип не симпатичный, я знаю, но знаю также, что таких много, я их видел...».

Таких много... Крамской их видел, и вот написал такого, неприменного, ненавидящего.

Тургенев рассказывал, как спрашивал мужика про голодный год: «— Ну и что?.. Были тогда беспорядки, грабежи?»

— Какие, батюшка, беспорядки?.. Ты и так богом наказан, а тут еще грешить станешь?»

Лев Николаевич Толстой в страшном письме о голоде утверждал: «Крестьянин, несмотря на то, что сеет и жнет более всех других христиан, живет по евангельскому слову... и когда придет такой, как нынешний, бедственный год, он только покорно нагибает голову и говорит: «Прогневали бога, видно, за грехи наши».

Вопреки Тургеневу, которого не слишком признавал, вопреки Толстому, которого почитал гением, написал Крамской не того, кто покорно нагибает голову, а одного из тех, кто никогда не мирится. «Таких много...».

Два года спустя Крамской исполнит картину «Созерцатель». Ее словесное описание оставит Достоевский в «Братьях Карамазовых»: «У живописца Крамского есть одна замечательная картина, под названием «Созерцатель»: изображен лес зимой, и в лесу, на дороге, в оборванном кафтанишке и лаптишках стоит один-одинешенек, в глубочайшем уединении забредший мужичонко, стоит и как бы задумался, но он не думает, а что-то «созерцает».

Картина неудачна (она не удовлетворит и самого Крамского): хотя другое название ее «Прохожий», «Путник», «Этюд мужичка и д у щ е г о» — фигура малоподвижна (недаром в описании Достоевского мужичонко с т о и т), лицо невыразительно, вяло, «искусственно», написано как бы «из головы», за ним не ощутима живая натура, встревожившая художника. Оценка Достоевского — замечательная! — вызвана не столько достоинствами картины, сколько тем содержанием, которое вложил в нее, захотел увидеть в ней писатель. В «созерцателе» обнаруживали искателя правды и юродивого, человека экзальтированного, отрешенного от мира и немудреного мужичка, одолеваемого желанием «стянуть что-нибудь», которому представляется «веселие первого кабака». Для Достоевского «созерцатель» — определенный народный тип, в «созерцании» усматривает он зачаток

стихийного бессознательного протеста. «Спросили бы его, о чем он это стоял и думал, то наверно бы ничего не припомнил, но зато наверно бы затаил в себе то впечатление, под которым находился во время своего созерцания. Впечатления же эти ему дороги, и он наверно их копит, неприметно и даже не сознавая, — для чего и зачем, конечно, тоже не знает: может, вдруг, накопив впечатлений за многие годы, бросит все и уйдет в Иерусалим, скитаться и спасаться, а может, и село родное вдруг спалит, а может быть, случится и то и другое вместе. Созерцателей в народе довольно».

Тихие мужички, и опасные созерцатели, и неукротимые мужики с дубиной по временам бунтуют, распаленные слухами о предстоящих переменах, «льготах», о «переделе» земель, бунтуют «сами по себе» и народную жизнь понимают своим умом, и не торопятся следом за молодыми людьми в разбитых от долгого хождения сапогах и пропыленных чуйках; молодые люди расстроено жалуются друг другу, что крестьяне неспособны охватывать соотношения между различными идеями. Стражники, раскачивая сапожищами деревенские улицы, вылавливают из покосившихся изб, чадных кузниц, смолокурных шалашей умных и добрых молодых людей, запирают на ночь в сараи, утром везут в острог. Деревенский староста в рваном армяке, высоко перепоясанном по сытому брюху, хлопчет насчет подводы; грозит вслед корявым пальцем: «То-то». Мужики не бросаются в топоры. У околицы пасечник-старичок, завидев подводу, чешет затылок — и широкоплечему кузнецу: «Во, брат!»; кузнец сдвигает шапку на лоб: «Да, брат!» Несколько лет спустя Тургенев напишет героическое стихотворение в прозе «Порог» — о девушке, шагнувшей через порог в революцию, и трагическое — «Чернорабочий и белоручка»:

«— Я о вашем же добре заботился, хотел освободить вас серых, темных людей, восставал против притеснителей ваших, бунтовал...

— Вольно ж тебе было бунтовать!..»

Идея новой картины о Христе — осмеяние его — все более укореняется и, как фотографическая пластинка, опущенная в химикалии, все более проявляется в мыслях Крамского: Христос выбрал свой путь, он пойман, стражники привели его к правителю: «И вот... всё, что есть, покатывается со смеху. На важных лицах благосклонная улыбка, сдержанная, легкая, тихонько хлопают в ладони, чем дальше от интеллигенции, тем шумнее веселость, и на низменных ступенях развития гомерический хохот».

Даны уши, чтобы слышать, и глаза, чтобы видеть, надо мир увидеть, услышать глазами и ушами народа, надо как-то сопрягать тех, которые ходят за Стенькой и за Пугачом, с благостным старичком, и с деревенским старостой, и с тем, у которого коровенку увели, надо всех связать воедино — и а р о д...

Крамской твердит, что деревня — основа, корень, неиссякаемый родник, но признается: без города, без событий, без разговоров, без общества, без чувства непрерывно совершающегося движения не может, никак не может — не может без города и боится его.

Улица еще смолоду представляется ему рынком, где все предмет купли-продажи; «цивилизация», «прогресс» придумывают множество способов, чтобы облегчить и усовершенствовать продажу домов, колясок, тела женщины и труда мужчин, пицци, картин, лошадей, и, окончательно превращая все в предмет купли-продажи, растлевают душу, заменяют сердце бумажником, идеал — «золотым мешком».

Путешествуя за границей в 1869 году, Крамской в Париже взобрался на Триумфальную арку — там балкон сделан для любопытствующих, — обозревает оттуда город: чудовище-город, страшил и щ е-город, город роскошествующий, до того удобный, что человеку в нем не по себе — люди дома не едят, не работают, кофея не пьют, да и не живут почти, в спешке, в суете люди выплеснуты из дома, из гнезда, на улицу, которая продажной бабой раскинулась к их услугам, — город-ярмарка, в котором каждая улица — рынок. Иван Крамской оглядывает «столицу мира», современный Вавилон, с высоты птичьего полета: «Человечество идет к упадку нравственности. Выигрывая в одном, оно теряет другое — свое счастье, и страшно мне за детей моих: когда они вырастут, тогда будет еще хуже».

Все переворотилось и только укладывается... «То, что «переворотилось», — по словам В. И. Ленина, — «вполне знакомо всякому русскому». «То, что «только укладывается», совершенно незнакомо, чуждо, непонятно самой широкой массе населения»¹.

Н. К. Михайловский пугает, что «с распуцением общины» у нас должен «повториться процесс европейского экономического развития». «Процесс европейского экономического развития» представляется страшным, гибельным, — пишет В. И. Ленин: — надвигается «новый, невидимый, непонятный враг, идущий откуда-то из города или откуда-то из-за границы, разрушающий все «устои» деревенского быта, несущий с собою невиданное разорение, нищету, голодную смерть, одичание, проституцию, сифилис — все бедствия «эпохи первоначального накопления», обостренные во сто крат перенесением на русскую почву самоновейших приемов грабежа, выработанных господином Купоном»².

Понятие капитализма сливается с понятием цивилизации. Мысль о том, что цивилизация есть благо, является, по мнению Толстого, «воображаемым знанием», которое «уничтожает инстинктивные, блаженнейшие первобытные потребности добра в человеческой натуре».

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 100—101.

² Там же, стр. 21.

Один «мудрый» немец, разглядывая репинских «Бурлаков», увидел толпу страшных людей на первом плане, справа у горизонта увидел дымок парохода, и заключил: дикое вымирающее племя перед нашествием цивилизации. Немец, должно быть, любит удобные современные пароходы с зеркальными буфетами, до блеска надраенными медными поручнями перил и ограждений, с мягкими подвесными койками за красными бархатными занавесочками: «прогресс». Один тянет ляжку, голый, босый, от Астрахани до Твери, в зной, в непогоду, другой в зеркальном буфете за накрытым крахмальной скатертью столиком с салфетками торчком и звонко подрагивающим от работы машин хрусталем тянет мартель, размышляет о благах цивилизации, а на пароходе тоже три класса, пароход — пирог слоеный, и всякий в своем слое, цена пассажиру отмечена на билете кассиром пароходной компании. Деньги разлагают общество, точно элементы в гальванической ванне разъединяют налитое в нее вещество.

«Во всем идея разложения... разложение — главная видимая мысль романа... Общество химически разлагается» — в 1874 году Достоевский принимается за роман «Подросток»; героем его должен быть мальчик «с идеей стать Ротшильдом». Ротшильд — «герой времени», тип, тема, лицо почти нарицательное. «Отечественные записки» приводят разговоры «интеллигентов новейшей формации» — ученых, инженеров, адвокатов, журналистов — купленных интеллигентов: интеллигенты хвастаются квартирами, обстановкой, рысаками, содержанками, собственным зимним садом. Достоевский в планах «Подростка» помечает: «Иметь в виду настоящий хищный тип». «Подросток» Достоевского печатается в «Отечественных записках» — журнале Некрасова и Салтыкова-Щедрина.

В 1874 году Крамской пишет автопортрет: лицо простовато, буднично, черты его как бы нарочито «снижены», но глаза придают лицу выражение драматическое — вся трагедия в глазах. Вопрос — подавленным криком: «Что же делается? Что будет?» — и неизжитая романтическая вера в идеалы, «идеализм» (говоря тогдашним слогом). Жизнь катит бурной стремниной — праздничный пир «героев времени»: не хочешь, не можешь, оттирая плечом ближнего, продираться к общественному столу, впиваясь когтями в руку соседа, перехватывать на лету лакомый кусок, и ты уже отброшен к прибрежному мелководью, где и течения-то нет почти, а то и вовсе куда-нибудь в старый заросший водорослями заливчик — в стоячей воде ни одного энергичного движения, разве только раздастся плеск заплывшей сюда хищной щуки, сглотившей простоватого карася. «Карась» и «щука» — это из письма Крамского к Репину: образ времени (его образ и образ, им рожденный) — десять лет спустя Крамской прочитает сказку Салтыкова-Щедрина про карася-идеалиста, съеденного щукой, потому что никак уразуметь не мог, что коли в тине жить, так не до

гражданских чувств — схоронился, где погуще, и молчи. Крамской горестно пишет Салтыкову-Щедрину о своем впечатлении: «Сказка не более как сказка, а между тем — высокая трагедия!.. Тот порядок вещей, который изображен в вашей сказке, выходит, в сущности, порядок — н о р м а л ь н ы й»; но «проигрыш идеалиста-человека ужасен безысходно». И закончит: «После петири этой последней надежды жить не стоит, и я еще в качестве человека-карася надеюсь». «Идеализм» и отчаяние в глазах человека на автопортрете 1874 года связаны надеждой.

Репин пишет из Европы: современный человек не знает идеала, верит только «в органическую жизнь»: «геологическая формация — вот его будущее, вот его глубокая идея». В письмах Крамского появляется определение «современного» по духу человека как «человека новой геологической формации» (уточняя мысль картины об осмеянии Христа, Крамской соотносит ее с идеями современности).

Парижские письма Репина распалют воспоминания Крамского о его поездке по Европе: «проверяю себя и как будто тоже путешествовую». Но Крамской и Репина «проверяет»: его письма сосредоточены, как дальнобойные орудия. Он сердится, когда Репин, сопоставляя «формации», пишет бодро, что «варварские времена» прошли — эпоха цивилизации! Даны кому глаза видеть... Глаза Крамского на автопортрете 1874 года пугают неподвижной сосредоточенностью. Он видит новых варваров — эти пострашнее всяких гуннов! — варвары цивилизации: «Разве не варварство — поголовное лицемерие, преобладание животных страстей, ослабление энергии в борьбе с жизненными неудобствами, желание добыть все путем мошенничества, прокучивание общественного (народного) богатства, лесов, земли, народного труда за целые будущие поколения... Эта милая цивилизация, для того чтобы не объявить себя банкротом, должна забираться в Среднюю Азию, Африку, к диким племенам далеких странств, и обирать, порабощать, убивать... Он сердится, оттого что Репин переоценивает влияние художников на жизнь общества — «все покоряется художественной импозантности Парижа!..» Даны кому уши слышать... Крамской на автопортрете 1874 года напряженно (даже недоверчиво) чуток: он слышит «глухие подземные раскаты»; не все покоряется «художественной импозантности» — «не повинуется, например, рабочий вопрос», свои отношения с искусством у философии и религии, у промышленности и естественных наук: цивилизация прежде всего ищет выгоду, и лишь потом готова, пожалуй, благосклонно лицедреть красоту.

...Так уж случилось, что сельский учитель Тяпушкин, сидящий в глуши деревни, измученный ее настоящим, опечаленный и поглощенный ее будущим, толкующий постоянно о лаптях, деревенских кулаках, неурожаях и тому подобных безрадостных предметах, попал

в Париж, где в зеркальных стеклах магазинов еще виднеются звездобразные трещины и следы пуль — недавно кончилась война и расстреляна Коммуна, где еще действуют версальские военные суды, еще кого-то убивают, и в запутанных галереях катакомб встречаются трупы коммунаров; так случилось, что этот самый Тянушкин, не развеявший свою тоску в кафешантанах и на бульварах, в замысловатых ресторанах и моргах, где выставлены на всеобщее обозрение трупы утонувших, угоревших, застрелившихся, отравившихся, очутился однажды в Лувре возле статуи Венеры Милосской: «До сих пор я был похож (я так ощутил вдруг) вот на эту скомканную в руке перчатку. Похожа ли она видом на руку человеческую? Нет, это просто какой-то кожаный комок. Но вот я дунул в нее, и она стала похожа на человеческую руку. Что-то, чего я понять не мог, дунуло в глубину моего скомканного, искалеченного, измученного существа и выпрямило меня...» И после, снова пожизненно запертый в темной, холодной, неуютной избе, когда силы на исходе, он вспоминает образ луврской Венеры — «и желание выпрямить, высвободить искалеченного теперешнего человека для этого светлого будущего... радостно возникает в душе».

• Про учителя Тянушкина десять лет спустя, в 1884 году, расскажет Глеб Успенский, но десятью годами раньше Крамской пишет Ренину в Париж: «Мне бы специально хотелось, например, услышать от вас кое-что о Венере Милосской (она до Коммуны стояла в Лувре внизу); ведь вот как странно выходит: тут щемит сердце от разных проклятых современных вопросов, от самых свежих жизненных волнений сегодняшнего дня, а он — о Венере Милосской... Но впечатление этой статуи лежит у меня так глубоко, так покойно, так успокоительно светит, через все томительные и безотрадные наслоения моей жизни, что всякий раз, как образ ее возникает передо мною, я начинаю опять юношески верить в счастливый исход судьбы человеческой».

ПРОЛОГ К ПУТЕШЕСТВИЮ. МАРИАНО ФОРТУНИ

Вот за этих мужичков и за ландшафтик возьму беленькую. Живопись-то какая! Простого глаз прошибет...

Н. В. Гоголь («Портрет»)

• Искусством в Париже торгует известный мсье Гупиль. Мсье Гупиль знает, что выгодно продать картину труднее, чем ее написать. Вечная песня: картины Рембрандта пылились на чердаке, а негоцианты с прозрачными решительными глазами и краснолицые советники из городского магистрата платили хорошие деньги за творения

какого-нибудь бездаря. Странная штука — искусство: хорошая картина, умело написанная, большая, как Площадь Биржи, вчера еще была в цене, а сегодня все бегут мимо, головы не повернут в ее сторону, сегодня подавай им «такого-то», только его, хоть этюдик с ладонь, хоть случайный набросок карандашом — «Десять тысяч?» — «Я беру!» Гупиль знает, какие картины сегодня в цене, и умеет угадывать, какие будут в цене завтра. Гупиль назначает цену. Молодого испанца Фортунни он нашел в Риме и заказал ему несколько картин. Выставка Фортунни, устроенная Гупилем в Париже, потрясла художественный рынок: картины шли по пятьдесят тысяч франков!..

Баловень фортуны Мариано Фортунни... Могучего сложения испанец с бархатными черными глазами, с речью короткой и любезной. Давно ли в Риме с нашим Павлом Чистяковым, тогдашним академическим пенсионером, бегал на этюды (уроки у него брал!), давно ли завтракал чашкой не густо сваренного кофе, а обедал стаканом вина и куском пористого овечьего сыра — теперь его римская мастерская заставлена, завалена персидскими коврами, японскими вазами, цветастыми китайскими шелками, мавританским оружием, венецианскими люстрами, французской бронзой, индийскими статуэтками из слоновой кости. Приятели смеются: сорока Мариано — он тащит в свое гнездо все, что блестит; но Фортунни — не сорока, бестолково несущая в клюве серебряную вещицу: Мариано Фортунни создает свой мир и воспроизводит этот мир на своих полотнах.

Когда фабричные дымы заволакивают синеву неба, когда низкие гудки пароходов заглушают крики чаек, когда кирпичные корпуса мастерских и серые здания доходных домов, истребляя траву и деревья, отнимают у них землю, когда чудо новейшей техники, локомотив для перевозки артиллерийских орудий, тащит в порт сразу двенадцать пушек и митральез и там эти пушки грузят на пароходы, и пароходы протяжно гудят, пугая белых чаек, и отплывают, и веселые парни, солдаты, плывут на них вместе с пушками отнимать заморские земли у заморских людей, а самих этих людей грабить и убивать, когда телеграфы, весело постукивая, с быстротой ветра сообщают, сколько земли захвачено и сколько людей убито и обращено в рабство, а печатные станки тут же переносят новости на пахнущие липкой краской газетные полосы, когда владельцы орудийных заводов, банков, пароходов, типографских станков и газет, самоуверенные господа, которые покупают новые земли и продают людей и которые платят золото за что хотят, за картину Рембрандта или шедевр маляра, почитаются главными ценителями на художественных выставках, — в это трудное время Фортунни, запершись в мастерской, похожей на антикварную лавку, ищет изысканных кавалеров, изящную Испанию восемнадцатого столетия или пронизанное ярким солнцем сказочное Марокко.

«Волшебник Фортун! Фокусник Фортун!» Гупиль просит за его картинки по шестьдесят тысяч франков!..

Однако до чего радостно, восхищенно, до чего празднично схватывает Фортун живописную красоту мира, с каким искрометным артистизмом передает ее, какая находчивость в композиции, как осязаема фактура предметов, как прозрачен и подвижен мазок, какое сложное сочетание цветовых рефлексов, и при этом какая гармония в колорите! Художники толпятся возле картин Фортун, стараясь разглядеть каждую на мазочки и каждый мазочек вобрать глазами; открывается Салон, толчея такая, что на улице у входа экипажи трещат ореховой скорлупою, залы открыты — и... легион Фортун (по выражению Репина) встречает посетителя: никто не хочет отстать, все подражают, все норовят шагать в ногу с гением.

Крамской из Петербурга шлет Репину в Париж письма-трактаты: «Фортун увлек всех, естественно... Он пишет наивно, натурально и, стало быть, оригинально. Только он не сродни нам... Ведь Фортун есть, правда, последнее слово, но чего? наклонностей и вкусов денежной буржуазии. Какие у буржуазии идеалы?.. Награбив с народа денег, она хочет наслаждаться... Вот откуда эти баснословные деньги за картины. Разве ей понятны другие инстинкты? Разве вы не видите, что вещи более капитальные оплачиваются дешевле... Разве Патти — сердце? Да и зачем ей это, когда искусство буржуазии заключается именно в отрицании этого комочка мяса, он мешаает сколачивать деньги; при нем неудобно снимать рубашку с бедняка посредством биржевых проделок. Долой его, к черту! Давайте мне виртуоза, чтобы кисть его извивалась, как змея...»

Репин возмущен: Крамской о Фортун понятия не имеет (видел, кажется, одну случайную вещицу), сидит в Петербурге, в своем Биржевом переулке, и, надо же, смеет писать в Париж такое о всемирно знаменитом Фортун!..

Репин отвечает ему раздраженно: «Буржуазия о Фортун не имеет ни малейшего понятия... Слава его сделана главным образом художниками всего света... Все дело в таланте испанца, самобытном и оригинальном и красивом, а к чему тут буржуазия, которая в искусстве ни шиша не понимает... Вы чистый провинциал, Иван Николаевич...»

Но Крамской твердит свое (с какой-то жертвенной убежденностью): «Вы имеете на своей стороне художников всего света, авторитет, перед которым я должен был бы смириться, но... Вы все-таки ошибаетесь, выделяя их из буржуазии, они суть, за малым исключением, плоть от плоти и кость от костей ее... Фортун есть высшая точка, идеал представлений о художнике буржуазии... Масса буржуазии могла ни разу не слышать имени его, а он, Фортун, быть их выразителем...»

Тридцатипятилетний Мариано Фортунни умер в расцвете славы в 1874 году.

Говорят, хоронили его, как хоронили некогда Тициана или Рафаэля.

Картины Фортунни продавались по семьдесят тысяч франков!..

(Оставим спор истории: история все расставит на места.)

Весной 1874 года в самом центре Парижа (на втором этаже здания по бульвару Капуцинок, 35) открылась первая самостоятельная выставка художников, в насмешку прозванных «импрессионистами».

ПРОЛОГ К ПУТЕШЕСТВИЮ. ОДНАЖДЫ...

Вчерашнее утро принадлежит к лучшим утрам моей жизни. Я чувствовал бодрость, молодость, свежесть, был в таком необыкновенном настроении, чувствовал такой прилив производительной силы, такую страсть выразиться...

И. А. Гончаров

Мчатся по земле поезда, аэростаты бесшумно взмывают в небо, вагоны конно-железной дороги, двигаясь к таможне, скрежещут на Дворцовом мосту, будят на рассвете; Иван Николаевич, чтобы не терять светлых часов, надевает черную бархатную блузу и еще до кофе отправляется в мастерскую.

Написал для Третьякова портреты Полонского, Григоровича, Мельникова-Печерского, написал для себя дочку Соню, одну, потом с Софьей Николаевной, для денег схватился писать в рост наследника Александра Александровича, перед знакомыми щеголяет «практицизмом» (время такое!): «Царский портрет всегда кредитный билет, денежный знак — не более».

Сеансы во дворце тягостны: наследник, тяжело ступая, выходит из своих покоев, на указанном месте останавливается, пятнадцать минут стоит неподвижно — статуя! — поворачивается и молча уходит. Чиновник придворного ведомства передает Крамскому высочайшее удовлетворение и высочайшую просьбу сделать несколько повторений портрета — но чтобы ни в чем ни малейших изменений: «Довести до совершенного факсимиле!» Придворная контора деньги задерживает, не соблюдены какие-то формальности («Дорого обходится честь иметь дело с ними!»).

День лепится ко дню, месяц к месяцу, складываются годы. Дети растут, старшие мальчики в гимназии, дочь — скоро барышня, млад-

ший сынок уже болтает, бегаёт, радуёт родителей, домашняя жизнь налажена, квартира, обстановка, мастерская при квартире — Софья Николаевна, понятно, хочет, чтобы все было не хуже, чем у людей; Иван Николаевич говорит с колючей улыбочкой: «Я становлюсь особа», — не то шутит, не то всерьез. Хлопочет об устройстве передвижных выставок, отбивает атаки Академии, даёт уроки великой княгине Екатерине Михайловне и принцессе Мекленбург-Стрелицкой (полное отсутствие таланта и вообще — курьез!) — дел много, только вот до того, что он называет главным делом, руки никак не доходят, и от этого, должно быть, хотя крутится как белка в колесе, на сердце тягостное ощущение неподвижности.

Возьмим утром, когда рано вставать бессмысленно (даже скудного света не поймаешь), он лежит в постели и, подремывая, думает о главном — о своей картине. Он слышит смех — громовые раскаты вблизи и наплывающий многократным эхом оттуда, с дальнего конца площади, с высоких балконов, на которых теснится народ, и эта граница, там вдали, где замирает смех и за которой тишина, приятной линией возвращается из пространства на плоскость холста, формуя небо и землю. Он слышит угрожающие выкрики на непонятном языке, звон мечей, стук копий, звяканье тяжелой цепи. Он открывает глаза и (дурная привычка!) натошак закуривает сигару, — загадочный горьковатый дымок заморских стран ползет по спальне; в соседней комнате мальчики торопливо завтракают, стучат ножами, шумно размешивают сахар в кружках с горячим молоком, смеясь, повторяют латинские глаголы. Он курит, дожидаясь, пока дети уйдут в гимназию, и, едва наступает тишина, решительно вскакивает с кровати, необычно бодрый, словно изнутри его подтолкнуло что-то. Умываясь, он замечает, что вода у него на коже пахнет той особой свежестью, какой обычно пахнет летом после купанья или умыванья на улице. Он быстро одевается, удивляясь, что ощущение бодрости в нем не проходит, и боясь потерять его. Господи, думает он, что ж это я заспался, мне ведь сорок скоро, а я еще и не принимался за главное, надо наконец ехать на Восток, в Палестину, за впечатлениями, за этюдами, и вдруг в глаза ему ударило что-то густо- и ярко-сине-е — вода или небо, желтое — песок и солнце, серое — камень, замелькали перед глазами белые и красновато-коричневые пятна одежд, он выронил полотенце и смотрит, улыбаясь, в полумрак спальни. Дверь распахнулась, и в апельсинового цвета прямоугольнике появляется силуэт Софьи Николаевны в длинном стеганом халате.

— Сонечка, я еду, мне тотчас ехать надо!

— Куда это, Ваня, в такую рань?

И сразу же, про расходы, про долги: в гимназию платить, счета из магазина, от портного, прислуге, доктору — маленький опять всю ночь плакал.

Но Иван Николаевич, кажется, и не слышит.

В разговорах о днягах, о болезнях он боится расплескать переполняющую его бодрость. Он ли не зарабатывает эти проклятые деньги! С малолетства никому не обязан. Счет, портной, доктор... Не дождавшись хорошего света (тем более что в мастерской оказалось светлее, чем он полагал), он сразу принимается за дело — «проходит» еще раз лицо графа Стенбок-Фермора. После каждого мазка он пружинисто отскакивает от холста и, прежде чем положить новый мазок, смешно машет кистью, словно ему нужно стряхнуть с нее что-то, так с ним всегда бывает, когда он, по собственному его определению, «бедово заряжен». Лицо графа, которое он написал на днях, кажется ему вывче вяло и невыразительно; он старается прибавить в лицо жизни — и не замечает, что с каждым мазком отдает Стенбоку частицу своей сегодняшней силы и энергии. Через час, отойдя к высокому, переходящему в застекленную кровлю окну и разглядывая оттуда портрет, он понимает, что новое выражение на лице графа и сочный здоровый цвет его плохо соответствуют безразличным, недеятельным глазам, которые, однако, трогать никак нельзя. Крамской помнит, как его с первого сеанса удивила именно безликость глаз. Ладно, снова ослаблю лицо, думает он, нисколько не жалея о том, что работал впустую: это было как гимнастическое упражнение, во время которого он тратил избыток сил и притом еще более заряжался силой.

Мастерскую заполняет ровный, без теней, яркий и даже как будто поблескивающий свет. Небо за окном матово-белое, без единого затемнения или прорыва. Снег на мостовой под окном потемнел. По стеклу сбегает капли: сначала капля ползет медленно, потом останавливается на мгновение, будто раздумывая — но уже поздно раздумывать, и она срывается с места, торопливо и юрко мчится вниз. Год, кажется, поворачивает на весну. После завтрака Крамской выходит из дому, и вновь врывается ему в ноздри запах свежей влаги. Крамской, обутый в высокие галоши, весело шагает по мокрому тротуару; пальто на меху, обычно тяжелое, нынче не обременительно; он расправил плечи, даже напеваает, кажется.

В здании Биржи, напротив Дворцового моста, помещается рисовальная школа Общества поощрения художников; Крамской несколько лет преподавал там; с директором Михаилом Васильевичем Дьяконовым они приятели. Крамской вызвался бесплатно написать для школы портрет Михаила Васильевича.

В вестибюле служитель, отставной солдат Филиппов, отворяя Крамскому дверь, улыбается: «Совсем нас, Иван Николаевич, позабыли». Филиппов невысок ростом, но выправка у него бравая — подбородок вверх, голову держит прямо и взглядывает, как в строю, одними глазами; в глазах у Филиппова — достоинство широкого ума.

Однажды, лет семь назад, Крамской написал Филиппова. Теперь в темных, до блеска приглаженных волосах его обильно засеребрилась седина, пушистые усы и бакенбарды совсем побелели. Солдат готовно принимает у Крамского тяжелое пальто, нагнувшись, подхватывает сброшенные с ног высокие галоши.

Дверь одного из классов открыта настежь, комната полна народу, его ждут: ученикам и ученицам охота посмотреть, как будет писать портрет сам Крамской. Все расступаются, пропуская его, — посреди класса заранее установлен мольберт. Иван Николаевич почтительно обнимает Михаила Васильевича, но времени на разговоры не тратит — сила, которую он с утра почувствовал в себе, все еще переполняет его, он боится потерять «заряд».

Две девушки, ученицы, торжественно берут Дьяконова под руки и ведут к возвышению для натурщика; величественный старец с окладистой седой бородой и белыми волосами похож на Саваофа. Крамской отступает к мольберту в образовавшейся вокруг помоста пустоте и тишине; быстрым привычным касанием определяет качество и натяжение холста, решительно кладет на палитру краски. Кто-то протягивает ему уголек, он не замечает (до чего уверен в себе нынче!); девицы — «ах!», а он, не набрасывая контура, прямо краской смело намечает свет на высоком прямоугольном лбу, на серебристых крыльях волос — вернее сказать, светом лепит лоб, волосы, резкий прямой нос, прямую решительную складку рта. Подступаясь к глазам, он чувствует мгновенный испуг (даже в животе сжалось, похолодело) — сможет ли передать могучий взгляд этого старика Саваофа, но по тому, как напряженными толчками уходит от него переполнявшая его сила, Крамской чувствует, что получается хорошо. В полтора часа он подмалевывает весь портрет — бодрое, деятельное лицо старика, сочно написанное, смотрит с холста, а настоящий Дьяконов, под рукоплекания бережно сводимый с пьедестала, бормочет, посмеиваясь: «Ну-с, барышни и молодые люди, что скажете? Видали, как мастера-то пишут!»

Крамской, еще возбужденный, отправляется провожать Михаила Васильевича: они неторопливо идут по Дворцовому мосту через Неву. Крамской горбится, пальто давит ему на плечи, высокие галоши тяжелы и неудобны; старик Дьяконов ступает величественно. Мимо, обгоняя их, катится со звоном запряженный одномастными лошадьми вагон конки. Сейчас бы свобода, думает Крамской, зацепив краем глаза вагон с ярко-желтой вычурной надписью «Общество конно-железных дорог», сейчас бы свобода — и поездом на Варшаву — Вепу — Рим...

— Земля наша стала невелика, — говорит Крамской. — Я читал намедни роман Жюль Верна: один англичанин на пари объехал вокруг света за восемьдесят дней.

— Англичане — охотники до споров, — коротко отзывается Михаил Васильевич и снова умолкает.

— Я бы, кажется, и сам вокруг света, хоть на аэростате, да разве выберешься: семья, мастерская, летом дача, старшие в гимназии, дочка — скоро барышня, младший сыночек Марк болеет, сегодня опять ночь плакал. Всюду плати...

— В семействе все что-нибудь да неладно, — Дьяконов берет его под руку. — Вам ли сетовать, голубчик Иван Николаевич! Вы и в чести, и в славе, и мастер вон ведь какой...

Третьяков советует Крамскому: «Если кто может ради идеи все другое самое близкое сердцу отодвинуть на второй план, — пользуйся первой удобной минутой и не оглядывайся».

В мае 1876 года русский художник Крамской, не добравшись до Палестины из-за напряженного положения на Востоке, через Вену, Рим, Неаполь приехал в Париж.

ПУТЕШЕСТВИЕ. ИСКУССТВО

И ты, живописец, учишь делать свои произведения так, чтобы они привлекали к себе зрителей и удерживали их великим удивлением и наслаждением, а не привлекали бы их и потом прогоняли.

Леонардо да Винчи

В мае 1876 года французский художник Каролюс-Дюран приехал в Санкт-Петербург. Он был выписан в столицу Российской империи сенатором и почетным членом Академии художеств Половцевым (по слухам, для снятия портрета с высокопоставленных лиц). Петербургский свет задыхается от восторга при виде сухощавого нервного брюнета с выразительным смуглым лицом, окаймленным черной бородой, с усами, бойко закрученными кверху, и курчавыми волосами, в которых пробивается первая седина.

— Говорят, он более великолепный декоратор, нежели портретист-психолог?

— Всю эту «психологию» выдумали наши скучные российские недоучки. Почитайте, мой друг, что газеты пишут.

Газеты пишут: знаменитый Каролюс-Дюран не может похвалиться ни блестящим рисунком, ни способностью схватить характеристику физиономии, лицо вообще не играет на его портретах первостепенной роли, зато сколько изящества и элегантности в фигуре — никто не знает лучше Дюрана, что больше идет к брюнетке, а что к

блондинке, никто лучше его не передаст атласа, бархата, лент, кружев, никто лучше не уложит складок пышного трепа, не перенесет с большим вкусом на полотно туалета, только что вышедшего из мастерской чародея Вотта; Каролус-Дюран объявлен лучшим живописцем современных мод и светских знаменитостей.

Иметь портрет от Каролуса-Дюрана считается в Париже признаком наилучшего тона. (Художественная критика и искусствознание!..)

За портрет госпожи Половцевой он взял тридцать тысяч франков! Портрет Половцевой: г-жа Половцева сидит в черном шелковом, отделанном таким же бархатом платье, драпировка бутылочного цвета с зелеными переливами удачно показывает белизну лица и шеи белокурой женщины; превосходно написана серенькая шведская перчатка, полунадетая на правой руке, — шведские перчатки художник часто пишет, они как бы составляют его специальность, в Париже даже мода на шведские перчатки à la Carolus-Duran... (Из петербургских газет — художественная критика!..)

Третьяков сообщает Крамскому (в Париж): «Если так работать весь год, то лучше всякой торговли... Да, теперь искусство стало совершенно на коммерческую ногу: тот художник и лучше и славнее, который больше зарабатывает!»

Крамской ходит в Париже по выставкам, по мастерским — его тридцатью тысячами за серенькую перчатку не удивишь! Вон Бонна («Ах, Бонна!», «Великий Бонна!») содрал с российского ротшильда Полякова двести тысяч за портрет дочери — и отдал Поляков (по слухам, это входит в расчет его спекуляций, чтобы знали, что может столько отдать портретисту, — тем замечательнее: все сплелось — спекуляция, живопись!).

Искусство эпохи высокой цивилизации: с помощью кисти можно ворочать миллионами. А он-то даже заказной портрет пишет, стараясь не утратить направления, не упустить из виду целей и задач искусства. Только что в Риме стоял как вкопанный перед портретом папы Иннокентия X (говорят, когда Веласкес кончил этот портрет, папа воскликнул восторженно, саркастически, может быть, испуганно: «Слишком правдиво!») — теперь в Париже показывают Крамскому (эталон) изображение мамзель Поляковой за двести тысяч франков.

«Как не свихнуться, когда весь свет кричит: «Поддай мне то или вот это, и вот тебе за это 200—300 тысяч — только ублажи, не умничай!» — Крамской осмысляет искусство «новой геологической формации».

«В самом деле, возьмите что хотите: так называемый «высокий род» — исторический или религиозный род — есть какие-то жалкие лохмотья, подобранные в академических коридорах; «портрет» —

позировка, туалет, шум, блеск и, заведомо для обеих сторон, самое скромное сходство; «жанр» — женщины, женщины и женщины во всех видах, исключая настоящего». Иван Николаевич идет по Салону скромно, даже смиренно, только глаза выдают — острые, блестят холодным металлом; упрятанные глубоко в затененных орбитах, под дугами редких рыжеватых бровей, все вбирают — и мифологическое гигантище, живописно подновленное под вкусы «новой формации», детище все тех же академических Колизеев Фортунычей, и маленький веселый жанрик... Все вбирает, обдумывает, раскладывает по полкам, будто счетная машинка в голове — аналитик! «Во всем Салоне в числе почти 2000 №№ наберется вещей действительно хороших и, пожалуй, оригинальных 15, много 20, остальное хорошее 200 №№ будет все избитое, известное и давно получившее право гражданства, словом, пережеванное, — это обыкновенный европейский уровень — масса. Остальное плохо, нахально, глупо или вычурно, крикливо...». Он отмечает даже у посредственностей умение распоряжаться картинностью, массами света и теней, гармонией тонов, но не находит напряжения чувства или мысли: много живописи, но мало веских внутренних качеств, живопись раздражает нервы, но не трогает сердца. Он смотрит на европейское искусство глазами искусства отечественного, расчетливо прикидывает, что взять из чужого, чтобы поднять уровень своего, ускорить движение, развитие.

Из Парижа Стасову он сообщает о своих размышлениях: «Мы, русские, имеем какую-то странную особенность... Хорошо ли это или нет, я не решаю, но нам отделаться от этого невозможно. Чего мы ищем (если ищем)? Положим, портрет... — самые талантливые представители у французов даже не ищут того, чтобы человека изобразить наиболее характерно, чтобы не навязывать данному человеку своих вкусов, своих привычек... Теперь другое: так называемый жанр. Для нас прежде всего (в идеале, по крайней мере) — характер, личность, ставшая в систему необходимости в положение, при котором все стороны внутренние наиболее всплывают наружу. Здесь же... преобладает анекдотическая сторона... Что касается библейских и других историй, то тут уж я совсем готов махнуть рукой, так как этот род везде наиболее фальшив».

И дальше, когда подбивает итог, — самое замечательное: «Итак, оказывается нет ничего? — Ну, это, положим, неправда, — есть, и многое... явление импрессионистов¹, этих смешных и осмеиваемых людей, утверждающих, что все искусство изолгалось, что все фальшиво, и живопись и рисунок, а тем более картины, сочинение, надо воротиться... к детству... Знаете, это просто гениально!»

¹ То есть импрессионистов.

Рыбак — рыбака!.. Протестант шестьдесят третьего года тотчас приметил пламенеющую точку протеста, «бунта», семечко, которое уже выбросило рвущийся упрямо кверху, к небу, вспучивающий и взламывающий землю под ногами росток будущего.

Полотна густо, одно к одному, облепившие стены Салона, не скрыли от острых глаз Крамского галерею Дюран-Рюэля на улице Лепелетье — вторую выставку импрессионистов: там он мог видеть «Контору» Дега, «Японку» Моне, прославленную впоследствии «Кунальщицу» Ренуара, картины Писсарро и Берты Моризо, пейзажи Сислея.

Парижские газеты издевались беззастенчиво (художественная критика!): улице Лепелетье не повезло — после пожара Оперы на этот квартал обрушилось повое бедствие, у Дюран-Рюэля только что открылась выставка так называемой живописи; группа сумасшедших выставила там свои произведения; эти так называемые художники присвоили себе титул импрессионистов, они берут холст, краски и кисть, наудачу набрасывают несколько случайных мазков и подписывают всю эту штуку — ужасающее зрелище человеческого тщеславия, дошедшего до подлинного безумия.

Крамской пророчит, разглядывая «импрессионалистов» (он и так это слово пишет): «Несомненно, что будущее за ними»... Он не всегда чувствует их непосредственность — «они не просто, сердечно и наивно это делают», ему мешает умысел, искусственность, возведение «импрессионалистами» особенностей своего зрения в принцип, но он видит в них «бездну поэзии и таланта» («Только, знаете, нам оно немножко рано: наш желудок просит обыкновенных блюд, свежих и здоровых»).

Ему приходит в голову глубокий парадокс: настоящие импрессионисты — это талантливые русские деревенские мальчики, никогда ничего в живописи не выдавшие, не умудренные в школах и течениях, не набравшиеся опыта в музеях и Салонах — только они могут смотреть на мир действительно наивно и сердечно, только они могут писать «как кажется».

Импрессионисты — не случайны, они необходимы в развитии живописи, они движутся в будущее, потому что «на этом пункте сходится стареющее общество с варварством», отрицание изолгавшегося искусства и то «невежество» молодых, здоровых сил, «круглое невежество» мальчиков, которое благодаря простоте и непосредственности отрицает ложь.

Крамской не ищет в импрессионизме путь развития русского искусства, но, право же, «нам непременно пужно двинуться к свету, краскам и воздуху». Только «как сделать, чтобы не растерять по дороге драгоценнейшее качество художника — сердце? Мудрый Эдип, разреши!»

Перед пятнадцатью-двадцатью лучшими номерами Салона, перед осмеянными и привлекательными холстами улицы Лепелетье (перед «этой неуловимой подвижностью натуры, которая, когда смотришь пристально на нее,— материально, грубо определена и резко ограничена; а когда не думаешь об этом и перестаешь хоть на минуту чувствовать себя специалистом, видишь и чувствуешь все переливающимся, шевелящимся и живущим») он поет себе отходную: новое искусство ему уже не под силу, далеко зашел — и сам остался на пройденной станции. И все-таки: дышу — надеюсь! Ведь старик уже, завтра сорок, а «не могу отделаться от юношеских впечатлений и иду, как будто впереди у меня целое столетие»: «Сначала, давно, я думал формой и только одной формой, все хотелось понять ее, потом, недавно сравнительно, начал обращать внимание на краски, и теперь, только теперь, начинаю смекать немножко, что за штука такая живопись».

«Вперед! Вперед!» — сердце болит, и от этого он еще требовательнее, еще беспощаднее к остальным — чтобы не останавливались, не сотворили себе кумира, чтобы чувствовали непрерывное обновление — одно, которое и есть жизнь искусства: «То, что было вчера еще впереди, завтра, в буквальном смысле завтра, будет невозможно, и не для одного или двух невозможно, а для всех станет очевидным. Четыре года тому назад Перов был впереди всех, еще только четыре года, а после Решина, «Бурлаков», он невозможен... Уже невозможно остановиться хотя бы на маленькую станцию, оставаясь с Перовым во главе...» Невозможно, — вот ведь какое слово решительное, сильное слово: невозможно старое перед лицом нового, невозможно остановиться даже на мгновение, вперед, вперед!.. В европейских музеях Иван Крамской размышляет о судьбах русского искусства.

«СУДЬБЫ РУССКОГО ИСКУССТВА»

В деле искусства и старые
и молодые — всегда ученики.

И. Н. Крамской

Мальчика влечет любовь к искусству: рисовать и писать красками — нет в нем желаний более сильного. Кто посмеет влезть руками в сердце, в душу мальчика, что-то в нем перемещать, перешивать, переиначивать, самонадеянно полагая, что исправляет ошибки природы, вкладывает в новую душу содержание подлинное! Кто посмеет вырвать из почвы зеленый росток и привить его к старому заскорузлomu дереву, давно уже колющему небо черными голыми ветвями,

самонадеянно полагая, что немощные соки безлистого старика живительнее густых, горячих соков земли! Кто посмеет платить человеку деньги за холод в душе, жаловать его мундиром за отказ от свободы, награждать орденом за оплевание своей мечты, самонадеянно полагая, что нравственный калека, пустосердый и корыстный, способен двигать искусство! Академия художеств грубо и механически переиначивает душу мальчика, пришедшего туда в наивной уверенности, что его лишь научат рисовать и писать красками. Академия отнимает у мальчика то, что заложено в него природой, бестрепетно вкладывая в него мертвую схоластику представлений и приемов. Академия платит деньги за прилежание, сулит профессорский мундир за верность уставу и параграфу, за неприятие всякого инакомыслия. Академия отучает мальчика повиноваться потребностям развития искусства и общества; борясь с известным направлением, задерживает развитие национальной школы живописи.

Какая чепуха, будто «Адам и Ева перед трупом Авеля» или все тот же «Брак в Кане Галилейской» (конкурс 1877 года) — есть искусство общечеловеческое, а живая жизнь, которую избрали темой своего изучения и своего творчества лучшие художники, живая жизнь, к которой стремится припасть, как к роднику, молодежь, — есть искусство национальное и оттого ограниченное. «Я стою за национальное искусство, я думаю, что искусство и не может быть никаким иным как национальным... Русское искусство, будучи глубоко национальным, станет общечеловеческим». Это напишет Крамской вскоре после возвращения из-за границы в большой статье (серии статей) «Судьбы русского искусства».

Он возьмется за статью потому, что в Европе поймет еще острее: задерживая развитие национальной школы живописи, пытаясь остановить ее на уровне все тех же высохших Стариков Фортунычей, Академия задерживает развитие искусства вообще, снижает уровень.

Крамской возьмется за статью о судьбах русского искусства, об освобождении русского искусства, потому что незадолго до отъезда его за границу Академия вознамерилась наложить длап на те скудные (исхлопотанные у министров, губернаторов, градоначальников) права, которые потом и кровью, умом и талантом завоевало Товарищество передвижников: через великого князя она предложила слить академические и передвижные выставки. Генералы от искусства не худо придумали: растворить передвижничество в Академии, укрепить Академию передвижничеством — ее «мы подопрем собственными телами, как плохой потолок новыми и здоровыми бревнами» (раскусил маневр Крамской). Когда сколачивали Товарищество, Мясоедов недаром повторял из Писания: «Будьте мудры, как змеи, и кротки, как голуби. Вот программа для действий, на мой взгляд». Писали в Ака-

демию великому князю кроткие, мудрые послания, расписывались в совершенном почтении к Академии, но от совместных выставок отказались. Академия, без кротости и много не мудрая, уведомила передвижников, чтобы впредь на академические залы не рассчитывали. Когда же собрали средства и решили строить в Петербурге свой выставочный павильон (Крамской — член комиссии по наблюдению за производством работ и расходом денег), городская управа сообщила Товариществу, что не может предоставить ему место для возведения постройки.

«Моя специальность, мое дело настоящее — борьба с партией мне противной»: Крамской возьмется за статью о судьбах русского искусства, об освобождении русского искусства, чтобы предложить взамен Академии новую систему воспитания художников (не художников-чиновников — художников-граждан). Сначала рисовальные школы, свободные от государственной, чиновной опеки, потом мастерская художника, которого юноша, усвоивший в школе основы искусства, пожелает избрать себе наставником. Человек поступающий, Крамской попробует тут же обратить мысли в дело — напишет Третьякову: искусству русскому пужна хорошая школа; если Товарищество не устроит школы, курсов, мастерских, оно умрет «старым холостяком». Третьяков разгадает цель страстного обращения, оценит благородство побуждений и заключит: «Что обращаетесь вы ко мне, я это вполне понимаю, иначе и быть не может, но я направляю мои силы на один пункт этого близкого мне дела... Мне кажется, уже существующую цель лучше развивать, чем дробить силы на другую, хотя и родственную...»

Что же делать?.. Ведь этак погибнут мальчики, чистые сердцем, наивные, без умысла и импрессионисты. Превратятся в чиновных педантов, в неумелых подражателей образцам чужеземной моды, в зубастых художников-предпринимателей... Надо будить общество, снова отложить кисть и браться за перо, продолжать статьи, с ясным видением истинного художника кровью и нервами писать портрет судеб русского искусства...

Министр императорского двора граф А. В. Адлерберг — министру внутренних дел А. Е. Тимашеву: «По прочтении статьи г. Крамского я нахожу, что подобного рода заявления в печати, сопровождаемые притом сочувственными об них отзывами газетных редакций, могут колебать не только уважение посвятивших себя искусству молодых людей к своим наставникам и руководителям, но вместе с тем и общественное доверие к правительственному учреждению, а потому считаю долгом покорнейше просить ваше высокопревосходительство подвергнуть кого следует взысканию за напечатание означенной статьи...»

Страшный год! Газетное витийство
И резня, проклятая резня!
Впечатленья крови и убийства,
Вы вконец измучили меня!
О любовь! — где все твои усилья?
Разум! — где плоды твоих трудов?
Жадный пир злодейства и насилья,
Торжество картечи и штыков!..

Н. А. Некрасов

Весь Париж раскупает модную игрушку, трещотку с неприятным металлическим звуком; на улицах, на бульварах, на загородных гуляньях треск, скрежет: новинка летнего сезона — трещотка «сгi-сгi».

«C'est l'amant d'A...»

Белиберда какая-то!.. Весь Париж поет бессмысленную песенку, родившуюся во второсортном кафешантане на Елисейских полях; теперь туда публика валом валит (хозяин за десять дней нажил состояние) — только услышать навязчивый глупый куплет, который и так гудит в ушах с утра до вечера и всю ночь до утра:

«C'est l'amant d'A...
C'est l'amant d'A...
C'est l'amant d'Amanda...»

В Париже невиданная жара (газеты пишут: тропическая), театры пустуют, город выплеснулся на улицы, мозги, должно быть, размякли от жары, все веселятся напропалую. По сообщениям газет, девиз нынешнего лета: «Отдохнем в припадке глупости от постоянного напряжения ума...»

В лондонском Сити умнейшие финансисты напряженно рассчитывают ставки в большой денежной игре. После Крымской войны Англия предоставляла Турции значительные займы — проценты назначали выше обычных, да еще брали шесть-семь процентов комиссионных в пользу банкира; Турция задолжала около двухсот миллионов фунтов и теперь явно обанкротилась — нужно поддерживать Турцию, чтобы деньги вовсе не пропали. Турки зверствуют на поработенных Балканах — горят болгарские деревни, и белый аист на крыше, устремив взор к застланному дымом солнцу, гибнет, не покидая охваченного пламенем гнезда. За несколько дней предано огню семьдесят девять деревень, убито больше пятнадцати тысяч человек, восемьдесят тысяч остались без крова. В Сити высчитывают: ничего не поделаешь,

надо поддерживать Турцию, идет соперничество с Россией за Балканы — аккуратные холщовые мешочки, набитые тяжелым металлом, грузят на корабли.

Мода нынешнего летнего сезона — восточный вопрос; Константинополь на газетных полосах отодвинул Париж на второй план, одна сенсация вытесняет другую: султан Абдул-Азиз отстранен от власти; новый султан Мурад начал царствовать с того, что надел на дворцовую гвардию серебряные каски; потрясающее сообщение (из достоверных источников) — султан Мурад предпочитает клико всем другим винам; злободневнейший вопрос — почему отсрочено опоясание нового султана саблею Османа?.. Название передовых: «Будет ли война?», но кто читает скучные передовые — «Отдохнем в припадке глупости!..»

Крамской из Парижа пишет Третьякову: «Причем же эта наша хваленая цивилизация, если она не способна обуздать человека от желания сохранить грош во что бы то ни стало!.. Это не турки вешают, жгут, истребляют поголовно всех, не турки! Это ужасно!.. Если наука и все успехи знания не вытравили до сих пор ни одного кровавого инстинкта дикаря из современного человека, то толки об успехах гуманности, цивилизации и прочего просто шарлатанская проделка и мы ничем не отличаемся от первобытных разбойничьих шаек. Прежде темперамент, теперь расчет...»

Мы воспевали (нет, вы с ч и т ы в а л и!) наши научные и нравственные успехи, а на проверку — продвинулись в знания, создали стройные системы, обнимающие мир внешний и внутренний, но употребили наше знание на то лишь, чтобы получше дикарей устроить свои карманы.

Крамскому (портретист!) представляется respectable господин с лицом вежливым и чистым, в тихом, уютном кабинете, у письменного стола, уставленного изящными безделушками, он ненадолго задумался, вертя в руках костяной с инкрустацией пожик для бумаги, — и вот уже кивает головой, соглашается: лучше война, гибель людей, нежели падение привычных и необходимых прибылей.

Художник Боголюбов на лето уехал из Парижа. Крамской поселился в его мастерской на Rue de Rome, № 95, царапает офорт с портрета наследника, написал два-три вида, два-три портрета не из лучших, но по-настоящему, ради чего ехал, не работает, не может работать в это ужасное, страшное время.

— Не могу ничего думать! Не могу ничего работать! — кричит он в парижских письмах. — Режут, понимаете, режут — днем на глазах просвещенной Европы, которая преспокойно ест, пьет, спит, скрежещет трещотками, поет и танцует, и подвигается к нравственному вымиранию, самодовольно раскатывая в воздухе каркающее, воронье слово «прогресс».

...Крамской сидит на террасе недорогого ресторанчика над Сеной, перед ним на не покрытом скатертью столике бутылка кислого вина, без которого он мог бы обойтись и которое он пьет, однако, морщась, испытывая во рту терпкий чернильный привкус. Холодно и пусто — в ветреный осенний день редко кто забредет сюда, но он не чувствует холода, только, сам того не замечая, время от времени плотнее запахивает плащ; он смотрит, не отрывая взгляда, на свинцовую бугристую поверхность реки, на противоположный берег, подернутый мутной серой дымкой, — пусто. Ему «нравится мысль умереть» (признается он в письмах), хочется покоя, чтобы «только шум природы над могилою, как превосходная музыка, свидетельствовал, что жизнь не прекращается»...

Он смотрит на реку, на окутанный густеющим туманом берег — последняя картина Васильева встает перед его глазами: туманные задние планы, бесконечное величие неба и гор, сливающихся в каком-то могучем и гармоничном музыкальном аккорде, торжественный шум дальнего леса и три печальные сосны, пограничье, отделившее вечный и громадный мир природы от суетного, четко предметного мира сегодняшних людей.

В сумерках он бредет по бульвару Монмартр, заполненному экипажами и пешеходами, — белесый свет фонарей размытыми пятнами отражается в мокрых мостовых, лица людей в неестественном свете лепятся рельефно, поблескивающие выпуклости носа, лба, щек и черные впадины глаз, ртов — лица закопченных столетиями химер Нотр-Дам. Перед глазами — синим, желтым, белым — вспыхнули улицы Помпей... Пять дней он писал улицы города, «скончавшегося две тысячи лет назад», и вдруг уразумел — будто прозрел, — что люди, которые некогда ходили по этим улицам, жили в этих домах, были, по существу своему, такими же, как мы, сегодня. И, уразумев, он еще более почувствовал свое право написать давно ушедшего из жизни и навсегда оставшегося в ней человека, который принес себя в жертву людям и был за то осмеян, оплеван хохотом.

Идет по Монмартру русский художник Иван Крамской, во внутреннем кармане его сюртука телеграмма, что младший его мальчик, Марк, скончался девятого октября. Ветер гонит по тротуару опавшие листья — они катятся потускневшими от долгого хождения монетами. Пора домой...

К рождеству Крамской уезжает из Парижа, шумного, многолюдного, успешного позабыть вышедшие из моды трещотки «сгi-сгi», султана Мурада, которого уже сменил новый — Абдул-Хамид, вторую выставку импрессионистов, жеребца «Кизбера», взявшего на скачках сто тысяч франков — большой приз города Парижа; вместо «С'est l'amant d'A...» все поют новую песенку...

Когда зима нам кудри убелит,
 Приходит к нам неожиданная забота
 Свести итог... О юноши! грозит
 Она и вам, судьба не пощадит:
 Наступит час рассчитывать строго
 За каждый шаг, за целой жизни труд...

Н. А. Некрасов

Некрасов умирает. Всем известно, приговор произнесен, сам знает лучше всех: «О муза! наша песня спета»; но песня еще не спета, не допета — в январе 1877 года «Отечественные записки» начали печатать стихи из «Последних песен», поэт прощается с читателями, сводит итог.

Боли его истязают («Тяжело умирать, хорошо умереть»): в длинной рубахе (одежда, белье, одеяло — все давит, мучает, страдания невыносимые), он места себе не находит — то лежит на спине, поочередно поднимая исхудалые ноги, то переворачивается, стараясь приподняться на четвереньки, то в отчаянии находит силы встать и, опираясь на палку, делает несколько шагов по комнате. Салтыков-Щедрин замечает с едкой жалостливой горечью: «Две капли воды большой осенний комар, едва передвигающий ноги» — образ не живописный, трагический шарж, но странно и необъяснимо как повторен на портретах Крамского — и на погрудном и на том, где Некрасов в рост, на постели.

Он глушит боль опиумом, сознание покидает его, а он — поэт, он писать хочет, у него время появилось писать, но бедному жениться — ночь коротка: он проваливается в сон, радуясь, что боль отступает, и страдая, что вместе с болью умолкает муза.

Прежде его муза представлялась ему «породистой русской крестьянкой» (как обрисована она в поэме «Мороз, Красный нос»), теперь она является к нему беззубой, дряхлой старухой:

«Нет больше песен, мрак в очах;
 Сказать: — умрем! конец надежде!» —

но, бог весть откуда, являются силы, сердце бьется чаще, горячая кровь поэта бежит по жилам, очи глядят зорко — новые песни рождаются и с ними надежда. Со всех концов России, из больших городов и глухих закоулков, текут к Некрасову письма и телеграммы — читатели вместе с поэтом сводят итог.

В начале февраля приехала депутация студентов с адресом: «Из уст в уста передавая дорогие нам имена, не забудем мы и твоего имени и вручим его исцеленному и прозревшему народу, чтобы знал он

и того, чьих много добрых семян упало на почву народного счастья» — приветствие-прощание; может быть, Крамской был свидетелем трогательной встречи — он появился в квартире Некрасова седьмого февраля 1877 года.

Гончаров и Салтыков-Щедрин хлопочут, чтобы Некрасов разрешил снять с него портрет — «он никогда не был так хорош, как теперь»; странно, противоречиво — «комар» и «никогда не был так хорош». Но противоречие внешнее: с болезненным исхуданием, измождением, с вынужденным отстранением от повседневной «текущей» жизни, с уходом от впечатлений внешнего мира в болезнь, в себя, сильнее внутренняя, духовная зоркость, суд над миром, над собой чище, выше. Измученный поэт на портретах Крамского не только неизлечимо болен, но и как бы освобожден от суетного, преходящего, сосредоточен на главном, аскетически, возвышенно духовен.

Долго уговаривать Некрасова, кажется, нет надобности: он хочет, чтобы портрет был написан, чтобы остался портрет. «Я дежурил всю неделю, и даже больше, у Некрасова, работал по десяти, по пятнадцати минут (много) в день и то урывками, последние три дня, впрочем, по полтора часа, так как ему относительно лучше» — это не о том только, как Крамской пишет портрет, но о том также, как Некрасов позирует (в узкие просветы между болями, опиум, стихами и мучительными, унижительными процедурами, которым подвергают его врачи), как из ничтожных остатков сил урезает крохи, чтобы позировать, — очень хочет портрет.

Первый замысел — написать Некрасова «на подушках», но тут же, не приступая еще к работе, Крамской от такого замысла отказывается. Коротко объясняет: «на подушках н е л ь з я», «да и все окружающие восстали, говорят, — это невысказано, к нему нейдет, что Некрасова даже в халате себе представить нельзя». Возможно, «окружающие» оказались убедительны — Крамской любил точность детали, определяющей характер, но о мнении «окружающих» он как о причине второстепенной говорит («да и...»), скорее, это собственное «н е л ь з я» — от поразившей его силы духа умирающего поэта, от того, что «хорош как никогда» побеждало в Некрасове больного, измученного «комара».

Крамской намерен ограничиться «одной головою, даже без рук, дай бог справиться мало-мальски хоть с этим, задача, прямо скажу, трудная, даже едва ли возможная для кого бы то ни было». «Дай бог справиться» — это и «дежурить приходится каждый день и весь день, а работаешь $\frac{1}{4}$ часа, много $\frac{1}{2}$ », и найти в себе желание и волю каждый день и весь день дежурить ради четверти часа работы («Ведь нужно быть для этого чертом или Крамским!» — говаривал Васильев когда-то об упорстве старшего друга своего); главное же, «дай бог справиться» значит — «успеть».

Он успевае т, можно не ограничиваться головой, Некрасов изображен со скрещенными на груди руками (как любил Третьяков — «обе руки налицо»), в сюртуке, при галстуке. Портрет выразителен, в нем много сказано — трагедия умирания и прозрение, сила духа, надежда. Портрет похож, все находят, что хорошо, сам Крамской, однако, сомневается — «нужно еще посмотреть». Портрет, пожалуй, суховат; проглядывают самоограничение и старательность художника: у с п е л сделать все, что мог, но не все, что хотел. Крамской утомлен: месяц повседневных дежурств, сеансы урывками, рассматривание материалов, разговоры с «окужающими», чтобы дополнить то, что не успевае т глаз схватить,— капелные дозы общения с Некрасовым и громадное внутреннее напряжение (успеть увидеть и обобщить главное); от усталости сорвалось грубое словцо, когда портрет закончен: «Ну да тепе рь, кажется, отде лался».

Не отде лался...

Первоначальный замысел, оказывае тся, в нем глубже сидит, чем подумалось, когда под первым впечатлением, «да и» под нажимом «окужающих», от него отмахнулся; к первоначальному замыслу вернул его сам Некрасов. «Портрет Некрасова будет мною сделан еще один, и я его уже начал: в малом виде вся фигура на постели и некоторые интересные детали в аксессуарах. Это нужно — сам Некрасов очень просил, ему он нужен на что-то, потом, говорит, вы возьмите его себе, «но сделайте, пожалуйста ста»... Нечто удивительное, нечто подобное двум одновременно написанным портретам Льва Толстого — впрочем, физически задача для художника потруднее, пожалуй: за несколько дней до «отделался» он уже соображае т новый портрет — «на подушках» или, как он тепе рь его называе т, «вся фигура на постели» (есть разница: новое наименование масштабнее, к а р т и н н е е).

Хорошо, наверно, что поначалу себя ограничивать пришлось: замысел вынашивался, крепчал, общение с поэтом Крамского зарядило, видимо,— иначе не сумел бы (даже если бы и не так устал) сразу вслед за первым портретом начать новый. Невозможно восстановить их беседы (скорее всего, отрывочные, короткие), прямо назвать то, что воспламеняло художника, требовало, звало до конца высказаться, но ест «Последние песни» Некрасова (и ест экземпляр «Последних песен», автором Крамскому подаренный), известны мысли и настроения Крамского в «пору некрасовского портрета»... Портрет пишете с сразу после возвращения художника из-за границы,— беседуют, наверно, о Европе, о Западе, чувства Крамского, с благоустроенных облаков «высокой цивилизации» снова спустившегося на землю «убогой и обильной», поэту понятны; «Дома лучше!» — писал он когда-то: «В Европе удобно, но роди ны ласки ни с чем не сравнимы...» Первое стихотворение «черного», последнего, 1877 года — «Приговор»: рус-

ский поэт спорит с Западом, который отказывает «певцам темной стороны» в праве на уважение мира — «Заступись, страна моя родная! Дай отпор!.. Но родина молчит». (Крамской вынашивает мысли статьи о судьбах русского искусства, о всеобщности искусства национального, о высоком назначении искусства «темной стороны», о будущем русского искусства. Следующее стихотворение Некрасова после «Приговора» — «Есть и Руси чем гордиться»). Только что в январской книжке «Отечественных записок» появились горестные строки:

«Дни идут... Все так же воздух душён,
Дряхлый мир — на роковом пути...
Человек до ужаса бездушен,
Слабому спасенья не найти!»

Совпадения с заграничными письмами Крамского почти буквальные (еще одно, для примера: «Мы стоим на пороге такого времени, когда неосторожный и зазевавшийся... будет опрокинут и смят»). Злая сатира Некрасова о «героях»-современниках и рядом трагические стихи: «...Век «крови и меча», на трон земли ты посадил банкира, провозгласил героем палача» — тоже текстуально совпадают с письмами Крамского. Примеров не занимать и удивляться нечему: опять-таки слова и образы времени. Недавно совсем Крамской в бессильном отчаянии метался по парижским улицам: «Я просто горел... Краска стыда не сходит с лица...»; теперь, когда он, «ловя минуты относительного спокойствия» в состоянии Некрасова, пишет его портрет, Некрасов, ловя те же минуты, набрасывает стихотворение «Поэту» (помета: «Февр. 1877»):

«Любовь и Труд — под грудами развалил!
Куда ни глянь — предательство, вражда,
А ты молчишь — бездействен и печален,
И медленно стораешь со стыда».

Хотя и не напечатаны, но уже написаны строки:

«Мне борьба мешала быть поэтом,
Песни мне мешали быть бойцом» —

пусть строки и не прочитаны, но в них тема для беседы; пусть не тема — лишь несколько слов, оброненных в беседе, но как это близко, больно Крамскому: создание картины и «борьба партий», и расхожее, неизменно «доброжелателем» пересказанное суждение (всякий раз ударом в сердце) — Крамской-де «более нужен для искусства, чем в искусстве». Может быть, мучения Некрасова изгоняют затаившуюся в Крамском «мысль умереть»; может быть, последние песни, пропеты поэтом вопреки страданию, помогают Крамскому закалить сердце и волю; может быть, призыв к Сеятелям и гимн самопожертвова-

нию Пророка укрепляют в художнике светлые мечты, разбуженные некогда Некрасовским «Современником» в острогожском мальчишке Ване Крамском.

Замысел уточняется: не просто «вся фигура на постели», но «вся фигура на постели, когда он пишет стихи», «в руке карандаш, бумажка лежит тут же, слева столик с разными принадлежностями, нужными для него, над головою шкаф с оружием охотничьим, а внизу будет собака». Шкаф с оружием охотничьим — не выдумка, не декорация, он стоит по соседству, в кабинете (на нем — чучела птиц). Оружие наготове и собака ждет, а хозяин не встанет, не достанет ружье из шкафа, не окликнет собаку, хозяин на охоту не пойдет — конфликт трагедийный, острый и выразительный, но (продолжается уточнение замысла) ни шкаф, ни собака на полотно не попали: у изголовья поэта бюст Белинского, на стене портрет Добролюбова и еще один (предполагают, что Мицкевича). Смысл перемен очевиден: движение замысла от бытового — к духовному, от внешнего — к внутреннему, уточнение, углубление не только образа, но конфликта и сюжета портрета — портрета-картины — картины (!). Немощный человек с грустно ожидающей собакой у ног, громоздящаяся над ним пирамида ружейного шкафа — борьба жизни и смерти, победа смерти над земными делами и привычками. Некрасов только, его стихи, его друзья-учителя («пророки») — сведение итога, строгий расчет за каждый шаг, за целой жизни труд, победа прожитой жизни над временем, победа Поэзии, устремленной в будущее, победа Духа над немощной плотью.

«Я зываю к русскому народу:
Коли можешь, выручай!
Окуни меня в живую воду
Или мертвой в меру дай» —

на портрете Крамского Поэт одарен живою водою.

Дата на портрете-картине: «3 марта 77». Это не дата окончания портрета (полностью он завершен после смерти Некрасова) и не дата начала работы (по письмам судя, портрет начат позже); вряд ли также это «дата, фиксирующая определенный этап работы», как предполагают исследователи, — третьего марта Крамской не пишет Некрасова. Примерно первого марта (письмо не датировано) он сообщает Третьякову, что пятый день лежит больной, а на взволнованный запрос Третьякова от третьего марта отвечает четвертого: «Сегодня хорошо — встал уже». Но третьего марта написано стихотворение «Баюшки-баю», о котором Крамской отзывается восторженно: «А какие стихи его последние, самая последняя песня 3-го марта «Баюшки-баю». Просто решительно одно из величайших произведений Русской поэзии». «Баюшки-баю» — песнь о том, как

бессильная и дряхлая муза отступает, опираясь на костыль, перед светлой надеждой Поэта, перед верой в бессмертие: «Уж ты не раб — ты царь венчаный; ничто не властно над тобой». Итоги жизни сведены — страдалец терпеливый готов уснуть, он знает, что увидит отчизну свободной, гордой и счастливой:

«Уступит свету мрак упрямый,
Услышишь песенку свою
Над Волгой, над Окой, над Камой,
Баю-баю-баю-баю!..»

Третьего и четвертого марта поэт читал наизусть стихотворение докторам Белоголовому и Богдановскому, литератору Пышину и другим. Соблазнительно предположить, что среди «и других» был Крамской, — факты не позволяют. Но дата — не секрет: в том же месяце «Баюшки-баю» напечатано в «Отечественных записках» с пометой «1877 г. Марта 3-го». Дата на холсте Крамского — кажется, не с работой живописца, а с образом поэта связана: день прозренья — умирающий поэт поверил в свое бессмертие на освобожденной от оков, счастливой родине. Может быть, полное название картины — «Некрасов в период «Последних песен» 3 марта 1877 года».

КРЕСТЬЯНИН С УЗДЕЧКОЙ

Совесь спокойная,
Правда живучая!

И. А. Некрасов

Несут шерсть, холсты, нитки, достают из заветного сундука припрятанную праздничную одежду, снимают с пальца еще бабушкин серебряный с чернью наперсток, даже косы сбивают, не жалея, с ковошица — «Не пригодятся ли, батюшка, братьям нашим?» (полицейский агент доносит: «Эти самые жертвователи денег нуждаются в еще большей помощи, чем те славяне, которым они отдают свой последний трудовой грош»). Люди рвутся на Балканы, в деревнях добровольцев снаряжают всем миром, крестьяне в справленных односельчанами кафтанах, закинув за спину (чтобы не топтать без надобности) новые сапоги, идут в город — ходатайствовать «пачпорт» на выезд; их отправляют обратно по месту жительства, случается, и деньги мирские отберут (государь недоволен: «Все эти демонстрации считаю неуместными и их следует сколько возможно не допускать дальше»). Начальник Московского жандармского управления обращает внимание Третьего отделения на тон некоторых газетных ста-

тей: «Автор под оболочкою описываемого патриотического одушевления имел целью дать народу уразуметь его первенствующую роль в политическом смысле и что от народа зависит иметь решающее влияние в делах государства».

Крамской, прослышав про движение в помощь балканским славянам, из Парижа спрашивает Третьякова: «Меня теперь очень интересует, что Россия? То есть не правительство, а Россия?.. Я не о правительстве, а о народе, о России, о Москве, наконец...» Третьяков отвечает, что общество вострепенулось, что пожертвования стекаются со всей России, в церквах поют молебны, газеты печатают громкие статьи — «и в то же время никакого движения». Крамской размышляет об отношениях народа и правительства: усилия правительства одному все знать и мочь ложны, — народ должен знать все, потому что только он один все может; народ не упражняется в салонном красноречии, не теоретизирует, не призывает, ему некогда, он работает, но «в моменты исторического волнения» (когда «самый лучший государь» «оказывается тряпкой и никуда не годным трусом») народ (никто его не толкает) «несет деньги и жизнь» — нужно верить «справедливому чувству народа».

«Тип и только пока один тип составляет сегодня всю историческую задачу нашего искусства» — Крамской пишет Васнецову об изображении народной жизни: «Сюжет, столкновение характеров, событие, драма, все это еще в отдаленном будущем. Теперь мы должны собрать материал, мы еще не знаем ни типов, ни характеров нашего народа, как же мы будем писать картины?» Здесь объяснение всех этих «этюдов русского мужичка», которые в течение нескольких лет (и наверно, лучших лет) тенью сопровождают остальные работы Крамского, которые как бы чуть в стороне от остальных его работ, но которые необходимо, кровно его работы, без них творчество Крамского неполно, в главном, существеннейшем неполно — в отражении художником жизни, времени (жизни времени) и в отражении через творчество личности художника. И не только в самих холстах, запечатлевших «русских мужичков», — в постановке задачи Крамской проницателен и современен, злободневен даже. Собирать материал, изучать народные типы, характеры, понять внутренний мир пореформенного крестьянина, его отношение к миру внешнему — задача действительно насущная; ее решает и литература в бытовых зарисовках, этюдах с натуры, подчас слишком близких к натуре, чтобы объять ее взглядом и умом, обобщить, в романах и повестях, подчас слишком близких к этюдам с натуры; кропотливое, пристальное познание материала ради будущих сюжетов, столкновений характеров, драм — примета времени.

Буквально в те же дни, когда Крамской пишет об исторической задаче на сегодня (само сочетание слов, сочетание мысли

для Крамского характерное), Лев Толстой у себя в Ясной Поляне день за днем заносит в дневник типы и характеры — «этюды мужичков»: «Судаковский погорелый, здоровый, умный мужик»; «Городенский Карп Пузанов, маленький, худой... Лошади нет, семян нету»; «Мужик из Иконок пьяненький. Нажил по откупам 30 десятин»; «Григорий Болхин, оборванная немецкая поддевка. Руки отваливаются от работы. Хлеба нет. Картошек нет. Девять душ семьи. Десять лет бьюсь хлебом. Пудов 90 купляю... Колеса не возвращают, все забывает становой»; «Пьяненький бывший старшина, моложавый мужик, умный, гребенщик... Гордится своим барином и знанием порядков»; «Два семирновских мужика... Один сладко улыбающийся, другой... дикой — как волк». Левин в финале «Анны Карениной» беседует с мужиком из дальней деревни о земле, которую прежде отдавали крестьянам па артельном начале, теперь же берет ее один богатый мужик; собеседник рассказывает Левину про богатого мужика Митюху, который «нажмет, да свое выберет», и про «богатого и хорошего мужика» Платона Фоканыча, который не станет «драть шкуру с человека» — «для души живет», «бога помнит».

В деревне живут бок о бок Фоканычи и Митюхи, и мужичок сладко улыбающийся, и мужик «дикой — как волк» (сродни, должно быть, «Полесовщику» Крамского). Лев Николаевич радостно беседует со «стариком рудаковским»: «Улыбающиеся глаза и беззубый, милый рот. Поговорили о богатстве. Недаром пословица — деньги — ад. Ходил Спаситель с учениками. «Идите по дороге, придут кресты, налево не ходите — там ад». Посмотрим, какой ад. Пошли. Куча золота лежит. «Вот сказал — ад, а мы нашли клад». На себе не унесешь. Пошли добывать подводу. Разошлись и думают: делить надо. Один нож отточил, другой пышку с ядом спек. Сошлись, один пырнул ножом, убил, у него пышка выскочила — он съел. Оба пропали...». Под пером Глеба Успенского является на свет «один из излюбленных теперешних типов» — «кулак с обличьем «религиозно-нравственным», «большой деревенский воротила» из тех, что «молча обделяют практические дела», «молча говорят», все видят, все слышат, знают всю подноготную и во всех отношениях неуязвимы».

Мысль написать «крестьянский сход» (мужики — народ! — обсуждают свои дела) приходит к Крамскому — новый шаг: от собирания материала — к обобщению его в сюжете, от изучения характеров — к столкновению характеров, от «только типов» — к событиям, к драме, от «этюдов мужичков» — к картине. Сытый мельник (староста) и мужичонка с клюкой, задумчивый крестьянин с Сиверской и тот, другой, из Козловки-Засеки, в позе сидящего Христа, благостный пасечник, злой полесовицк с дубиной — всех зовет Крамской миром решать свои дела, которые миром как раз и неразрешимы; емкий и точный замысел способен объединить, одним узлом связать

весь собранный материал, все изученные, пойманные кистью характеры и типы. Крестьянский сход никогда не будет написан: картина про осмеяние Христа для Крамского до последнего дня — главный, неоплаченный долг, но оба замысла не так далеки друг от друга, как пыльная, вытопанная лужайка где-нибудь у колодца в тульской или воронежской деревне от площади перед дворцом правителя в древней Палестине. Мнение народное: притча об осмеянии лучшего, которую художник пытается раскрыть в исторической бытовой реальности, и реальнейшая тема сегодняшней деревенской жизни, взятая как высокое обобщение,— народ имеет право сам судить-рядить, в столкновении характеров рождается справедливое чувство народа.

Крамской осмысляет неудачу «хождения в народ». Он пипшет Черткову о народных изданиях: собираемся печатать для народа, а программа взята точь-в-точь с наших газет и журналов — «положительно бесполезное дело». Жестко, неприкрашено, даже приземленно несколько он объясняет Черткову, что народ в книгах любит, чего от них хочет, и тут же, следом: «До сих пор я говорил о том, что народ, по-моему, любит и жаждет, но надобно сказать, что ему нужно. А нужно ему только знать, как отстаивать свои права: куда, когда и как жаловаться, чтобы после жалобы не было хуже».

Но главное в письме к Черткову не про книги — книги только повод, чтобы высказаться, главное высказать: «У вас есть сердечная потребность сделать что-нибудь для народа хорошее, по-вашему (да и по-моему тоже). Ваш внутренний душевный строй требует успокоения совести (находящейся в настоящее время в тревожном состоянии у всех, у кого душа человеческая не уснула навеки). Вы не барин, дающий щедрую подачку и полагающий, что так все от бога установлено навсегда и что если что и требует поправки в социальном отношении, так только самые пустяки. Словом, для вас вопрос если и не стал совсем ребром, то, быть может, не сегодня-завтра станет, а при таком расположении, полагаю, требования и точки зрения на дело должны быть совершенно иные от обыденных. Лучше всего затею оставить и только прикнутить рядовым работникам к чему-нибудь уже существующему...»

Душевно, уважительно, но как будто немного свысока, как будто отстраняя себя от Черткова и его благородных позывов (все «вы», «ваш», «вас»), да и его самого приглашая с горных вершин на землю, разделенную межами,— тульскую, воронежскую или самарскую, иссушенную зноем... Социальные поправки предстоят не пустячные: чем начинать новые ваши затеи, идите рядовым работником, в обыденности удовлетворите сердечную потребность вашу. Это есть и в портрете Черткова, незадолго перед тем написанном: душевно краси-

вый человек, но от народа «страшно далекий», «белая кость», «голубая кровь» — в привычной холодности чуть выпуклых глаз удивительно (явно непреднамеренно) переданная социальная отгороженность, отстраненность человека на портрете от художника-портретиста. Поучения, с которыми Крамской позволяет себе обратиться к Черткову, он подкрепляет не слишком приметно торчащей, вроде бы нарочно упрятанной в середину послания репликой, не приметить которую невозможно, в которой невозможно не приметить чувство превосходства (это «свысока»): у вас-де сердечная потребность сделать что-нибудь для народа, «а я сам частица народа и из самых низменных слоев». (Десять лет спустя Чехов откликнется на толстовскую проповедь: «Во мне течет мужицкая кровь и меня не удивишь мужицкими добродетелями».)

Крамского не удивишь мужицкими добродетелями, ему известны мужицкие достоинства, достоинства людей, которым он предоставляет право знать и решать, справедливому чувству которых верит. Над замыслом раздумывая, он пишет «Крестьянина с уздечкой». Этот — последний, «итоговый» мужик Крамского; больше он писать крестьян не будет, словно все выдохнул, высказал все, что хотел. Крупно, значительно — каждая подробность крупна и значительна, взята широко, открыто, и оттого будто и нет подробностей — только главное.

Крамской сообщает про него: «У меня один этюд «русского мужичка» большой, в том виде, как они обсуждают свои деревенские дела», — и сам себя обделяет, сводит вещь к этюду, к портретному этюду, даже имя сообщает — Мина Моисеев (в каталогах: «Крестьянин с уздечкой. Портрет Мины Моисеева»). Но «Мина Моисеев» — не «этюд мужичка», не подсмотренный характер, «материал»: он — характер изученный, материал обобщенный, не этюд — картина («Крестьянин с уздечкой»).

Крамской к картине шел через этюды («мужичков»). Добродушный старик, сродни «рудаковскому», восхитившему Толстого («улыбающиеся глаза и беззубый милый рот»). И снова тот же крестьянин — только волею художника стал моложе, — опершись на сложенные руки, с какой-то веселой пытливостью глядит он вокруг. У крестьянина с уздечкой тот же «милый рот» и глаза улыбаются, но взгляд жестче, острее, чем у «этюдных» Мин Моисеевых. Он стоит крепко, неколебимо — соль земли! — ветхая одежда ниспадает тяжелыми складками с плеч, простая обструганная палка в сильных руках — посох. Руки работника, зоркий взгляд, улыбка (улыбка неизменная и на этюдах и на картине, светлая, озаренная — от души, от нравственного здоровья улыбка). «Мой мужичок веселый», — говорит весело Крамской и, кажется, пишет его освобожденно, скинув с плеч груз тяжелых мыслей, весело пишет, с улыбкой.

Современники тотчас подыскиали «Крестьянину с уздечкой» литературный прототип — мужика-правдолюбца Мина Афанасьича из «Устоев», популярного тогда романа Златовратского. Герой романа живет что птица, счастливый человек — в нем «алчбы нет», он мужицкой правотой силен, против его правоты «никакой неправде не устоять», ни прежней барской неправде, ни новой, кулацкой («В душе у мироеда — одна алчба. А отчего алчба? от неправоты... Правоты в своем положении не видит»)... Мужичок Златовратского «мал ростом, низок и жидок; волосы у него словно сено, а лицо постоянно смеется; ходит ли он, говорит ли — все как-то восторженно: машет руками, ногами топчет, бороду треплет» — ничего похожего на величественного Мину Моисеева, написанного Крамским (да и наивно думать, что художник пишет картину «по роману», тут, конечно, не о прототипе речь может идти — о параллели, о типе, изучаемом литературой и живописью), ничего похожего, а современники углядели некое сходство внутреннее: «правдоносительство». Роман Златовратского про то, как рушатся «устои», как «общество» разваливается: жидкий, смешной, с нелепыми ужимками крестьянин призван связать вчерашнее, сегодняшнее и всегдашнее. Могучий «Крестьянин с уздечкой» Крамского («Мина Моисеев») больше, крупнее, чем Мин Афанасьич, он в Мина Афанасьича «не укладывается», как «не укладывается» в воспетую писателем-народником вечную «мужицкую правоту» запечатленная Крамским народная правда.

Картина про крестьянский сход («где, — по свидетельству сына художника, — обсуждают свои дела подобные Мины Моисеевы») была бы, наверно, интересной, но этот Мина Моисеев (на сходе, должно быть, стоит он в стороне — щурится да улыбается), этот Мина Моисеев — сам сход; последнее — его слово. Он стоит крепко, смотрит, слушает, прищурясь зорко и улыбаясь, перекинута через руку вчетверо сложенная уздечка, оброть (уздечка — не просто подробность; она написана крупно, выразительно, «вынесена в название»); перед ним не просто спор (пря), вспыхнувший между мужиками, когда обсуждают они свои деревенские дела (вероятная тема картины): перед ним жизнь катится по негладкой, крутыми горками, дороге, жизнь, в которой надобно пахать, сеять, косить, рубить и о правде не забывать, искать ее и верить, что неправоте не выстоять.

ний ему вроде бы и дела нет, он сам себе судия, у него своя воля, своя дорога, ему до Константинополя или до Японии какой-нибудь ближе, чем до Биржевого переуллка.

Третьяков из Москвы тормозит письмами, просит способствовать приобретению туркестанской коллекции. Верецагин наконец появляется у Крамского: лицо бледное, как бы слоновой кости, огромный, прекрасно сформованный лоб, увеличенный начинающейся лысиной; орлиный нос, пронзительные, с какой-то отчаянностью глаза, тонкие подвижные губы, окладистая борода; движения быстры, решительны — резки и ловки одновременно. Разговор короткий — Верецагину некогда: отправляется в путешествие. Куда? С усмешкой (обидной: вам, дескать, сударь, и до Москвы дальний путь, а какой-нибудь Тифлис — край света), тонким металлическим голосом (неожиданно тонким при громадности и мужественности фигуры) выкрикивает (даже в глазах мелькает от его выкриков): Амур, Япония, Китай, Тибет, Индия... Коротко благодарит за участие в судьбах коллекции и, начальнически откинувшись, благосклонно хвалит портрет Шишкина на лесной поляне: «Бес-по-до-бен». Визгливо засмеялся: «Чтобы не сочли за иронию, прибавлю — пре-вос-хо-ден». Повернулся круто и исчез, — только ветром в лицо ударило и словно бы дымком дохнуло.

Петербург взбудоражен Верецагиным. Генерал Кауфман, «главный начальник Туркестана», другие генералы, рангом повыше и рангом пониже, двинулись в наступление на художника — что ж это за война такая на его картинах? Где, к примеру, марши, где смотры на походе, где запланированная штабом передислокация войск? Где удары в лоб? Обходы? Охваты? Где победное преследование неприятеля? Что за война такая: окруженный русский отряд — горстка истекающих кровью людей, смертельно раненный — усатое мужицкое лицо, пальцы, судорожно сжимающие кровавую рану на груди (все кончено, а он еще бежит, движимый чудовищной инерцией, навстречу неприятелю), забытый на поле боя солдат, отрубленные головы и куча черепов («всем великим завоевателям») — что за война?.. Да Верецагин пятнает славу русского оружия! Низкопоклонники и дельцы называют его изменником, хоуи и клеветники обвиняют в клевете, иноземцы, состоящие на царской службе, упрекают в отсутствии патриотизма... Верецагин снял с выставки и сжег три лучшие картины — не с пашкой же ему по петербургским проспектам в атаку на клеветников: пусть знают люди, те, кто с утра до вечера у входа на выставку — два, три дня, только бы попасть, увидеть, — пусть знают, как генералы убивают искусство! Изрезал, изрубил, сжег — «Забытого», любимого, изрубил, сжег: «Я дал плюху этим господам!»

Одиако каков Верецагин! Три картины! Откуда в нем эта свобода поступков, это «все дозволено»? Почему он заставляет сердце

колотиться чаще и почему, как подумаешь о нем, в сердце будто стальная пружина? Непонятный, пугающий... Ах, встретиться бы, да не этак «Здравствуйте — до свидания», «сударь — милостивый государь», — свидеться бы душевно, за чайком, потолковать откровенно: «Василий Васильевич — Иван Николаевич», проникнуть. Где там! Стасов рассказывает, и написать-то некуда: умчал Верещагин, спешит, до самой Индии без остановок.

Верещагин — в Индию (и думать позабыл!), а Крамской позабыть, вытряхнуть его из себя не в силах — без холста, без кистей и красок, сам того не ведая, пишет портрет Верещагина. Он заходит на выставку — шутка ли, около трехсот номеров! Двадцать пять картин (шесть в натуральную величину), около ста маленьких этюдов и картинок! А товарищи-то поражаются, завидуют его, Крамского, размаху; его размах — полтора десятка портретов за год. Где взял этот Верещагин свою невиданную свободу — ездить по белу свету, воевать, устраивать собственные выставки, жечь свои холсты, писать что только пожелает? Так и объявил тут, в Питере: не заказы, чтобы жить и писать что хочу, а писать что хочу, чтобы жить без заказов (а Крамской-то все твердит, будто человек девять десятых в жизни «должен» делать против желания!) Право, такой ли он человек, как мы все, — Верещагин?..

Крамской бродит по выставке, старается самого Верещагина выявить из двадцати пяти больших его картин и ста маленьких, старается живопись художника и личность его сопрячь. Какое богатство сюжетов, обилие типов, разнообразие натуры в этих трехстах номерах! Кто посмеет не сочувствовать идее картин, не увидеть в них ума и таланта, только — как бы это объяснить — к верещагинским картинам не придешь побеседовать интимно (пооткровенничать, порассуждать), драмы человеческого сердца в них нет, им не до бесед с каждым в отдельности, они, картины эти, — выражение идей, агитация, призыв к массам; размахом, зримой силой, уверенностью в себе они мощно, властно (без «всех этих» сердечных излиятий и душевных движений) сами себя утверждают — привлекают, манят и тревожат, подавляют, заставляют сердце биться чаще, и будто стальная пружина от них в груди. Крамской, смятенный, оуптапный сомнениями времени, когда все только переверотилось, старается осмыслить человека, который по-хозяйски живет в уже «уложившемся» мире: «Он человек именно последней, новейшей формации; это тип и порода, именно порода. У него все другое, чем у обыкновенных смертных, религия, философия, образ мыслей и поступков, и даже чувства другие».

Академия всполошилась от успеха верещагинской выставки, вознамерилась почтить (купить?) художника профессорским званием; Верещагин из Бомбея (!) отвечает через газеты, хлестко — как поще-

чину отвесил: «Известясь о том, что императорская Академия художеств произвела меня в профессора, я, считая все чины и отличия в искусстве вредными, начисто отказываюсь от этого звания». И снова генералы идут походом на Верещагина, теперь от искусства генералы, — клеветуют, спрятавшись трусливо как за спину, за подпись академика Никанора Тютрюмова (в прошлом учителя черчения при дворянском полку, ныне помощника декоратора императорских театров и, по словам современника, «плохого маляра разных портретов и голых турчанок»). Тютрюмов сочинил газетный пасквиль: Верещагин — «фирма», картины пишутся в Мюнхене «компанейским способом».

Крамской тут как тут («специальность», «дело настоящее» — «борьба с партией мне противной»): «Одно, чего я от всего моего сердца желал бы, это принять хоть какое-либо участие и долю в неприятностях по поводу Верещагина». Он сочиняет и печатает заявление от имени русских художников против Тютрюмова (читай: против Академии), в защиту Верещагина; страдает — даже в такой момент среди художников нет единодушной готовности тотчас и вместе дать Академии бой (после смерти Крамского в бумагах его найдут отрывок «Вечер между художниками», датированный тем же числом, что газета с тютрюмовским пасквилом, отрывок-диалог — художники беседуют, спорят, вместо того чтобы подняться на борьбу «с противной партией»; горькая ремарка под занавес: «Звуки ножей и тарелок заглушают разговор окончательно, а жаль...»). Громкий отказ Верещагина от профессорского звания для Крамского событие общественное: «Ведь что в сущности сделал Верещагин, отказавшись от профессуры? Только то, что мы все знаем, думаем и даже, может быть, желаем; но у нас не хватает смелости, характера, а иногда и честности поступить так же». Громкость верещагинского отказа — по жизни иный упрек Крамскому в нерешительности: протестант шестьдесят третьего года, он должен был первый так поступить («оказался ниже своих намерений»)...

Верещагин путешествует по Индии, добрался до «самой середки Гималаев», поднялся на вершину Джонгри, едва не замерз в горах, живет в буддийских монастырях, охотится на обезьян, ловит рыбу в холодных речках — и не вспоминает, наверно, поспешное петербургское знакомство. Крамской ездит на дачу в Сиверскую, пишет деревенскую кузницу и Полесовицка с дубиной, пишет Ивана Александровича Гончарова, себя самого, хлопчет о покупке Третьяковым «туркестанской коллекции», о благополучном переезде Третьей передвижной из Воронежа в Саратов и Харьков. Но портрет Верещагина, все еще не поставленный на мольберт, продолжается...

Они вновь встречаются в Париже во время заграничной поездки Крамского; Верещагин вспоминает, что сердечно встречаются.

Крамской сообщает однажды из Парижа: «Встретил Верещагина, потолковали, чайку попили, позавтракали и разошлись довольные друг другом». «Чайку попить» с Верещагиным — это, наверное, то, чего хотел Крамской в Петербурге; но «чайку попить», «потолковать» для Крамского — «откровенности», размышления вслух, для Верещагина — «грубо», «бесцеремонно» (его собственные определения) высказывать по всякому поводу свое мнение. В этих словах: «разошлись довольные друг другом» — слышится ирония, которая и всей фразе придает интонацию ироническую. «Сердечная» встреча за чайком, кажется, не получилась.

Вот когда Крамской в другой раз пишет, что отправляется к Верещагину «отдохнуть головою и сердцем», то это — уже «не разойтись довольными друг другом»; Верещагин же, вспомнив, что встречались сердечно, тут же принимается рассказывать про их «частые пререкания». Для Верещагина причина споров — «доморощенная» («дьячковская») философия Крамского, которую «тяжко выслушивать» «человеку, учившемуся не на медные деньги»: «с насупленными бровями и наморщенным лбом» Крамской атакует Верещагина «свежевычитанными заключениями», но после ответного удара тут же ретируется со словами: «Вишь ты, к вам и не подступишься!» (рассказ Верещагина). Но Репин (пересказывая Крамского) рисует обратную картину: «Верещагин по-казацки налетал на Крамского с яростью и выкриками, в которых чувствовался степной гик казаков... По-казацки же, как только Верещагин чувствовал недостаточно уничтожающей свою атаку, он мигом перескакивал от Крамского на противоположный тротуар, метался и там... и через несколько мгновений опять налетал на Крамского к великому удивлению парижан».

Бедный Иван Николаевич мечется в Париже: «цивилизация» — обман, мир рушится, человечество подошло к нравственному пределу; Верещагин, конечно, «горой за цивилизацию, машет руками, отчаивается в правильности моего умственного здоровья и окончательно советует мне исправить свои взгляды и понятия, заменить, как он выражается, туманные послышки ясными и реальными» (вот о чем они спорят-то!). Русский художник (Савицкий) пишет из-за границы (Крамскому): «Поезд гремит и мчит... Вот пошли фабрики за фабриками, дым, стукотня и копоть, вот городок с темными мрачными домами и стенами... Проскочили под мост, опять фабрики» — «новая геологическая формация». Над зданием выставки Верещагина, русским путешественникам на изумление — черный дым, как над фабрикой; во дворе поставлена машина, которая дает электрический ток для освещения картин. В каком-то журнале напечатана карикатура: Верещагин мчится на локомотиве, в каждой руке по огромной кисти — красит воздух. Репин замечает: «Это очень меткая карикатура.

Верещагин любил размах. В то время как мы работаем, мучимся над одной картинкой, сомневаясь, не доверяешь себе, он быстро писал целые серии, целые коллекции».

Сердечно встречаются в Париже русский портретист Иван Крамской, который намеревается написать здесь великую картину о Христе, но, подавленный бурными событиями, политическими и художественными, подавленный «цивилизацией», так и не находит в себе сил подойти к холсту, и громко известный художник Верещагин, который привез из Индии множество этюдов и начатых полотен и взялся за работу, впрямь посильную лишь целой «фирме» (Крамской подтверждает: «Он пишет какие-то картины огромного, колоссального размера, для которых, как он говорит, нужны будут площади»). Крамской страдает от «цивилизации», которая варварски вторгается «к племенам далеких пространств» — «обирать, поработать, убивать»; Верещагин намерен представить в картинах «историю заграбастания Индии англичанами». Крамской горит от стыда за «цивилизацию», услышав, что на Балканах «режут, режут, режут»; Верещагин собирается с передовой казачьей дивизией в Болгарию, потом напишет серию картин о русско-турецкой войне. В Париже взаимные оценки созрели, видимо. Верещагин для Крамского человек «неумолимый и жестокий», которого «судьба поставила высоко над толпой» (Решин в духе более позднего времени назовет его «сверхчеловеком»), но, наблюдая и разглядывая Верещагина, Крамской судит его не по «сверхчеловеческим», а по человеческим законам: в характере, поступках, искусстве, предпринимательстве его открывает не сверхъестественное нечто, а типические черты человека нового времени — «новейшей формации», в которую Крамскому перебраться трудно, тем более «врасти» в нее, «обжиться» в ней. Верещагин не мудрствует лукаво, не разгадывает: «гениальный дьячок» — определил походя Крамского, и все тут. Крамскому в картинах Верещагина нравится «внешний рисунок» («контур»); «внутренний рисунок» («лепка»), который выражает «глубокие сердечные движения», кажется ему слабее. За «контуром» веселых сценок, рисующих парижские «пререкания» Крамского и Верещагина, видится внутреннее, «лепка», «сердечные движения» каждого.

Портрет Верещагина все более проясняется. Крамскому кажется, что он уже и к холсту подоить готов.

«В Париже, в 1876 году, — вспоминает Верещагин, — Крамской предлагал мне написать портрет мой, но я отклонил, зная по опыту, что обещание кончить в один или два сеанса обыкновенно не сдерживается и надобно потерять четыре, пять, шесть дней». Верещагин отклонил, но портрет все равно пишется, продолжается.

Крамской пишет младшего брата Верещагина, Сергея, — «чудный портрет», по определению старшего брата («Ну просто хохочу, гля-

дя на него, — как он похож. Даровиты вы...»). Но сам старший брат решения своего не меняет — не больно интересны ему ни портрет, ни Крамской, хоть он и убежден, что портреты у Крамского получаются «на диво»: «Я не знаю у нас другого художника, который так схватывал бы характер лица. Даже портреты Репина, много превосходя силою красок, пожалуй, уступают силою передачи выражения индивидуальности».

Четыре года проходит. Верещагин, его личность, творчество, по-прежнему занимает много места в письмах и разговорах Крамского, в размышлениях его.

«После выставки моей в Петербурге в 1880 году он снова просил позволения написать мой портрет, и так настойчиво, что я обещал сидеть, как только выберу время, — продолжает свои воспоминания Верещагин, — вышло, однако, что мне пришлось, наскоро собравшись, уехать из Питера, и я письменно извинился перед Крамским, обещая высидеть в другой раз». Но не так-то просто Верещагин уезжает из Питера: вызывая осуждение даже друзей, он отказывается уступить выставленную индийскую коллекцию Третьякову, отказывается нераздробленной сохранить ее для будущего и, желая выручить побольше, устраивает в Петербурге аукцион картин. «Верещагина с аукциона не видел, а спустя неделю получил от него записочку, в которой он... извиняется и просит отложить портрет до другого раза», — сообщает Крамской Третьякову: все точно соответствует тому, что будет потом вспоминать Верещагин, только у Верещагина про аукцион ни слова (он и забыл, наверно), а для Крамского теперь Верещагин, портрет Верещагина, без этого аукциона не существует («Я ему его аукциона простить никогда не могу»).

Портрет продолжается. Крамской уже накануне окончательных, неутешительных выводов о чертах личности «художника новейшей геологической формации»: «Вообразите себе только такого человека, который не чувствует потребности в ком-либо из людей вообще, т. е. он нуждается в людях как орудиях и только... Что это такое?.. Как хотите, а это люди последней формации». Крамской накануне окончательных неутешительных выводов об искусстве Верещагина: новые огромные картины, привезенные с фронтов русско-турецкой войны, из путешествия по святым местам Палестины, декларативны, торопливо написаны. Крамской спорит с увлеченными современниками, по-прежнему готовыми день, и два, и три простоять в плотной толпе у подъезда, на лестнице (увидеть Верещагина!): «Почему я должен поклониться, когда прекрасная идея и сюжет дурно исполнены?» Много позже Репин скажет про Верещагина: «Искусство служило ему только записью бывшего, выдающего и яркого представления идей»; а сначала Крамской в одиночку: «Жаль, глубоко жаль, что Верещагин выпустил из рук роль и роль великую в искусстве,

для которой у него были налицо все средства, кроме, впрочем, одного — искреннего и сердечного чувства. Конечно, и теперь значение его значительно для современников... Но эта деятельность публицистическая и рассудочная, а картин как картин... мало».

Крамскому до конца недолго — с жаром сердца, уже смертельно больного, сокращая скупо отпущенные ему дни, он будет разбирать искусство Верещагина, всю страсть, яркую последними вспышками, будет вкладывать в споры о нем — больше, чем когда-либо, хочет Крамской драму человеческого сердца видеть, постигать в творениях искусства. Верещагин снисходительно объяснит чуть ли не трагические выводы Крамского тем, что Крамскому, «тяжелому и скучному», «задавленному урочным трудом, недостатком научного образования и тяжелым хроническим недугом», пересказали «бесцеремонную критику» Верещагиным его работ — вот и рассердился, «как только может рассердиться безнадежно больной человек на здорового и отступившийся от прежнего идеала художник на смело несущего его вперед собрата».

Верещагин вспоминает: «В 1883 году я выбрал наконец время для этого злополучного портрета и приехал в мастерскую Крамского. Первый сеанс затянулся страшно долго; огонь в камине давно уже погас и в мастерской сделалось холодно, а Крамской все просил посидеть еще, «еще немножко», «еще четверть часика», «минуточку!» Я страшно продрог и лишь добрался до гостиницы, как меня схватил сильнейший припадок азиатской лихорадки... Когда после нескольких дней болезни я случайно встретился с Крамским и рассказал о том, что случилось, он, кажется, даже не поверил и, по обыкновению, пустился рассуждать о влиянии тепла и холода на организм... — даже досада меня взяла! Вскоре он написал мне, прося привезти несколько индийских вещей, индийский ковер, если можно, так как намеревался-де представить меня на индийском фоне, с плодом на руке и проч. — очевидно, он сам был заинтересован и меня хотел заинтересовать портретом. Но я решил, что больше калачом меня не заманишь, и не поехал вовсе. Тут мой Крамской рассердился по всем правилам: и невежа-то я, и обманщик, и мазилка-то я...»

Верещагин не заинтересовался портретом, ему времени жалко, неохота мерзнуть, неохота везти в мастерскую ковер; для Крамского же этот портрет менее всего «посадил — написал»: для него этот портрет — мысли мучительные и заветные, боль душевная, стремление осознать мир и время, в которых живет, он полжизни своей должен положить в этот портрет. Хорошо, что портрет «оборвался», неокончен: портрет выпадивается долго, наверно — слишком долго, он почти обязан оказаться рассудочным, по первый взгляд портретиста на сидящего перед ним человека, когда холст поставлен наконец на мольберт, — совсем не то, что лицезрение и осмысление того

же человека на протяжении лет и десятилетий. На следующем сеансе вместе с индийским ковром и пледом могли попасть в портрет мысли сформулированные — в вы о д ы, под натиском рассудка п о с т и ж е н и е натуры могло уйти с холста. П е р в ы й взволнованный взгляд портретиста, когда чистый холст напряженно ждет быстрого шуршащего движения уголька, свежего и сочного касания кисти, этот п е р в ы й взгляд подчас равносителен о т к р ы т и ю. Внешнее («контур»), «публицистическое и рассудочное» странно отсутствует в портрете Верещагина, «оборванном» после первого сеанса. Размах, неуемность, резкость (самые, кажется, что ни на есть верещагинские черты) уступили место интимному, мягкому, задушевному (по форме — «пятну», силуэту, округло-интимному, даже уютному). «Сверхчеловек», или «падчеловек» — задумчив, лиричен; линии (как и черты лица) плавны. Прозительные, зоркие (верещагинские) глаза не жают зрителя, не манят и не пугают отчаянной решимостью — взгляд печально сосредоточен, обращен в себя. «Человек новой геологической формации» — задумчивый, усталый человек. Неоконченный портрет Верещагина закончен. (Решни потом заявит страстно: «Превосходно написанная голова! Редкость! Какое счастье, что она осталась неоконченной!»)

ДРАМА ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО СЕРДЦА. «ВСТРЕЧА ВОЙСК»

И не потому ли хочется что-нибудь найти ласковое в искусстве, что родной матери нет, нет того бога, около которого могла бы собраться семья.

И. И. Крамской

В самом пачале 1879 года Крамской исполнил небольшой рисунок «Встреча войск». Ярко освещенная улица, солнцем и празднеством ярко освещенная, флаги, гирлянды, под триумфальной аркой торжественно проходят полки, а на балконе, повисшем над улицей, как бы парящем над ней в лучах праздничного света, стоят дети, мальчик в перепоясанной русской рубашечке, девочка в длинном светлом переднике, в «выходных» высоких ботинках и — на руках у принаряженной кормилицы — совсем малое дитя. Всеми порывами души, всеми мыслёнками своими устремлены дети туда, вниз, вдаль, к триумфальной арке, где веселым (слегка раскачиваясь) шагом победителей отбивают, не жалея подметок, по мостовой солдаты (даже малыш на руках у кормилицы словно понимает что-то, вроде бы машет ручкой проходящим колоннам, так и светится радостно). Праздничная улица,

праздничные дети на балконе, а в сумраке комнаты, беззвучно, чтобы праздника не потревожить, рыдает в кресле женщина в черном вдовьем платье; для нее в праздник горе острее, непоправимее.

Из Москвы, куда послал Крамской рисунок (для опубликования в альбоме), приходит взволнованный отклик Репина: «Сейчас получил ваш рисунок: развернул... и... у меня слезы к горлу подступили... Как это сильно и как поэтически сказано!..»

Впечатление Репина особенно глубоко и неожиданно: он лишь недавно исполнил акварелью тот же сюжет, встречу войск, но его встреча войск — народный праздник; рисунок Крамского не о празднике — у Крамского еще дети на балконе и женщина в комнате...

Репин не одинок в своей оценке — днем позже Поленов из Москвы пишет Крамскому, как приняли «Встречу войск» собратья-художники: «Видел вчера ваш рисунок... Сильное впечатление он произвел на всех; очень хорошо взято событие, так глубоко, что неожиданно захватывает... Когда Репин открыл рисунок — все смолкло, и так почти час все находились под тихим, грустным настроением».

«Сильно», «глубоко», «неожиданно», «захватывает» — в этих словах слито профессиональное и гражданское отношение к рисунку Крамского, к тому, что он изобразил и как изобразил.

«Встреча войск» — единственный отклик Крамского на русско-турецкую войну 1877—1878 годов, трагический отклик на войну, с самого начала трагически воспринятую, даже еще до начала ее (жгучая душевная боль от известий о резне на Балканах, от понимания и игры цивилизованных держав тысячами человеческих жизней, от горестных раздумий о видах правительства и воле народа, от ощущения несправедности и обманности «прогресса»). «Встреча войск» — единственный и трагический отклик Крамского на войну, уложившуюся (и это для развития замысла крайне важно) между двумя личными трагедиями, между двумя детскими смертями: незадолго до начала войны у Крамского умер сын Марк, а вскоре после окончания ее (и через полтора месяца примерно после рисунка «Встреча войск») умер и другой маленький сынок — Иван.

В рисунке «Встреча войск» — войска это «фон», «задний план», и торжественная встреча — «задний план»; главное в рисунке (тоже ведь встреча войск) — эти стоящие спиной к зрителю детишки на балконе (в спинах такая обреченность, что сердце щемит и не отпускает), главная в нем — женщина в черном, которая плачет тихо и безнадежно и всегда будет плакать, покуда возвращаются домой войска и не возвращаются солдаты.

Рисунок «Встреча войск» прозвучал среди работ Крамского сильно и неожиданно не потому только, что отвечал настроению определенной части общества и исполнен хорошо: в нем выявились раздумья Крамского об искусстве, о Верещагине в частности, в нем

обнаружился ключик к пониманию споров об искусстве, о Верещагине, которые вел Крамской. Рисунок как бы противостоит творческой системе Верещагина, его принципу отбора и характеру подачи материала; Крамской не на примере данного рисунка, а на примерах искусства вообще неустанно подчеркивает это «противостояние» — противостояние «публицистического и рассудочного» ума «искреннему и сердечному чувству». В размышлениях Крамского безусловно содержится зерно истины, в спорах о Верещагине (и — косвенно — с Верещагиным) выявляется личность Крамского, определяются его творческие устремления, но споры обострены злободневностью поднятых вопросов, полемическим задором. Даже современники чувствовали рассудочность многих «сердечных» работ Крамского и не могли скинуть со счета своеобразную, для Крамского неприемлемую сердечность рассудочных, публицистических полотен Верещагина. Не случайно ни разногласия, ни «противостояния» во взглядах не помешали современникам и потомкам ставить рядом имена Крамского и Верещагина, относить обоих художников к одному лагерю. Не случайно в сердечно, на одном дыхании написанном Крамским портрете Верещагина как бы само по себе обнаружилось душевное согласие художника и натуры, никак не «противостояние» их.

Но теории Крамского действительно противостоят практике Верещагина, и споры, которые ведет Крамской с восхищенными современниками возле полотен Верещагина, поистине ожесточенны. Рисунок «Встреча войск», скорее всего — неосознанно, конечно, — часть спора, творческий довод в нем.

Верещагин привез с театра русско-турецкой войны серию огромных полотен, обличительных, гневных — «вопиющих» — и, по мнению Крамского, торопливо (лишь бы высказаться скорее), небрежно, слишком «внешне» исполненных. Крамской не ездил на войну, как Верещагин, не участвовал в вылазках передового казачьего отряда, не взрывал турецкий броненосец, не был ранен, он не видел и не написал (а, может, увидел бы и тоже не написал) погибших, засыпанных снегом в чистом поле, и живых (полуживых), засыпаемых снегом в холодных траншеях, и о б р а ж е н и е трагедии не по нему, он неизменно жаждет, чтобы в картине бился, содрогался «маленький комок мяса, именуемый сердцем», — сердце и делает картину искусством «высшего рода»: «Человечество всегда дорожило теми художественными произведениями, где с возможной полнотой выражена драма человеческого сердца или, просто, внутренних характер человека». Не на бескрайних заснеженных полях сражений, не на уходящих в небо горных перевалах — в сумрачном уголке какой-то петербургской квартиры услышал Крамской горячее содрогание страдающего сердца, заметил среди праздника в черное одетую женщину, может быть, одну нечаянную слезу ее приметил, но эта слеза все

пересиливает, все перевешивает: в ней не только сверкающее ликование улицы и эти дети на балконе, как не только поле под Плевной, траншеи Шипки, штурм Никополя — в ней вечная драма человеческого, женского сердца, вечная и бесконечная, с тех пор как земля стоит, встреча войск (зияние, черный провал, невосполнимая пустота в колошах победителей).

ДРАМА ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО СЕРДЦА. «НЕУТЕШНОЕ ГОРЕ»

(Поиски «чистой формы»)

Все великие писатели писали чрезвычайно сжато.

Ф. М. Достоевский

Рисунок удался — Крамской сам это чувствует и товарищи подтверждают. Крамскому жаль расставаться с рисунком: в нем многое непроизвольно высказалось, что надо бы еще «выбрать» оттуда, осмыслить, развить. Отправляя рисунок, Крамской просит Репина вернуть работу по миновании надобности.

Год спустя в его переписке упоминается «картина около трех аршин» — «Вдова» («одна фигура в натуральную величину»).

Ему больше не требуются ни яркая улица, ни дети на балконе — одна фигура сама о себе все скажет. Портретист по призванию, творчество которого — извлекать «внутренний характер человека», он верит в неисчерпаемость одной фигуры, будь то Иисус Христос или неведомая, одна из многих, вдова; в одной фигуре, если хорошо написать, — «начало и конец».

Крамской не приемлет, не в силах принять нашумевший верещагинский триптих с крылатым названием «На Шипке все спокойно» — «солдат на часах на высотах Шипки, засыпаемый снегом, расположенный по-детски на трех холстах: на одном он еще виден, на другом до половины засыпан снегом, а на третьем что-то уже бесформенное»... Картина — сто ли фигур на ней или одна-единственная — целый мир, все в ней; любое полотно триптиха, если не иллюстрировать трагедию, а написать «внутренний характер», выразить драму сердца одной фигуры, на нем изображенной, — одно полотно скажет тогда втрое больше трех.

(Даже в молодости, рассматривая Перова «Приезд гувернантки», Крамской мысленно сужает число действующих лиц и уже тем одним невольно углубляет внутренний характер каждого: «Как бы это хорошо, если бы было только две фигуры: гувернантка и хозяин, пожалуй, еще девчонка, будущая ученица, и только. Сама гувернантка прелестна, в ней есть конфуз, торопливость какая-то, и что-то такое, что сразу заставляет зрителя понять личность и даже момент; хозяин

тоже недурен, хотя и не нов: у Островского взят. Остальные лица лишние и только дело портят...)

Замышляя «Вдову», он ищет одну фигуру, без «лишних» лиц, одну фигуру, но чтобы в ней все открыт — личность и момент, пространство и время, начало и конец. Вскоре, о поисках такой одной фигуры рассказывая, он употребит понятие «чистая форма», то есть форма, внешне и внутренне наиболее точно соответствующая образу картины.

На первых шагах замысла он рисует женщину в кресле; это не законченная работа — набросок, поиск. Женщина не та, что во «Встрече войск», и кресло не то, и композиция иная: женщина хотя и повернута в ту же сторону, что во «Встрече войск», но интерьер другой — перед ней намечена отделенная занавесом комната, там какой-то прямоугольный постамент (катафалк?), чаша (подсвечник?), — горе (неутешное горе) не в памяти, а еще буквально перед глазами. Внешних различий в двух рисунках много больше, чем сходства, но связь наброска со «Встречей войск» четко ощутима. Первый взгляд, часто осуждаемый за поверхностность, обладает своей зоркостью, утрачиваемой при разглядывании пристальном. Сопоставление наброска со «Встречей войск» на первый взгляд не оставляет сомнений в сходстве; кажется, что художник просто «перенес» женщину с рисунка на отдельный лист бумаги. Художник оба раза всем существом своим («кровью и нервами», по его признанию) передает неутешное горе женщины — первый взгляд, не останавливаясь на подробностях, сразу ловит сущность. Зато пристальное вглядывание быстро выявляет необыкновенно важное отличие двух работ — и это не интерьер, не кресло, не балкон, не катафалк: самое важное отличие наброска от «Встречи войск» в том, что женщина во «Встрече войск» закрывает лицо руками, платком, а у женщины с наброска лицо открыто. И вот ведь замечательная для наблюдения за творческим процессом частности — у нижнего края листа лицо женщины, увеличенное, повторено.

Здесь, с этого наброска начиная, творчество портретиста по призванию, взявшегося за картину, необыкновенно выявляется. Рисунок «Встреча войск» по сюжету, по масштабу взятых событий и по «эмоциональному масштабу», по композиции, по властно схваченной связи фигур и подчинению их главному, целому, по силе впечатления на зрителя — по всем статьям рисунок «Встреча войск» мог вылиться в картину, и Крамскому вроде бы нет смысла терять найденное; но ему лицо нужно — драма человеческого сердца, внутренний характер человека для него, портретиста, прежде всего на лицах писаны. (Вскоре после наброска женщины в кресле он снова сильно и выразительно рисует лицо женщины с закрытыми исплаканными глазами, тоже прикорнувшей в кресле, по только лицо.)

На первом же шагу развития замысла Крамской решительно сужает «картинную информацию», но сразу расширяет, углубляет «информацию портретную».

Картину, в которую четыре-пять лет спустя выльется замысел, Крамской назовет «Неутешной горе» — очень емкое название, намного более емкое, чем «Вдова», и более точно соответствующее тому, как развивается шаг за шагом замысел Крамского. Сосредоточенность на теме вдовства неизбежно вызывала бы в памяти художника федотовскую «Вдовушку», любая одна фигура, если написана вдова, неизбежно воспринималась бы зрителями как развитие того, что сделал Федотов, или как противопоставление ему. Крамской пишет неутешной горе: развивая замысел, он не слишком заботится о подробной внешней мотивировке сюжета — вдова ли, мать ли, потерявшая ребенка, не вполне ясно выражено даже в живописных вариантах, не говоря о карандашных набросках. Да, собственно, кроме единственного указания Крамского, что он «искренне сочувствовал материнскому горю», когда писал картину, указания, сделанного задним числом (картина уже написана), никаких внешних данных, что вдова «превратилась» в потерявшую ребенка мать, кажется, не сохранилось. И все-таки «сюжет», если можно так определить то, что изображает Крамской, а изображает он во всех набросках и живописных вариантах одну фигуру (и лицо) женщины, не оставляет сомнений. Художник искренне сочувствует материнскому горю, в картине кровь и нервы художника, — такое не пропадает: неведомо как, «нематериальное», оно в каждом мазке ложится на холст, передается зрителю «от сердца к сердцу» (как любил говорить Николай Николаевич Ге).

Крамской ищет чистую форму, совершенную (замыслу, чувству совершенно созвучную) одну фигуру, стремится в личности и моменте, в «отдельном» и «однажды» раскрыть всемирное и вечное (неутешной горе, драму человеческого сердца); в его поисках не только кровь и нервы, боль сердца художника, но и жизнь его, личное, человеческое (буквально — боль, болезнь сердца, с первого же приступа почувствованная — предчувствованная — роковой, гибельной), смерть двух сыновей, тревога за остальных, от пережитых смертей постоянно обостренная, нежелание жить, состояние нахлынувшее и подавившее тогда, в Париже, после смерти любимого, Марка («мой дорогой мальчик, быть может, лучший по сердцу»), неутешной горе Софьи Николаевны — личное, пережитое, свое горе, своя драма. Неутешной горе, найденное во «Встрече войск», остается сердцевиной замысла от начала до конца, во всех его превращениях, но «мотивировка сюжета» изменяется — наверно, постепенно и незаметно: от «Встречи войск» до упоминания будущей картины «Вдова» проходит около двух лет, еще через три года появляются (затем от-

вергнутые) живописные варианты одного из наиболее известных и русским зрителем любимых полотен, которое по множеству воспроизведений у всякого с детства перед глазами, — «Неутешное горе».

Художники говорят: бывает, что стул на картине мешает увидеть фигуру, его хочется убрать. Крамской в поисках чистой формы почти пять лет «убирает стулья» или расставляет их так, чтобы они не мешали, а помогали увидеть главное. От этих поисков остались четыре живописных варианта «Неутешного горя» (как, однако, забрало его — он и не писал никогда четырех вариантов одной картины, а по указанию старого каталога был еще вариант — пятый).

В первом варианте молодая женщина (очень молодая) сидит прямо на полу у катафалка, над нею гроб, покрытый парчой, огромные свечи в высоких подсвечниках. Игра света призвана создавать трагический эффект, он и создается — эффект. Пламя свечей, золото парчи, рыжеватые волосы женщины, огненные блики на светлом ее платье, чернота ее накидки, теней от постамента, от подсвечников, пестрые цветы в гробу тревожным (словно бы дисгармоничным) звучанием — еще слишком много «стульев», которые надо убрать. Катафалк, гроб, свечи «мешают увидеть» фигуру женщины. Женщина слишком молода, своей молодостью вызывает жалость к себе, жалости больше, чем драмы сердца. Нарочитость позы привлекает внимание, мешает главному; в позе что-то театральное — к тому же от фигуры до зрителя слишком много пустого пространства (авансцена).

Крамской продолжает искать. Три следующих живописных варианта, включая окончательный, «произросли» из трех небольших карандашных набросков на одном листке бумаги: первый — женщина стоит у двери, держась за портьеру, второй — женщина бессильно опустилась на стул и третий — женщина, тоже стоящая, в правой руке держит платок, левой опирается о спинку кресла. Последняя, у кресла, помещена в центре листа, на переднем плане, взята крупнее двух других и тщательнее прорисована; похоже, она первая по очерченности, была занесена на бумагу, она и по значимости окажется первая — от этого наброска возьмет начало основной вариант. Две другие фигуры (на стуле и у портьеры) жмутся по углам листа, лишь намечены. Творческая мысль художника словно рванулась сразу к единственно нужному, высветила его и остановилась; потом метнулась туда-сюда; можно, впрочем, еще так и этак можно, — рука заносит эти «так» и «этак» на листок; Крамской как бы отодвигает единственно нужное под конец, упорно хочет испробовать остальные возможности — с его придирчивостью к себе он должен все испробовать, чтобы потом не за что было себя упрекнуть.

В соответствии с карандашным наброском он пишет сначала женщину у портьеры (правильнее сказать — у портьер). Декорации явно построены, тяжелые драпировки слишком очевидно делят картину на

передний и задний планы — катафалк и подсвечники теперь сзади, за неполностью раздвинутыми портьерами, световой эффект как бы «сдвинут» на задний план, но впереди опять та же «авансцена», пустота пространства, мешающая острому и мгновенному соучастию, сопереживанию. Поза женщины неестественна, неловка и одновременно вычурна: хватаясь за портьеру, женщина выходит из задней комнаты, от гроба; в жизни, и даже на сцене, это было бы промежуточное движение (оно не соответствует глубокой драме сердца — много внешнего, мелодрамы), живопись останавливает мгновение, превращает промежуточное в главное — женщина, изогнувшись, «висит» на портьере.

Он пишет другую женщину — на стуле, у окна: красивая картина. Все, что непосредственно от похорон, убрано с полотна, вытеснено за полотно — лишь яркая полоса света по косяку дальней двери на заднем плане напоминает о них. Световой эффект живописен — оранжево-золотой свет лампы борется с ночной синевой, высветлившей окна и уже понемногу прохладно втекающей в них. Женщина опустилась на стул у окна — поникла, замерла, окаменела; красивая женщина — глаза потемнели от слез. Взгляд устремлен в пустоту, которая перед ней; пространство скрадывается узорчатым ковром, изящной мебелью справа («стулья», пожалуй, не мешают), взглядом женщины, которая видит пустоту перед собой, как видит ее зритель (действующая пустота).

По Крамской продолжает искать ту чистую форму, когда в одной фигуре — начало и конец, когда рядом с нею не нужны ни «эффекты вещей», ни световые эффекты, когда «стулья», мало того что не мешают, даже и не помогают увидеть главное, когда обстановка (аксессуары), свет, цвет не подчеркивают, не объясняют все, что выражает эта одна фигура, а как бы являются продолжением ее.

Поза, лицо, интерьер изменяются с каждым вариантом, но в каждом варианте соответствуют одно другому, внутренне связаны: лицо женщины, схватившейся за портьеру, немисливо для той, что сидит на полу; женщину, опустившуюся на стул у окна, не поставишь в неловкой позе у портьеры. Поиски образа тянут за собой, скорее всего, непреднамеренные, социальные характеристики — не бьющие в глаза, они ложатся в каждый из вариантов скупыми штрихами (о живописи уместнее, наверно, сказать — мазками), ненавязчиво помогают зрителю «связать воедино» позу, лицо, интерьер.

В первом варианте все похоже на театр: высоко поставленный гроб, свечи колоннами, музыкально плывущий золотой свет, искаженные тени — и молодая женщина на полу среди пышной «бутафории» похожа на актрису (слишком натурщица), молодая актриса, кажется, сама испугана ролью, которую ей приходится играть. В варианте с портьерами все подчеркнуто материально: тяжелы и богаты драши-

ровки, постамент в дальней комнате тоже тяжел, мощен, тяжела фигура женщины и лицо ее с полным подбородком и закрытыми глазами, лицо неодоухотворенно, образ снижен, драма явственно отзывается мелодрамой — что-то затаенно мещанское чувствуется в тяжелом портьерном благополучии. У женщины, опустившейся на стул возле окна, лицо аристократично, Крамской пишет портреты таких женщин на заказ, портреты потом вешают в залах, таких, какой изображен на полотне, — прохладно протяженных в глубину, не загроможденных вещами (изящный столик на первом плане, легкие занавески), с высокими окнами и ночной петербургской синевой за ними — все очень красиво, салонно красиво...

Про окончательный вариант «Неутешного горя» Крамской рассказывает: «Остановился, наконец, на этой форме, потому что больше двух лет эта форма не вызвала во мне критики» (жестко к себе, делово, но аргумент исчерпывающий).

...Интеллигентная гостиная, обиталище людей, которые, в согласии с идеалами Крамского, не только чувствуют, но и думают, и думая и чувствуя, работают. Книжки, разбросанные на столе, хранят недавние прикосновения. Картины на дальней стене — пейзажи (когда не стало маленького Марка и потрясенному отцу «нравилась мысль умереть», Крамской вспоминал пейзажи Васильева — горячий и гениальный художник Васильев рано догадался о пропасти, которая разделяет вечную жизнь природы и недолгую жизнь каждого из людей). Живые цветы на первом плане: кажется — частица природы, но вырванные из потока живой жизни, приспособленные для печального служения тому, что было человеком, они мертвы, инородны в этой комнате, неестественно, пугающе пестры для нее.

Женщина в черном платье неопровержимо просто, естественно остановилась у коробки с цветами, в одном шаге от зрителя, в единственном роковом шаге, который отделяет горе от того, кто горю сочувствует, — удивительно зримо и законченно легла в картину перед женщиной эта взглядом лишь намеченная пустота. Взгляд женщины (глаза не трагически темные, а буднично покрасневшие) властно притягивает взгляд зрителя, но не отвечает на него. В глубине комнаты, слева, за портьерой (не за портьерой-декорацией, а портьерой — обычным и малозаметным предметом обстановки) приоткрыта дверь, и там — тоже пустота, необыкновенно выразительная, узкая, высокая пустота, пронизанная тускло-красным пламенем восковых свечей (все, что осталось от светового эффекта).

Найденная форма, связывая фигуру с малейшей подробностью полотна, с каждым цветком, широко раскрывшимся в душноватом тепле квартиры (запертые окна, горение свечей), с каждой складкой скатерти, с каждым узором ковра, делает ее при этом словно непроницаемой для чужого взгляда, если взгляд не исполнен сочувствия.

«Я искренно сочувствовал материнскому горю», — сказал Крамской о том, что побуждало его к долгим, устремленным поискам; сухо сказано, конечно, делово, но опять-таки исчерпывающе — «искренно сочувствовал»: от сердца, не от головы.

Внешняя простота, сдержанность позы, лица, жеста — и внутренний огонь, мир встревоженный, сдвинутые катастрофой пласты сознания и чувства. Красота женщины, написанной Крамским, говоря словами поэта, — не сосуд, в котором пустота, а огонь, мерцающий в сосуде. Образ внешне сдержан и в том смысле, что найденная внешняя форма сдерживает внутреннее движение, не позволяет избытку чувств вырваться наружу. Это было найдено еще для «Христа в пустыне» (Христос, спаленный страстью, лишь сжимается от пред-рассветной прохлады; глядя перед собой в пустоту, напряженно смотрит в себя), но, по счастью, — иначе вышло бы повторение, «штамп», — как бы снова утеряно: понадобились годы, чтобы Крамской еще раз нашел единственно точную «центробежность» образа.

Очень точно найдено движение правой руки, прижавшей платок к губам. В карандашных набросках и живописных пробах Крамской ищет эту незначительную вроде бы подробность. Но в первоначальных вариантах платок в руке женщины лишен, он не нужен или смотрится лишь ярким живописным пятном; в картине движение руки с платком просто и необходимо: движение обыденное, лишенное эффекта — чуть измененный привычный «бабий» жест, жест отчаяния, горя, но не бессилия (какое отличие от руки, бессильно упавшей на колени или так же бессильно вцепившейся в тяжелую драпировку). Женщина остановилась, крепко стоит на ногах; левой рукой не оперлась о кресло — просто положила на кресло руку.

Поиски чистой формы поднимают работу Крамского от картины о материнском горе до картины о горе неутешном.

Драма сердца женщины, драма глубоко личная (и в этом личном непроницаемая — «чужая беда»), раскрыта на картине Крамского как драма для сердца всякого человека близкая и понятная, драма потери, разлуки навечно, когда за несколько минут, часов, дней вся жизнь заново проживается, заново осмысленная и пережитая, драма прощания с человеком на земле и нового, иного чем прежде, укоренения его в себе: общечеловеческая драма сердца.

Крамской, по его признанию, «не рассчитывал на сбыт» и «в данном случае хотел только служить искусству». Пять лет возится он с набросками и вариантами, чувствуя, как в поисках является ему образ все более значимый. Завершив работу, он скажет о «Неутешном горе», и снова не многословно, как зачастую, а деловито-жестко, и снова исчерпывающе, с ощущением достоинства своего творения: «Если картина никому не будет нужна теперь, она не лишняя в школе русской живописи вообще».

— Экою ты меня сделал жирною!

— Это еще подмалевок,— посмотрели бы, как Брюлов жирно подмалевывает.

— То-то, смотри!

П. А. Федотов

Художник Литовченко Александр Дмитриевич — старый приятель, сосед по дому и постоянный гость. Невысокий, сухощавый, с аккуратными движениями, проберется в угол, усядется поплотнее и помалкивает, старательно внимая всякому слову Ивана Николаевича. Если народу собирается побольше и Иван Николаевич далеко, Литовченко, глядишь, и вяжется в какой-нибудь спор — горячится, «желчничает», стучит по столу сухим кулаком, в два счета оказывается повержен противником, минуту-другую ворчит у себя в углу и, снова притихнув, сосредоточенно сосет свою крученую папирску. Случается, Крамской с другого конца гостиной прислушается к спору, к горячим возгласам старого приятеля, раздраженно поерзает на стуле, взглянет, как-то особенно прищурясь, на Литовченко и — выразительно: «Ну, это не совсем так!..»; Александр Дмитриевич умолкает на полуслове — даже съезжится испуганно. Иногда, впрочем, когда Ивану Николаевичу требуется, по выражению знакомых, «подтверждение хора», он сам благословляет Литовченко высказаться: «Да вот спросите Александра Дмитриевича, он человек правдивый, беспристрастный...» — Александр Дмитриевич вскакивает с места, горячо и преданно поддерживает каждое слово Крамского.

Доброжелательные современники вспоминают «ограниченность» Литовченко, его «несостоятельность» в спорах, но также его восторженное оживление, когда беседа касалась «бытовых подробностей русской старины», его одушевленные рассказы «о какой-нибудь брошке или митре, осыпанной жемчугами»; они вспоминают с симпатией «наивную энергию и чрезвычайную искренность» Литовченко, «старобрядческую» чистоту его внешности, нарядную опрятность одежды, его лицо — «худощавое и желтое», лицо «отшельника», «аскета», но также и его широкую улыбку — «множество добрейших морщинок» около глаз, вспоминают глаза — «большие, черные, блестящие, с несколько приподнятыми бровями», глаза, которые «светились жизнью» и придавали приятность его лицу.

Крамскому без Литовченко непривычно и скучно, чего-то не хватает в доме, будто вынесли старую, казалось, вросшую в пол этажерку какую-нибудь или кресло, нужны ему постоянные верные глаза в углу (большие, черные, блестящие), нужен благодарный, неуго-

мимый слушатель, по со старым приятелем Иван Николаевич не церемонится: «Литовченко глуп был всегда» — вот и весь сказ. Александр Дмитриевич двадцать лет все терпеливо сносит от своего кумира: назидания, замечания, головомойки, неуважение — бывает такая односторонняя верная дружба, которая нужна, однако, обеим сторонам. Эта дружба не оставила бы заметного следа ни в русском искусстве, ни в биографии Крамского (разве недоброжелатель какой-нибудь привел бы ее в пример «деспотизма» Крамского), об этой дружбе, наверно, и не вспомнил бы никто, если бы отношения не продолжились в творчестве, не «материализовались» в портрете Литовченко, написанном Крамским.

Все эти «Литовченко жалок» да «Литовченко глуп» гроша ломаного не стоят рядом с тем чувством, которое переполняет портрет и не могло не таиться (пусть неосознанное) в художнике, — такое чувство не выдумашь, таким себя не накачаешь, принимаясь за работу, такое не вспыхнет неожиданно, когда старый приятель — вдруг «натура» для портрета: оно должно родиться, жить, пройти испытания, устояться. (Тем более что портрет пишется для себя — пять лет не покидает мастерскую, не идет на продажу. Крамской лишь поневоле, в счет долга, передает его Третьякову: Павел Михайлович, со своим «дьявольским чутьем», «желает получить» не что-нибудь — Литовченко.)

Алексей Николаевич Толстой писал о двух видах жеста: жесте результативном, изображающем чувство, мысль, волю, и жесте первоосновном, предшествующем мысли и чувству («Возьмите саблю, сильным жестом вытасщите ее из ножен, за жестом последует воинственная гамма ощущений...»). «Первоосновные жесты отмыкают чувства. Они есть ключи к познанию чувственного мира»...

Результативный жест открыт Крамским на портрете Григоровича: один точно найденный жест выявляет (изображает) внутренний мир человека в его неповторимости. Спиходительная барственность позы; величественно откинута назад голова и светский прищур глаз (разглядеть получше!), а пепсе в правой руке — движение неприпущенное (и неповторимое), черта характера: вглядывание без пепсе, которое, однако, при себе, показное вглядывание, невнимательное внимание («ненадежен, ах как ненадежен», — определяет Григоровича Крамской, и Федор Васильев вторит: «ненадежен, правда, знаю, это — его девиз»). Изящное и неосновательное движение головы, руки как нельзя лучше (точнее) сочетается с гладким холёным подбородком, мягкими пушистыми бакенбардами, мягкими артистически небрежно отброшенными назад волосами. Лицо красиво сформованное, почти скульптурное, однако есть в нем некоторая расплывчатость, нечеткость черт — тоже от характера: Григорович,

по словам Крамского, легко «расползается». Сняв пенсне и красиво держа голову, Григорович смотрит на зрителя, которого видит не слишком зорко, «смотрит на», но не всматривается, не вслушивается, интерес мнимый, ждет случая — вот-вот, весело покачивая изящно зажатые в пальцах пенсне, красиво и легко заговорит, станет сыпать словами («Говорил он очень красиво, но с какой-то чисто французской подоплекой в смысле построения мысли и фразы, а его жест, сопровождающий разговор, удивительно схвачен на прекрасном портрете И. Н. Крамского», — вспоминает современница), губы как бы уже вздрагивают от заготовленных, от заранее катаемых во рту фраз, сдобренных изысканными оборотами, острыми и легкомысленными шутками; легкий, живой и не слишком основательный разговор Григоровича с характерными пылкими жестами отмечается едва не всеми, кто его знал: «болтлив», «со слезами на глазах» «вертит колеса и трещит фразами», «нахваливает и восторгается», «по обыкновению машет и руками и ногами» (определения Крамского).

Третьяков просит Крамского не задерживаться с портретом Григоровича: «Его нельзя долго писать, а собраться да вдруг написать», но написать в друг мало — надо в портрете это в друг сохранить. Крамской не только сохранил, он подчеркнул в друг острой характерностью жеста — могучее «чуть-чуть» не изменило ему: изображение — на самой грани, на острие, еще мгновение и... может обернуться карикатурой. Ставов с его склонностью к преувеличению, с неприятием Григоровича, «хлыща, вряля и благера», торопится обьявить портрет карикатурой: «Это не портрет, а просто сцена, драма!.. Так вот перед тобой и сидит Григорович со всем своим враньем, фельетонством французским, хвастовством и смехотворством. Сам Григорович, восхищаясь портретом, вздумал было мне инспирировать, что в особенности оттого портрет удался, что ведь, мол, и сам он много помогал, он ведь понимает, как надо сидеть и быть на натуре, у него привычка большая в обращении с художниками... А не понимает, что помогал тут невольно, помимо самого себя, всей натурой своей, всей хлыщеватостью, всем невольным комизмом существа своего!» Зрители, глядя на портрет «по-ставовски», должны покатываться со смеху, но вот ведь Крамской, не опасаясь, показал портрет самому Григоровичу, тот восхищается, разрешает выставлять портрет, художник охотно его выставляет, зрители в восторге, улыбаются, а не хохочут.

В беспокойных прядях волос, в тревожной тени, пробегающей слева по лбу, в болезненном надломе левой брови, подчеркнутой несимметричностью глаз, есть что-то утяжеляющее легкость облика, что-то затрудняющее его разгадку (Крамской заметил однажды, что в «треске фраз» Григоровича есть «фразы, окрашенные зловещим цветом, и вы чувствуете только, что есть нечто, что крепко и упрямо си-

дит в нем»); в лице Григоровича, где-то в «уголке лица» и впрямь, кажется, таится драма: не драма-«сцена», увиденная Стасовым, а драма личности, «драма человеческого сердца», которая для Крамского всего дороже. (Григорович веселый и чувствительный барин, светский говорун, анекдотист, доброхотный хлопотун, ходатай и благотворитель, и писатель, переживший свой талант, свою громкую славу, отброшенный, по собственному признанию, «за штат» русской литературы, отзывчивый и неосновательный благожелатель, в ходатайствах и хлопотах которого столько же дела, сколько спасения от безделья, от забвения в долгий «не его» век, который ему выпало прожить, — может быть, это?) Затаенный, непознаваемый «уголок» лица, души «уравновешивает» острый результативный жест, удерживает портрет Григоровича на головокружительной высоте того «чуть-чуть», без которого нет искусства.

Григоровича художник «поймал» в характерном жесте (ни с кем не спутаешь), жест Литовченко вроде бы вообще случаен — шел человек, не дошел, остановился, обернулся — взглянул, сигарку, зажатую в пальцах, нес ко рту — не донес, сейчас поднесет. Поза, жест — не характерные литовченковские. Фигура в полуоборот, лицо почти в фас — у Крамского на портретах часто встречается такой поворот; сигарка (напироска) между пальцами (то есть положение руки) — тоже смолоду излюбленный прием (с сигарой написаны Шустов, Шишкин, Клодт, Гончаров, Менделеев, Боткин, Деньер).

Портрет так и остался не вполне завершен: Третьяков пожелал незавершенный — он против «приведения в порядок» его, он боится, что пропадет это вдруг, неожиданное. (Крамской его не понимает — думает, Третьяков опасается, что после «приведения в порядок» на холсте пятна выступят.) Для Крамского «мгновенность» этого портрета — как легкость пушкинской строки, рожденная в перемаранных, слоями записанных черновиках: холст надставлен снизу — и тем формат его удлинен, позднее написана острая шапочка.

Но портрет еще более незавершен, чем показалось Третьякову. Его незавершенность не оттого, что Крамской «собрался да вдруг написал» Литовченко, а оттого, что Крамской в д р у г о т к р ы в а л Литовченко, пока писал. Что-то в нем, в Крамском, вызревало, укладывалось за те долгие годы, когда он сердился на старого приятеля, снисходительно переносил его верность и поклонение, одним взглядом поощрял говорить или заставлял умолкнуть. Мог бы изобразить Литовченко среди любимых им предметов русской старины, насупившимся в углу или горячо постукивающим сухим кулаком по столу — нет, берет жест не именно Литовченко принадлежащий, с ясностью и величием великих мастеров (как сам Крамской имел привычку говорить) находит жест «общечеловеческий», жест первоосновой — ключ, который отмыкает (не разгадывает, но приоткрывает)

и сложное, до конца далеко не осознанное чувство Крамского, и сложный (не выразишь готовыми формулировками из необдобрительных реплик Крамского и доброжелательных поглаживаний мемуаристов) «чувственный мир» Литовченко. Жест опережающий: не итог познания натуры, а начало познания ее. Вот откуда эта незавершенность, вовлекающая зрителя в бесконечный процесс открытия личности, о которой сказано самое главное — человек! — без эпитетов.

Что в этих больших, черных, блестящих глазах Литовченко?.. Доброта?.. «Наивная энергия и чрезвычайная искренность?..» Пожалуй. Ограниченность?.. Возможно. Но попытка прояснить суть эпитетами лишь затемняет и как бы умаляет суть. Она шире определений и полнее ощущается без их посредства. Она не выдерживает прикосновения слов, слова не в состоянии выразить, тем более пересказать то, что глубоко и полно звучит в золотистом и коричневом (любимая гамма самого Литовченко — на его полотнах), то, что звучит в живописи. «Подойдя к портрету Литовченко, я отскочил.. Что за чудодейный Крамской! Это не полотно — это жизнь, искусство, мощь, искомое в творчестве!» — впечатление Мусоргского.

Непостижимые превращения в искусство!..

Когда Крамской написал портрет Суворина, ему пришлось объяснять оригиналу непреднамеренность таких превращений: «Считаете ли вы возможным, что мне входили в голову намерения при работе и что я занимаюсь какими-либо утилитарными целями, кроме усилия понять и представить сумму характерных признаков, к чему я, правда, всегда стремился и к чему всегда была направлена моя наблюдательность?»

Стасов высоко оценил портрет Суворина «столько же поразительный по необычайной жизненности, как и по великолепному выражению тысячи мелких, отталкивающих и отрицательных сторон этой натуры. Такие портреты навсегда, как гвоздь, прибивают человека к стене».

Суворин раздраженно пишет Крамскому о статье Стасова: «Там есть весьма верный отзыв о портрете моем, исполненном вами. Оказывается, что вы «пригвоздили меня гвоздем», изобразив «отталкивающие черты моей личности». Если бы хоть минуту подумал, что вы одушевлены были такой гражданской идеей, я, конечно, не только не выставил бы портрета, но с удовольствием его порезал бы на гранки. Мне остается думать, что вы не поблагодарите Стасова за эту аттестацию вас, как гражданина земли русской, который занимается пригвождением человека, не только вам ничего не сделавшего дурного ни делом, ни словом, ни помышлением, по который, при всей своей скромности, имеет право сказать, что он не только не хуже ли вас, ни Стасова, и готов бы публично выслушать обвинения и также публично ответить на них».

Крамской растерян, возмущен — Стасов, а следом и сам Суворин заподозрили у него «намерения при работе». Какое уничтожение искусства! Крамской сочиняет объяснительное письмо и посылает Суворину для напечатания в его газете «Новое время»: возможно ль, чтобы честному художнику входили в голову намерения... Суворин жаждет публичных объяснений, но письма Крамского печатать не хочет. Не верит в его искренность? Как раз наоборот — верит! Ловкий умом, Суворин верит, что Крамской без намерений таким его написал, и искренне пытался «понять и представить сумму характерных признаков». А Крамской все объясняется: «По совести я чист. Никакой даже отдаленной тени задней мысли у меня не было, когда я работал, и ничего дурного о вас, как о человеке, у меня не шевелилось никогда ни до этого, ни после, ни до сего момента». Он в любви к Суворину готов объясниться: люблю и очень сожалею, что обстоятельства так сложились — и мы не близки, не друзья. Крамской не Крамской, если бы объяснялся в любви без своих «откровенностей»: «о вас я знаю больше, чем вы думаете», «я слышал, как вас много и горячо осуждают», говорят, «что вы чему-то изменили, кого-то поддерживаете из тех, на кого честно когда-то нападали», говорят еще: «да он продал себя»... Твердит: «намерений нет, их не было, и я их решительно отрицаю». А Суворин и не верит в преднамеренность Крамского, он в его непреднамеренность верит — в то-то и штука! В беседах и длинных письмах Крамской учит Суворина понимать живопись, но тут Суворин прозорливее Крамского: нутром почуял, что портретист, хочет того или нет, «высказывает» себя в портрете.

Крамского до последнего дня все жжет история с суворинским портретом — он все намеревается переписать его: «О вашем портрете я много, много думал и думаю, и о многом и сам жалею. Ну, да коли не умру — дело поправлю». Умер — не поправил. Сколько раз, к великому огорчению тех, кого писал, несколькими решительными ударами кисти «поворачивал» уже сложившийся портрет, подчиняя невольно «высказавшееся» требованиям рассудка, сколько раз, лишь «подправляя» готовую работу, к ужасу Третьякова, вдруг изменял что-то существенное в созданном образе, сколько без труда писал и дважды и трижды, самого Суворина прежде уже писал, но «главный» портрет Суворина так и не «повернул», не «подправил», не переписал. Суворин тоже до последнего дня (до последнего дня Крамского) художнику портрета не простил, все бередил его рапу, то бесцеремонно — сын-де говорит, что от этого портрета впору из дому убежать, то с лукавыми улыбочками и заигрываниями — ах, вы меня все-таки не любите, пусть Стасов и не вполне прав, однако...

Крамской в отчаянии: ну, допустим, в портрете Майкова, поэта, находят «намерения» оттого лишь, что, страстный рыболов, автор

поэмы «Рыбная ловля», он изображен удящим рыбу — хорошо, там есть «увлечение художника видимой характерной формой», но ведь в портрете Суворина взято «самое обыкновенное положение журналиста, через кабинет которого протекает ежедневно толпа народу всякого. Что же я сделал?» Как прекрасно это недоумение! В самом деле, что же он сделал?

Написал человека, который поднялся от письменного стола, чтобы встретить посетителя. Человек устал, выпрямись — был бы монументален, но мягкий изгиб спины вопросителен, человек у стола сутулится, будто не в силах распрямить полностью редакторскую «спину колесом», какая-то мягковатость, дряблость тела, может быть, обманчивая (может быть, в этой «нераспрямленности» — скрытая собранность пружины); правая рука, отложив карандаш, змейно гибко скользнула в карман, мягкость, с которой левая нащупывает папиросу в портсигаре, также подчеркивает гибкость кистей рук. Лицо усталое, однако во взгляде поверх по-домашнему приспущенных очков настойчивая крепость и пристальность. Лицо вылеплено крепко, и все же проступает в нем какая-то рыхлость, в крупности его — что-то широковатое, «бабье», как говорят. Длинные волосы, но редковатые, чтобы называться «гривой»; борода, которая могла бы стать «окладистой», но жидковата. Глаза умные, настороженные, не просто ощупывающие собеседника, посетителя — изнутри его выщупывающие, глаза уверенные и осматрительные, недобрые, но со смешинкой. Нижняя губа, чуть оттопыренная, решительна, но полповата, мягка, самодовольна и податлива одновременно; в ней притаилась и тень усмешки, и брезгливость какая-то, и как будто сосвистывает человек, приглядываясь к посетителю. Черный бархатный костюм, гладкий, блестящий, кротовая шкурка, скорее, блеск и гладкость морского зверька, — что-то влажно-ускользающее, неуловимое по всей фигуре.

Что же он сделал, Крамской? Написал Суворина. Доброжелательнейшие друзья, сотрудники издателя «Нового времени», таким его и вспоминают: обычная поза Суворина — в кабинете, за столом, и «спина колесом»; когда кто-нибудь входит, Суворин откидывает голову, поднимает кверху лицо, прислушиваясь, потом потягивающимся движением встает из-за стола, большой, взъерошенный, встречает посетителя взглядом как бы «ожидаящим», приглядываясь, иногда посмеиваясь — смех у него тихий, «небольшой». Жена и дочь Суворина, увидев портрет впервые, «сказали, что они не знают, где живой и где нарисованный Алексей Сергеевич». Крамской без «намерений» написал того Суворина, какого знал, и то, что знал он о Суворине, без «намерений» перешло в портрет. Но он сам не знал, какого Суворина знает и что знает о нем. Суворин и близкие его, как и довольный работой художник, поначалу увидели только, что нарисованный

Алексей Сергеевич как живой, и, не сомневаясь, отдали портрет на выставку, но зрители знали не такого живого Суворина, каким он виделся сам себе, своим близким и даже художнику, зрители на свой лад «дописывали» портрет Суворина, в нарисованном Алексее Сергеевиче видели черты того живого, какого они знают, и почитали художника с его непреднамеренностью своим союзником. (Прозорливый портрет: через десять и двадцать лет, в 90-х и 900-х годах, сходство Суворина нарисованного с живым станет для зрителей еще очевиднее, еще ощутимее.) Стасов (может быть, как раз совершенно намеренно) оказался мальчиком, который первым выкрикнул правду о «короле». «Беда началась с выставки», — объясняется с Сувориным Крамской, оправдывая «самое обыкновенное положение», выбранное им для человека на портрете; но зрители увидели на портрете «самое обыкновенное положение» Суворина, в непреднамеренно двойственных, неопределенных чертах человека, приподнявшегося от письменного стола, узнали не просто Алексея Сергеевича Суворина, журналиста, издателя, с которым к тому же художник Крамской хорошо знаком, — узнали Суворина — лицемера и отступника, Суворина, сделавшего своим «принципом», по словам другого его хорошего знакомого, «подслужничество бесцельное», Суворина, возглавляющего «Новое время», пареченное повсеместно газетой «Чего изволите?».

Крамской в своих объяснениях с Сувориным оговаривается: знаю, что ваши мысли отличаются от высказываемых вашей газетой. Суворин, кажется, не слишком возражал против такого разграничения взглядов. В энциклопедической статье о нем, напечатанной при жизни, хотя и отмечается, что за короткий срок «духовный облик издателя «Нового времени» становится до неузнаваемости иным», чем прежде, однако утверждается при этом, что «лично Суворин не может быть всецело слит с его газетой». Всего занятней, что доброжелательнейшие приятели Суворина, сотрудники «Нового времени», тоже любят подчеркивать разницу между собственными суждениями издателя и выступлениями его газеты.

Но была газета «Новое время»: «Эта газета стала в России образцом продажных газет. «Нововременство» стало выражением, однозначным с понятиями: отступничество, ренегатство, подхалимство»¹. И был ее издатель Суворин: «Либеральный журналист Суворин во время второго демократического подъема в России (конец 70-х годов XIX века) повернул к национализму, к шовинизму, к беспардонному лакейству перед властью имущими»². И нельзя их отделить, оторвать друг от друга, издателя и газету его: «Русско-турецкая война помогла

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 22, стр. 44.

² Там же.

этому карьеристу «найти себя» и найти свою дорожку лакея, награждаемого громадными доходами его газеты «*Чего изволите?*»¹.

Черты личности Суворина существовали объективно и были известны современникам. Все дело в точке зрения, в идеологической позиции: там, где для демократа, для революционера карьеризм, отступничество, подхалимство, беспардонное лакейство,— там для какого-нибудь Розанова, суворинского приятеля и сотрудника-нововременца с его «теорией» принципиальной беспринципности, «душа Суворина, вся сотканная из муара, особенной материи, на которую глядишь «так» — и она отликает иссиня, повернул иначе — и вдруг она кажется с пунцовым отливом, посмотрел «от света» — блестит как белая сталь, повернул к свету — и она черная как вороново крыло». Чехов, долго и весьма тесно связанный с Сувориным, напишет впоследствии об этой «сотканной из муара» душе: «Суворин лжив, ужасно лжив, особенно в так называемые откровенные минуты, т. е. он говорит искренно, быть может, но нельзя поручиться, что через полчаса же он не поступит как раз наоборот». Однажды Чехов писал Суворину: «Недостатки вашей пьесы непоправимы, потому что они органические».

«Любовь» Крамского к Суворину, отягощенная денежной зависимостью художника, полученным содержанием (портрет — тоже в счет долга Суворину; цена — две тысячи рублей), эта «любовь», право, не имела значения при создании портрета, во всяком случае, того значения, какое придавали ей и портретист и оригинал в своих объяснениях: «Вы меня все-таки не любите» — «Такого я и люблю»... Крамской, как и прочие современники, наблюдает реальные черты личности Суворина («о вас я знаю больше, чем вы думаете»), золотит «откровенности» разного рода вопросами, словечками, многоточиями — «вас много и горячо осуждают, но за что?..», «говорят еще: да он продал себя... Позвольте... Кому?.. Вы знаете? Докажите...», — от вопросов, словечек и многоточий, вопреки стремлению Крамского, осыпается на глазах последняя позолота.

Черты личности Суворина, как и недостатки его пьесы, непоправимы, потому что они органические. Крамской пипет Суворина, зная о нем больше, чем думает Суворин, и больше, чем он сам думает, он пишет Суворина, не унижая свой творческий труд «намерениями», и непреднамеренно переносит органические черты личности Суворина в его портрет.

За пять лет до напумевшего портрета Крамской в первый раз писал Суворина (соусом). Стасов заметил тогда в «выполненном мастерски и чрезвычайно похожем» портрете Суворина «грустное и задумчивое выражение, которое не всегда бывает на лице оригинала».

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 22, стр. 44.

«Грустное и задумчивое выражение» перешло и в большой портрет (простого сопоставления довольно, чтобы заметить), но за пять лет до большого портрета Стасов разглядел в натуре Суворина то, что Крамской потом открыл: в недолгие пять лет от первого портрета Суворина до второго оригинал как раз и «нашел свою дорожку» — Крамской мог это понимать или не понимать, но неизбежно должен был это выразить. Стасов, не принимая «грустное и задумчивое выражение», после первого портрета как бы «подгоняет» Крамского, подталкивает его к решению; но Крамской не в силах вооружиться «намерениями» и написать «плохого» Суворина или Суворина «хорошего». Как всякое подлинное творение искусства, портрет, рождаясь, овладевает творцом и навязывает ему свою волю.

«ХОХОТ». ЗАМЫСЛЫ

По мере того, как растет тело, съезживается душа... Ах, я был великий человек, когда был еще маленьким мальчиком!

Г. Гейне

Годы проходят. Крамской вроде бы вполне благополучен, знаменит и даже очень знаменит. Современники говорят, что Иван Николаевич «в зените своей славы». Но прожитые годы, хлопоты общественные и семейные, бремя вожатого, обязанность думать за всех, за все искусство русское, которую он добровольно на себя возложил, портреты, которые его прославляют, заказы, заказы поселили в душе его усталость и отчаяние. «Продолжение в следующей книге», — обещал Крамской, объясняя «Христа в пустыне». Но годы проходят, продолжения не следует.

Когда-то он рассказывал Васильеву содержание будущей — «главной» — картины... Рано утром перед казнью воины били Иисуса, надели на него терновый венец, дали в правую руку трость и смеялись над ним. «В самом деле, вообразите: нашелся чудак — я, говорит, знаю один, где спасенье... Его схватили: «Попался! Ага! Вот он! Постойте — гениальная мысль. Знаете, что говорят солдаты, он царь, говорят? Ну хорошо, нарядим его шутом-царем, не правда ли, хорошо?» Сказано — сделано. Нарядили, оповестили о своей выдумке синедрион — весь бомонд высыпал на двор, на площадку, и, увидевши такой спектакль, все, сколько было народу, покатались со смеху...».

Только-только окончен «Христос в пустыне», Третьяков ходит вокруг, торгуется, а Крамской: «Надо написать еще Христа, непременно надо... Этот хохот вот уже сколько лет меня преследует...» «Сколь-

ко лет», — кажется, преувеличение, увлечение, должно быть; но Крамской невзначай пророчит: сколько лет его будет этот хохот, его «Хохот», преследовать — до последнего дня!..

Замысел вспыхнул в голове, захватил, увлек — и вот уже: преследует. Но Иван Николаевич — рассудительный человек, управляет собой, у него постоянно бьется сердце и кипит кровь: «Хохот» его преследует, картина «уже и готова, но не настолько, чтобы сесть и ехать за нею», — сначала надо еще «кое-что» написать.

Он и Репину объясняет с жаром: «Который год слышу всюду этот хохот, куда ни пойду, непременно его услышу. Я должен это сделать, не могу перейти к тому, что стоит на очереди, не развязавшись с этим». Но он продолжает развязываться с тем, что на очереди, — с заказами в первую очередь, а до картины, которая всей жизни его оправдание, руки не доходят.

К тому же: нужно помещение — холст огромный, негде поставить; нужно ехать на Восток — за впечатлениями, за «натурой»; нужны материалы — костюмы, оружие, фотографии, книги...

«Преследует», «куда ни пойду», «всюду слышу» — и способность устанавливать очередь, откладывать до более удобного времени, рассчитывать, даже не начинать того, что «преследует», что «всюду слышу». Лев Николаевич Толстой говорил, что художественной работой надо заниматься, когда она неустранима, как кашель. Крамской твердит, что не написать не может, — и не пишет, «устраняет кашель»; похоже, картина не так необходима, как ему кажется, как уверяет он себя и других. Она никогда не будет настолько готова, «чтобы сесть и ехать за нею», он и не поедет никуда за ней, хотя совершит путешествие по Италии и Франции; никогда не возьмет она власти над ним. Возвращаясь из Парижа, где он собирался начать, да не начал, Крамской пишет Третьякову: «Ждать мне не привыкать. Обращусь к другому, что на очереди. Итак, теперь прошу вас выслать мне еще тысячу рублей...»

Слишком обстоятельно и неторопливо для художника, охваченного творческим горением — когда «преследует», когда работа «неустранима», — обеспечивает он условия для работы, обуславливает ее. Препятствия, преодоление которых — необходимая часть творчества, он хотел бы не преодолевать, а устранять; трогательная забота о материальном благополучии семьи, о незыблемости и целостности «фарфоровых чашек» в буфете оказывается препятствием непреодолимым и неустрашимым. В конце концов художник станет упрекать общество, которое не обеспечило ему двенадцати тысяч в год (!), необходимых для того, чтобы, не жертвуя ничем, создать великую картину; он станет искать частное лицо, которое взялось бы содержать его под будущую картину. Суворину первому он предложит шутиво: «Не желаете ли вы купить меня?..»

О неустрашимости художественной работы Толстой говорит: «Писать надо только тогда, когда чувствуешь в себе совершенно новое, важное содержание, ясное для себя, но непонятное людям, и когда потребность выразить это содержание не дает покоя». Замысел «Хохота», может быть, слишком задан логически, слишком «продолжение», «следующая книга» «Христа в пустыне»: начало и конец пути. Человек преодолел искушения и вышел из пустыни, чтобы примером и жертвой жизни своей принести людям свет, побороть зло, открыть им новый мир — торжества духа и служения добру, но остался один, непонятый, осмеянный. «Не то тяжело, что тяжело, а то тяжело, что смеются», — поясняет Крамской замысел «Хохота», и в этой подробности, малости, всего-навсего на первый взгляд ловко повернутой фразе таится ошибка непоправимая, тот чуть в сторону шажок, который в конце пути дает смещение на тысячи верст.

Написать «то тяжело, что тяжело», «формулировать, — говоря словами Крамского, — свои симпатии и антипатии, крепко осевшие на дно человеческого сердца», выразить в точно найденном «иероглифе» «тяжелое ощущение от жизни» — задача огромная. Ею определяется глубина замысла, общественная значимость «важного содержания» и многозначность его. «То тяжело, что смеются», над хорошим человеком всегда смеются — очевидный, не содержащий «иероглифа» конфликт жанровой живописи. «И пошла гулять по свету слава о бедных сумасшедших, захотевших указать дорогу в рай, — объясняет Крамской свой замысел. — И так это понравилось, что вот до сих пор еще покатываются со смеху и никак успокоиться не могут». Слова «всегда», «гулять по свету», «до сих пор» означают протяженность действия во времени, но еще не выводят замысел, конфликт картины в ряд исторических. Историческая картина, по мысли Крамского, постольку интересна, поскольку она параллельна современности». «Параллельность» — не прихоть художника: историческую картину пишут сегодняшний человек и его время, в котором он живет, мыслит, страдает, творит. Время, переживаемое, осмысляемое, выстраданное Крамским, воздействует на его замысел.

(Позади Артель, неприязнь прежних друзей, двенадцати «апостолов», — которых он вывел на путь истинный; впереди — остро чувствуя движение искусства, он это предвидит — уход новых поколений передвижников от борьбы, которую ведут «старики», он ведет: «Нам, собственно говоря, приговор уже произнесен». Он спорит с Ильей Репиным, который не желает участвовать в борьбе партий — хочет картины писать: «Партиям вы произносите беспощадный приговор тем одним, что просите господ бога избавить вас от борьбы с ними. Здесь и мой собственный приговор... Но я чувствую, что я не исправим, я не рисуюсь, и если все будущее, молодое, сильное и талантливое осудит меня, я остаюсь калеккой, правда, но упорно продолжая отстаивать

свои положения». А ведь с девятого поября, когда он был будущим, молодым, сильным и талантливym, десяти лет не прошло. «Заслуги исторические сами собою испаряются, человек становится смиренным», — скажет он в грустную минуту, подводя итоги.)

Крамской поворачивает к картине о «бедном сумасшедшем» и в новом замысле сразу умаляет, унижает решительного и небеззащитного героя «Христа в пустыне» жалостью. «То тяжело, что смеются» — конфликт поверхностный, будничныи, чувство в нем способно обернуться чувствительностью. «Вперед, вперед!» — Крамской остро осознает необходимость и неизбежность постоянного обновления жизни, но замысел «Хохота» проникнут грустной, сиюминутной мыслью о неизбежном «испарении» исторических заслуг.

Растерянный, он пишет из Парижа: «Человечество вымирает, все идеалы падают, упали совсем, в сердце тьма крошечная, не во что верить, да и не нужно! Живи! А потом открой себе жилы и ступай...» — это не вообще о «цивилизации», это о будущей картине.

Одинокий Христос, который выбирал в пустыне свой путь, вызывал не жалость — сочувствие: зрители с ним одинаково чувствовали; он был первый из тех, кто пошел, идет и пойдет еще трудной дорогой — следом за ним пойдет. У «бедного сумасшедшего» во дворе правителя нет будущего, он последний — идеалы упали совсем, человечество вымерло, верить не во что, сочувствие невозможно, он обречен на одиночество.

В те же годы Антокольский работает над своим Христом: «Я хочу вызвать его, как реформатора, который восстал против фарисеев и саддукеев за их аристократические несправедливости. Он встал за народ, за братство и за свободу, за тот слепой народ, который с таким бешепством и незнанием кричал: «Распни, распни его!!» Я его представляю в тот момент, когда он стоит перед судом того народа, за который он пал жертвою... Здесь и связался узел драмы». Крамскому идея Антокольского «несимпатична», но, похоже, Христос Крамского, выйдя из пустыни, должен был стать этим воинственным Христом Антокольского (таким видит завтрашнего «Христа в пустыне» Гаршин: человеком, «поглощенным своею наступающею деятельностью»).

Антокольский без обвиняков пишет Крамскому об исторической «параллельности» своей работы: «Я просто хотел вызвать Христа, каким он представляется в девятнадцатом столетии. Я представил его перед судом народа, потому что он теперь нуждается в суждении более, чем когда бы то ни было» (объясняет: «Если бы Христос воскрес теперь и увидел бы, до чего эксплуатировали его, до чего доведены его идеи... то, наверно, он восстал бы против христианства... и еще десять раз бы дал себя распять за правду»). Позже Ге напишет осуждение Христа: толпа, проходя мимо, не осмеивает — оплевывает

его, но это старый мир безумствует, уходя со сцены, яростный человек, который остается на полотне, — будущее.

Герой «Христа в пустыне», приведенный во двор к правителю, не вообще хороший человек, а человек будущего, который вызывает ненавистный хохот обреченных, вчерашних людей, и молчаливым самопожертвованием побеждает его. Христос и те, кто его осмеивает, — люди разных миров: он «не от мира сего», он «от света», одержим высокой идеей спасения человечества, а не «бедный сумасшедший» с того же двора, что и остальные (хохочущие)...

Крамской пять лет прицеливается, наконец летом 1877 года — ринулся: «Работаю страшно, как еще никогда, с семи, восьми часов утра вплоть до шести вечера, такое усиленное занятие не только не заставляет меня откладывать дело, а, напротив, часто испытываю минуты высокого наслаждения»... — как наивно, какая неопытность творческого горения, какая непривычка к вдохновению! Он пишет Третьякову, у которого, чтобы иметь право на высокое наслаждение, с начала года набрал тысячи три с половиной в долг (он даже заранее сострадания просит: ведь после высокого наслаждения снова ждет его «механический труд» — ужасно!). Но: «По мере того как двигается картина, я все больше и больше начинаю трусить. Когда она не реализовалась еще, уверенность в том, что содержание ее стоит того, чтобы работать, была несокрушима... Но теперь, когда эта решимость приводится мною в исполнение... мне становится жутко», — снова Третьякову, через две недели всего после торжествующего письма о работе страшной, с высоким наслаждением.

Крамской замечательно тонко размышляет о соответствии содержания исполнению: «Те идеи, которые есть у писателя, поэта и просто у умного, образованного человека, не суть идеи, годные для пластических изображений... Художественная концепция пластическая — совсем особая статья, и если является на свет божий мозг, способный к таким концепциям, то человек, обладающий таким мозгом, становится непременно художником, и только художником!» Замысел «Хохота» родился в голове (от головы!) Крамского, умного, образованного человека, писателя, возможно — поэта даже, но замысел родился не как «пластическая концепция». Гончаров, вспоминая о Крамском, напишет, что, работая над картиной, художник «много говорил, много рассуждал, сознавал, взвешивал и более подчинялся указаниям ума, чем непосредственному художественному инстинкту». Чистяков, приглядываясь к исполнению, отметит, что взгляд на событие несколько надуманный. Даже Стасов увидит в «Хохоте» «рассудочную подкладку», «намерение доказать».

В рассказах Крамского о картине часто встречается слово «сцена». «Хохот» является на свет не как цельная пластическая фор-

ма, воплощающая идею, содержание,— «Хохот» сочиняется как сцена, изображающая умозрительный замысел, который пришел в голову умному, образованному человеку. Картина похожа на воспроизведенную почти в натуральную величину сцену из оперы, роскошно поставленную в императорском театре. Почти посредине, на возвышении, стоит Христос с непомерно большой головой и с той кукольной неподвижностью позы, на которую способны, кажется, одни оперные «примы»; вокруг, на площади, на соединенных широкими лестницами балконах, построенных подобно парадным перспективным декорациям, расположены хоры, статисты. (Верещагин, разглядывая картину, ухватит эту оперность ее: «на невозможнейшем фоне каких-то фантастических зданий» Крамской явил «вымученную голову Христа, не только плохо исполненную, но, страшно сказать, банальную, вылитый портрет пошло красивого тенора Николини!»)

С поразительной наивной неопытностью Крамской (учитель!) признается Репину: «Вы, вероятно, заметили во мне неспособность возиться с эскизами?.. Я пишу картину, как портрет,— передо мною, в мозгу, ясно сцена со всеми своими аксессуарами и освещением, и я должен скопировать» (впору руками развести!).

Крамской со времени незавершенного академического «Олега» не сочинял многофигурных исторических композиций. Даже замышляя многофигурное полотно, он, по дороге к холсту, «освобождался» от «лишних» фигур: мысль об «улучшении» перовского «Приезда гувернантки» путем сокращения числа фигур до двух-трех он осуществил в своем творчестве, работая над «Осмотром старого барского дома». В рисунке «Встреча войск» он, как бы вопреки природному дару, может быть, единственный раз сумел прочно связать замыслом и композицией несколько фигур, но не захотел закрепить это на полотне. «Христос в пустыне» или «Неутешное горе» — по существу, «картины-портреты» и с точки зрения развития «пластической концепции» как бы продолжают его «портреты-картины» (портрет Шишкина на этюдах или «Некрасова в период «Последних песен»).

Признаваясь, что пишет картину, как портрет, Крамской прав в том смысле, что рассказать о времени и раскрыть драму человеческого сердца для него всего доступнее в одной фигуре; но «неспособно» сть возиться с эскизами», хочет Крамской признаться в этом или нет, не отсутствие любви к эскизам, а именно отсутствие способности. Он пишет картину, как портрет,— тут правда та, что картина Крамскому подвластна, когда она «картина-портрет». Ничего с этим не поделаешь: таков дар, природой ему отпущенный. Однофигурные полотна подвластны его дару и опыту (хотя он и про «Христа в пустыне» говорил, что лишь «скопировал галлюцинацию»), «Хохот» для него неодолим: «Полет не по силам»,— решительно выговаривает Третьяков после смерти Крамского. Павел Петрович Чистя-

ков, которому в такого рода оценках можно полностью доверять, обнаружит в «Хохоте» наивные, ученические и непоправимые технические просчеты.

Но даже если без размышлений и сомнений поверить наивному уверению Крамского, поверить, что, когда он подходит к холсту, картина у него не па две трети (как говаривал Брюллов), а на все три трети готова, — несоответствие замысла пластическому решению, неготовность Крамского к этой работе открывается еще разительнее. В мозгу «я с о сцena» «Хохота» со всеми аксессуарами и освещением, по ему вдруг необходимо ночь переделатъ на утро: пять лет картина стоит перед пим — оказывается, «сцена не могла происходить ночью». Он неспособен возиться с эскизами, но терпеливо делает полтораста глиняных фигурок и переставляет их так и этак в поисках композиции. Пишет картину, как портрет, а портрета Христа для картины о Христе так и не находит: не доверяет тому, что «в мозгу», лепит голову Христа, раскрашивает, ее копирует — все равно неудачно. Все аксессуары ему видятся, но картина «застряла» — не хватает «костюмов да разных вооружений».

Чем дальше движется работа, тем очевиднее «смещение» в замысле, тем ощутимее отсутствие технического опыта, склонности дарования, тем явственнее удаление результата от идеала, от того, что вначале представляло перед мысленным его взором.

Осенью 1877 года, после трех месяцев с т р а ш н о й работы, Крамской откровенно пишет Репину: «То, что я теперь делаю, доставляет минуты истинного наслаждения, но в то же время, если бы вы знали, как и страшно-то!» — работа и по напряжению страшная и по неясности результата. «Ну, да об этом в другой раз!», но другого раза нет, не будет: неожиданная болезнь, простуда, сердце (да такой «первый сигнал», что отныне предписано ходить пешком без утомления, и в сырую погоду вовсе не выходить, и на весну уезжать из Петербурга), а к тому же в кишечнике штука «такого сорта», что страшно и подумать, — в ту осень он заканчивает портрет Некрасова, муки страдальца-поэта перед глазами...

Опасность для жизни заставляет обдумать жизнь — что он там обдумал, надумал? «Спокойно примусь за свое дело, а там, что бог даст»: спокойным в надежде, что «там бог даст», он никогда не будет, он всегда-то чувствовал себя старше своего возраста — смолоду величал себя «стариком», в тридцать пять ему «сорок», в сорок — жизнь уходит, много ли осталось, после первого приступа болезни его уже не покидает предчувствие обреченности (предчувствие не обманет, осталось десять лет всего). «Примусь за свое дело» — это не о продолжении «Хохота» (главное дело, оправдание жизни); «Хохот» отставлен — «умри я, и у семьи — ничего». Надо спешить, «а тут как раз предложение писать портрет императрицы»...

«Примусь за свое дело», — объявляет он Третьякову, поднявшись после болезни и оставив «Хохот»: «Разумеется, вы имеете полное основание быть недовольны моим поведением, что я не употребил времени на окончание портретов ваших, которые у меня на руках, но смею уверить вас, что я исполню все свои обязательства раньше какого-либо критического положения»...

Крамской принимается за свое дело... В 1877 году он исполнил всего четыре портрета (и «Некрасова в период «Последних песен»), в 1878 году — четырнадцать (среди них портреты Литовченко, Аксакова, Менделеева, портрет-картина «Певица Лавровская на эстраде», заказной портрет великого князя Сергея Александровича), в 1879 году портретов — девятнадцать (в их числе потребовавший многих сил — Салтыкова-Щедрина).

Он еще копошится с «Хохотом», что-то изменяет, на что-то надеется, но картина постепенно исчезает из писем и, кажется, из жизни Крамского. В 1880 году он признается решительно: «Теперь я вижу, что картина застрянет надолго, если не совсем. Что она медленно подвигалась — причиною не только отсутствие мастерской — это предлог только благовидный, вовсе даже нет, а опять-таки одно и то же — надо было работать другое. Слово «теперь» здесь особенно знаменательно: десятью строками выше Крамской рассказывает, что три дня запоем читал книгу писем Иванова. Он, волнуясь, размышляет о том, насколько творение Иванова оказалось параллельно современности и почему картину, в которой заключалась дорогая часть его жизни и огромный художественный идейный переворот, назвал Иванов «прошедшей станцией».

Не в мастерской дело; конечно, не в мастерской! Крамской перетасил холст из сада Павловского училища на Васильевском острове, где построил для него мастерскую-барак, в свободное помещение Михайловского дворца, которое ему милостиво разрешили занять; позже, залезая в долги, он построит дачу на Сиверской, перевезет туда огромный холст, установит надежно и — задернет коленкоровый занавес.

(После смерти Крамского товарищи-художники приедут на Сиверскую, отодвинут занавес, Репин сгоряча объявит картину «грандиозной вещью», Крамского гением, будет обвинять «невежество среды, которая сгубила, заела этот гигантский талант», «проклятые портреты», которые «уходили» художника. Третьяков, не видя картины и веря Репину на слово, будет сетовать — мы все ошиблись, заблуждались, станет даже и оправдываться: «Я, может быть, мог более бы помочь, чем кто-нибудь... Я много старался добиться посмотреть картину, но безуспешно»... Потом Третьяков воочию убедится, что чуть его не обманывало — Крамскому «задача оказалась не по силам», Репин тоже поостынет...)

В 1880 году Крамской пишет одиннадцать портретов (среди них — князя Щербатова, сенатора Гедеонова, барона Гинцбурга, сына князя Ливена, князя Черкасского — с фотографии) и картину «Лунная ночь» с заказной героиней. После первого марта 1881 года картина про человека, идущего на казнь ради будущего народа и народом осмеянного, особенно трудна — она легко может обернуться сомнительной иллюстрацией. В 1881 году Крамской пишет двенадцать портретов (художника Айвазовского, актера Самойлова, Черткова, Суворина, великого князя Павла Александровича, члена Государственного Совета Валугева, два портрета императрицы) и голову Христа с веревкой на шее.

ЛИЦА

Свидетельство. Дано сие от меня Полтавской губернии жительствовавшему в г. Прилуке дворянину Конону Федорову сыну Юшкевичу-Стаховскому в том, что он по его искусству художества живописного занимался в доме моем сниманием с меня портрета, и как оный портрет столь живописно написан, что даже почти различить не можно с живым моим лицом, для того отдавая справедливость живописному искусству его, Стаховского, по всей справедливости имею право рекомендовать всякому тому, кто только пожелает иметь с лица своего и корпуса точь в точь сходственный портрет для памяти потомству своему. 1840 года, октября 11 числа, в пятницу. Полтавской губернии Прилуцкого уезда села Ржавца помещик действительный дворянин титулярный советник Павел Григорьев сын Староженко при печате герба моего.

Документ

«Проклятые портреты», «постылые портреты», «мученик портрета», «самозаклание», «художник-невольник» — сердобольные современники не устают жалеть Крамского-портретиста; он и сам не отстает: «ляпка присяжного портретиста», «я портретов в сущности никогда не любил». Объясняет: «Писать только портреты, сегодня, завтра и т. д., из года в год, и не видеть выхода — это может действовать удручающе на талант. От этого положения я устал... Сердобольный критик Ковалевский не в силах утешиться: «Крамской приносил в жертву более, чем себя, — свое творческое призвание, и продавался за портреты». Слово выговорено — «продавался» (такое слово), а Ковалевский опять (с падрывом!): «Говорят, он продавал свой дар, работая портреты. Но знают ли, что он продавал самого себя, чтобы иметь право не работать портретов».

Крамской предлагает Суворину, сверх предела откровенно (с криковой усмешкой — «шуточки!»): «Не желаете ли вы купить меня? или не можете ли дать мне содержание?..» — он просит пять тысяч рублей серебром, две тысячи сразу и потом в течение пяти месяцев по шестисот рублей (содержание обеспечивается тремя неоконченными картинами, которые Крамской и предполагает окончить). «Махинация» (так он это называет) нужна ему, чтобы «отказаться от портретов вовсе или же, в противном случае, махнуть рукой на те затеи, которые давно уже ждут очереди...». Суворин, поразмыслив, кладет деньги на стол, первые две тысячи, — только, вот беда, в обеспечении вложенных средств (как раз в затеи эти, ради которых Крамской махинацию замыслил) Суворин не верит, а бессмертная душа Ивана Крамского на нынешнем дьявольском рынке недорого стоит: в цене портреты от Крамского, «проклятые портреты». За душу Крамского и за его «затеи» Суворин платить не хочет: он требуемую сумму выдает художнику заимобразно; Крамской два года потом одни портреты пишет, и самого Суворина портрет — в счет долга.

Позвали в Аничков писать императрицу, за работу положили в семь тысяч рублей, Крамской пишет поясной портрет, еще один — в рост, потом с фотографии; деньги для надежности вкладывает в недвижимость — строит дачу на Сиверской, дача обходится втрое дороже, чем рассчитывал, надо писать заказные портреты, чтобы расплатиться с долгами.

Васнецова Виктора он поучает: «Если вы убеждены в правильности намеченной вами дороги, то изворачивание практическое не должно быть в зависимости от нее» — горький опыт!..

(Помнится, юношей в трудную минуту, когда показалось — жизнь кончена и ничего хорошего впереди, убежал за город, в рощу, бросился на землю и заплакал; выплакался, поднял голову — сидит рядом старичок.

— Ты чего? — спрашивает. — Да не гордись, не молчи, говори — тебе же легче будет.

— Тяжело жить.

— А ты погляди, вишь, березу молнией ударило; кажись, всю спалило, а из-под коря-то новая зелень пробивается. Так, брат, все на свете...

Однажды, в ранний час, неслышно затворить за собой тяжелую дверь с начищенной бронзовой ручкой, с ключиком звонка — «Повернуть» и медной дощечкой «Иванъ Николаевичъ Крамской» — и всю пышную жизнь оставить за этой дверью: обязанности и обязательства, долги, недвижимость, Софью Николаевну, детей, обстановку, мастерскую, портреты оконченные и лишь начатые и вовсе не начатые, даже замыслы оставить, — и осторожно прижать дверь плечом,

пока не щелкнет замок, а после так же осторожно потянуть ее за ручку на себя, убеждаясь, что заперта, и, стараясь не стучать каблуками, сбегать, чуть касаясь рукою перил, вниз по лестнице, на улицу и тут же, на углу, остановить первого извозчика — впрочем, лучше пешком, даже непременно пешком, — уж он не знает как, только окажется за городом, в прозрачной и гулкой березовой роще, у реки, имелшо — у реки, чтобы палевая вода едва-едва покачивалась у кромки светло-желтого песка и чтобы легко покачивалась на ней какая-нибудь черная щепка, и здесь, на берегу, упасть, как в отрочестве, на землю, выплакать молодыми горячими слезами все, что душу томит, а после увидеть перед собою старичка с зеленой веткой в руке, старичок коснется веткой его плеча и скажет: «Иди, брат!..»

Крамской просыпается по утрам в своей квартире на углу Биржевого переулка и Малой Невы, за тяжелой дверью, обитой изнутри — от наружных звуков и от сквозняков — плотным войлоком, просыпается в своей постели, укрытый широким стеганым одеялом на верблюжьей шерсти. Из окон квартиры видны Дворцовая набережная и Петропавловская крепость.)

Крамской убеждает Виктора Васнецова, что можно быть современным художником и не иметь заказов. Сам он до последнего дня в заказах, его последнее письмо — о договоре, о новом заказе, о стоимости портрета и повышении цен на портреты.

(Старый договор — вечная история: живописец Конов Юшкевич-Стаховский за десять пудов житней муки, четыре пуда пшеничной и четырнадцать рублей деньгами должен «срисовать или намалиовать» портрет помещика Староженко «точь в точь похожим на живое его, Павла Староженко, лицо в мундире, при шпаге, с руками», — вот тебе и старичок с зеленой веткой!..)

Из журнала «Живописное обозрение» просят у Крамского биографические сведения для статьи. Он сочиняет автобиографию, скудную сведениями и одностороннюю, — поучительный рассказ о том, как условия жизни ломают и подчиняют художника. Перечень работ (купол в храме Христа Спасителя — первая продажа себя, «потом портреты, и карандашом, и красками, и чем попало») он составляет как перечень заказов работ, с нарочитым пренебрежением сваливая в кучу все портреты. Он итожит прожитую жизнь, выводит формулу, по которой вынужденно жил, вот эту самую: борьба из-за куска хлеба и в то же время цели, ничего общего с рублем не имеющие. Формула не так проста, как кажется, и расчеты по ней не так просты. Васнецову Крамской обещает кусок хлеба на пути к высокой цели без «практического изворачивания». Для самого Крамского формула — камень на распутье: налево пойдешь, направо пойдешь... В автобиографии он не упоминает даже «Христа в пустыне» («единственную настоящую картину»): людям, которые от его особы, от него,

«особы», ждут чего-то, он объявляет вслух, что не туда пошел, где найдет, а туда, где голову сложит. Сразу следом за формулой про кусок хлеба и иные цели: «Так дело тянется и теперь. Когда кончится мое (в сущности, каторжное) теперешнее положение и кто одолеет в борьбе, я не знаю и не предугадываю... Чем больше захватываешь поле, тем больше встречается препятствий. Словом, на этом месте начинается сказка про белого бычка»... От сказки про белого бычка он предостерегает Васнецова: надо захватывать «поле искусства», а не «хлебное поле». Виктор Михайлович послушался учителя и, расставшись с жанрами, которые так по душе Крамскому, пишет поле сражения — «После Игорева побоища»; по этому полю, прямая без распутий, пролегает его дорога к цели. Крамской (в письме к Репину) беспокоится, что этак Васнецов никогда ничего не продаст.

Репин в воспоминаниях о Крамском круто сменяет панегирики учителю на осуждение, рассказывает, как Крамской «захватывает поле»: «Он покупает землю в живописной местности на Сиверской станции и устраивает там превосходную во всех отношениях мастерскую, особо от большого двухэтажного дома... Дом просторный, веселый; кругом, на красивом холме, посажены разных пород деревья, аллеи убиты щебнем и замощены булыжником. Масса цветов рассыпается богатым ковром по куртинам... беседки, зонтики... Внизу до живописной речки Оредеж клумбы клубники и других ягод до самой собственной купальни. Все три десятины парка обнесены новой, прочной оградой, оранжерея для сохранения цветов на зиму, службы, сарай — словом, полный помещичий дом...» Репин объясняет, что ум Крамского, отягощенный рефлексами и опутанный благоразумием, все более прикрепляется к земле; он уже не верит в молодые порывы, вдохновение не посещает его: «Летом он возился с ненужными пристройками на даче, зимой работал над заказными портретами... Писал этюды со своих детей на воздухе, на солнце, или какой-нибудь уголок дачи с балкона, или букеты цветов, если не случилось летом уезжать куда-нибудь на заказные портреты... Встретит какой-нибудь тип мужика, увлечется, напишет с него прекрасный этюд и опять в город, к генеральским портретам» — у Репина на десяти строчках четыре раза за заказные портреты, да не просто заказные — генеральские.

Но Репин сам же пылко восторгался многими портретами работы Крамского «последних лет», «Неутешному горю» давал первый номер на Двенадцатой передвижной выставке, неоконченный «Хохот» воспевал как высокое создание, даже раскрашенную гипсовую голову Христа объявлял «необыкновенной» вещью, даже букеты цветов, написанные Крамским, высоко одобрял и готов был приобрести.

В воспоминаниях Репина старание показать превращение Крамского слишком явственно. В последней главе, напористо назван-

ной «Перемена», вместо прежнего учителя появляется приземистый старик, который стыдится либеральных увлечений молодости и, постоянно «снимая» портреты с высокопоставленных лиц, понемногу усвоил их взгляды, который скучен речами, тяжел желанием импонировать, раздражающ заботой о собственном авторитете и который говорит о себе, что «стал теперь в некотором роде особой».

Воспоминания Нестерова о Крамском хронологически начинаются с того, чем Репин кончает: юный Нестеров появляется в Петербурге как раз в ту пору («последние восемь лет» Крамского), о которой Репин рассказывает в главе «Перемена». Кажется, воспоминания Нестерова должны усугубить сказанное Репиным: первое знакомство Нестерова с Крамским происходит в Эрмитаже, куда ученик Академии художеств прибегает копировать Вандика, а Иван Николаевич является по понедельникам давать уроки великой княгине и дочери американского посла; первое впечатление от Крамского вполне определенное — «в фигуре, в лице что-то властное, значительное, знающее себе цену», «костюм — фрак», «важный господин», «министр, да и только», даже «какие-то особенные шаги, шаги значительного человека». Но после, в квартире на углу Биржевого и Малой Невы, в мастерской, где Нестеров застаёт Ивана Николаевича пишущим с фотографии портрет какого-то скончавшегося деятеля, тоже важного господина, — впечатление совершенно иное, настолько новое, что Нестеров испытывает тревожащую потребность разобраться, отделить «настоящее» от «так себе». Он выводит убежденно: «Настоящее — это сам Крамской, остальное же все лишь фон, инсценировка для этого настоящего и нужного, в чем позднее окончательно убедился, тем более ценя самого Крамского с его огромным умом, характером, авторитетом, превышающим талант, все же большой». Нестеров, в противоположность Репину, убежден, что забота о куске хлеба не убила в Крамском стремления к высокой цели.

К концу жизни, когда угасают надежды сделать многое в искусстве, «высокая цель» Крамского еще определеннее в том, чтобы сделать как можно больше для искусства. Он по-прежнему верит в «молодые порывы», страсть бороться с «партией противной» не покидает его. «Партия противная» для него и Академия, которая вновь (не мытьем, так катаньем!) приглашает передвижников на свои выставки, ищет ключ к объединению всех художников, декларирует общность конечной цели, и «мертвящие постановления и бюрократические тонкости», которые выказываются подчас в самом Товариществе, мешая его развитию, мешая свободе движения в искусстве вообще. Он по-прежнему верит в «молодые порывы», по-прежнему твердит об идейных обязанностях каждого товарища, об идеале, обязательном для всех, пророчит горячо и печально: если утратим идею, после нас снова наступит полоса дурацкого акаде-

мизма, только под другим соусом, и когда-нибудь придется начинать песню сначала, снова надо будет появиться Федотову, Перову и другим посетителям идеи.

«Я в огне», — пишет он однажды о себе в пору «многих волнений, споров, собраний», так и пишет, без «как», — не сравнение, а истинное состояние: «Я в огне».

Крамской захвачен мыслью созвать Всероссийский художественный съезд: не праздничная болтовня, не будничное перечисление повседневных нужд — возможно, новый путь объединения сил. Он тщательно составляет программу съезда, первый пункт ее гласит: «О способах развития любви к искусству в России и о привлечении симпатий общества к судьбам русского искусства...» Он чувствует, как времена меняются, как утрачиваются единые стремления в обществе, притихшем и разобщенном. Искусство должно помочь современному человеку найти идеал: «Художник, как гражданин и человек, кроме того, что он художник (принадлежа известному времени), непременно что-нибудь любит и что-нибудь ненавидит... Ему остается только быть искренним, чтобы быть тенденциозным».

Через Боголюбова (который давал уроки живописи наследнику) поднесли идею съезда «верхам»: благосклонно кивают их сиятельства, согласно кивают их высочества, его величество кивнул «быть по сему», но по сему не быть, не быть съезду, все там, в «верхах», кивают, а телега ни с места, колеса увязают в песке, в болоте, крутятся вхолостую, сердечное волнение Крамского не заменит двигателя. Все там кивают, а кому нужны на самом-то деле симпатии общества к искусству? Их сиятельствам? Их высочествам? Его величеству?.. Почитайте газеты: пора покончить с неуместными свободами, установить твердый порядок, самодержавие есть единственная связь народа с государством. «Общество»! «Съезды»! «Идеалы»!.. Когда мысль о съезде была погублена окончательно, Крамской вывел горько и непреклонно: «Случилась еще раз ошибка с моей стороны. Ведь не первый же раз я заглядываю в самый источник... в личных сношениях с великим князем и в разнообразном столкновении с людьми большими и влиятельными, и всякий раз я выносив только презрение; так что, наконец, я действительно убедился, что тот мир сам по себе, а я сам по себе. Масло и вода, и что раз и навсегда пора убедиться, что помощи развитию искусства оттуда и не дождешься...» (разрядка моя. — В. П.). Репин упрощает дело, записывая «позднего Крамского» в генералы при генеральских портретах.

Думал бы Крамской только о «хлебах» — не был бы ни «мученик», ни «каторжник», ни «жертва». Вот и сердобольный современник Боборыкин (писатель) Крамского пожалел: не порывался бы к высоким творческим замыслам, не подчинялся бы идеям и задачам, прожил бы жизнь в довольстве и душевном равновесии (а Крамской

говаривал про такую жизнь — «у стойла»). Противопоставляя в отчаянии все портреты, им написанные, всему не написанному, Крамской раны свои обнажает: пышнее общество не в состоянии обеспечить свободу художника, получить от него настоящее и понастоящему нужное, оно толкает художника к заказу, к «хлебам».

Придет на посмертную выставку Крамского Павел Михайлович Третьяков, прямой, строгий, в неизменном черном сюртуке; точно отгородившись от других посетителей, одинокий и молчаливый, долго будет ходить среди холстов, подолгу будет стоять перед каждым, скрестив руки на груди, остро вживаясь взглядом в лица людей на портретах — все старые знакомые (портреты — старые знакомые и портреты старых знакомых), потом напишет Стасову про Крамского: «Он говорит, что «до тошноты надоело писать портреты и что портреты в сущности никогда не любил», между тем он имел страсть к портретам; не оставлял почти ни одного знакомого не написанным (какого-то чудом вас не написал и не хотел писать Тургенева). Из каталога настоящей выставки видно, что из 430 портретов 100 написано без заказов, а из них половина именно с того времени, когда уже он жаловался, что надоело до тошноты. Дело в том, что какие портреты? Портреты, как этюды, он писал с наслаждением».

Стасов словам Крамского про «каторгу» и «муку» тоже не поверит: «Кто столько сил, души и жизни положил на то, чтобы вот так понимать человеческую голову, человеческую патуру и выражение, кто достигал так часто высокого совершенства в передаче (понятого), тот не мог чувствовать только одно каторжное принуждение, одну бесконечную муку в писании портретов. Нет, он должен был испытывать при этом и радость высоких наслаждений. Он, наверно, часто бывал и счастлив в те часы. Он должен был любить это дело...» (помета Третьякова: «совершенно верно и точно»).

Ну, конечно, он писал портреты с наслаждением! Как он просил Верещагина: «Еще полчаса!», «Минуту!», «Немножечко!» Покладистый Данилевский, Григорий Петрович, писатель, сидел для него на сеансах по шесть с половиной часов. Ковалевского он тоже писал часами, да так горячо, что часы бежали незаметно. Гончарова, которого годы пришлось уговаривать, чтобы позировал, он, когда наконец начал, писал целый месяц непринужденно, охотно, радостно, месяц показался Гончарову «первыми ударами кисти», полными огня, правды — «он добыл из меня что-то из души, на что он был великий мастер, и дал это что-то, какую-то искру правды и жизни портрету; я радовался, что он поймал внутреннего человека». Работая портрет Репина, он в один сеанс добился такого сходства, такого сильного жизненного выражения, что Репин чуть не со слезами умолял больше холст не трогать. Историка искусств Адриана Прахова он писал один сеанс, сеанс длился целый день (зимний день — с десяти утра

и покуда свет не померк за окнами), за день он написал один из лучших своих портретов, назавтра собирался продолжить, окончить, но мать Прахова не позволила — увезла портрет к себе: «Он станет кончать и по обыкновению засушит, а для меня портрет и так хорош, скажи ему спасибо, Адриан очень похож».

Засушит по обыкновению: Репин тоже говорил, что у Крамского первые наброски всегда замечательны, а потом начинает переделывать, подправлять, изменять подробностями — ухудшает. Третьяков отмечает написанные с наслаждением портреты как этюды. Гончаров объясняет: «Крамской был слишком вдумчив, между ним и создаваемым образом всегда становилось облако его ума». Он рассказывает, как Крамской переделал его портрет: «Написан превосходно, спору нет, но что-то живое, сильное, какой-то яркий луч (взмах кисти) пропал». Сам Крамской валит такого рода неудачи на «всеразлагающий анализ». Не без оснований: о напряженной работе ума, подчас мешающей свободному взмаху кисти, об анализе у Крамского, который «бичевал себя недоверием», вспоминают едва не все, кто писал о нем, — Стасов, Гончаров, Третьяков, Репин.

Но ведь это тоже характер: стремление анализировать дано Крамскому природой одновременно с даром портретиста, он подправлял портрет, изменял его подробностями, тоже радостно, с наслаждением, со страстью, следуя побуждению внутреннему, порой анализ не убивал непосредственно схваченного, а позволял непосредственно схватить (Ковалевский свидетельствует, что лишь на последних сеансах, в итоге решительных перемен, совершилось волшебство полного оживания его портрета). Но если и «сушил по обыкновению», то по своему обыкновению — предел таланта, характера, характера таланта. Ему, конечно, и самому много большего хотелось в искусстве, но он не только бичевал себя недоверием своим, «всеразлагающим анализом», — он беспощадно и беспристрастно определял свое место в русском искусстве — сегодняшнем, вчерашнем и завтрашнем.

Увидел репинской работы портрет Куинджи и бросился писать Репину; по силе чувства и мысли, главное же — по искренности выражения чувства и мысли, потрясающее письмо: не просто бичевание себя недоверием к собственному дару и не горестное ограпичение своего предела, но «я» художника, сопряженное, слитое, сплавленное с общим, с уровнем искусства, о котором он всегда печется, с судьбами русского искусства, до которых ему вечно дело, — мировоззрение и мироощущение художника, портретиста (хочет он или нет — а он не хочет! — но портрет, душа Крамского, дар природный, от рождения в него вложенный, вдохнутый, именно портрет для него точнейшая мера измерения высоты и движения искусства).

Он пишет Репину: «Куинджи имеет глаза обыкновенно не такие ...по настоящие его глаза именно эти — это я знаю хорошо. Потом

рот чудесный, верный, пронизирующий вместе с глазами; лоб написан и вылеплен как редко вообще... Убедившись в том, что вы сделали чудо, я взобрался на стул, чтобы посмотреть кухню, и... признаюсь, руки у меня опустились. В первый раз в жизни я позабывал живому человеку, но не той недостойной завистью, которая искажает человека, а той завистью, от которой больно и в то же время радостно; больно, что это не я сделал, а радостно, что вот же оно существует, сделано, стало быть, идеал можно схватить за хвост, и тут он схвачен. Так написать, как написаны глаза и лоб, я только во сне вижу, что делаю, по всякий раз, просыпаясь, убеждаюсь, что нет во мне этого нерва, и не мне, бедному, выпадет на долю принадлежать к числу нового, живого и свободного искусства. Ах, как хорошо! Если бы вы только знали, как хорошо! Ведь я сам хотел писать Куинджи, и давно, и все старался себя приготовить, рассердить, но после этого я отказываюсь...»

Не выговорила правда перед лицом поразившего его репинского творения, не признался Крамской, что сам уже дважды писал портреты Куинджи — один совсем незадолго до Репина, накануне, другой пятью годами раньше. Он эти портреты куда-то в потайные закрома упрятал, зрители их лишь на посмертной его выставке увидят; но, может быть, в искреннейшем письме и эти строки искренни, может быть, перед недостижимым, перед идеалом («схваченным за хвост») показалось, поверилось, что и не писал еще Куинджи, а пока лишь приготовить, рассердить себя старался.

«Я до очевидности ясно понимаю (т. е. думаю, что понимаю) процесс вашей работы, — пишет он Репину: — вы не хозяин своего внутреннего «я». Когда у вас происходит горение, то все, что вы делаете, хватает невероятно высоко... Как только надо пустить в ход знание, опыт, словом, ремесло, у вас уровень понижается... Примите правило следовать испанцам — работать только тогда, когда... когда... ну, словом, когда господу богу только угодно!»

Он «дарит» Репину вдохновение, без которого сам намеревается обойтись. По-своему даже самоуверенно, честолюбиво — ощущать свою беспроегрышность, потому что в любую минуту можно, трезво поразмыслив, пустить в ход знание, опыт, ремесло: самоуверенно, если бы не беспощадная уверенность, что его потолок, предел лежит на определенном этапе развития искусства, честолюбиво, если бы не боль, что нет в нем «нерва», который связывает его сегодняшнее искусство с искусством будущим. Ну, конечно, страдал Крамской, обязан был страдать; в силах ли не страдать художник, чувствуя границы возможного, пределы отпущенного.

Крамской, случалось, резко, полемически резко доказывал, что повторять старых мастеров невозможно, они показали, как надо писать, но теперь ни одно слово, ни один оборот речи их, ни один прием

не пригоден, сегодняшней живописец видит иначе, и сегодняшнее человеческое лицо, каким мы его видим, требует других приемов для выражения. Задорно!.. И все-таки однажды сделанное не пропадает: ссутулясь, сидит Крамской под недостижимым репинским портретом, но Репин потому так далеко и высоко шагнул, что начал на версту дальше и на ступень выше Крамского, потому, что живет и творит на свете Иван Николаевич Крамской, учитель, ни один прием которого Репину, возможно, и не пригоден.

Границы, пределы... Не мог Крамской, для которого существует искусство только живое и вечно меняющееся, топтаться на месте, повторяя однажды открытое. В пределах, ему отпущенных, в пределах, времени его (времени Крамского) отпущенных, искусство самого Крамского живет и меняется: с годами количество графических работ, некогда им излюбленных, сокращается в десять раз, отношение их к работам живописным ничтожно, лучшие из поздних портретов («постылых», «проклятых») — самые живописные.

В эту пору Крамской говорил, что русская живопись теперь способна изображать человека «не намеком, а живьем». Изображение «живьем» предполагает интерес художника не только к определенному общественному типу, «человеку времени», но и к данному человеку (как исключению). Для этого мало выразить «сумму впечатлений» (как обычно определял свою задачу Крамской) — нужно «смекать живопись», наиболее полно использовать живописные средства выражения. Внутренняя, глубинная красота лиц, гармония выказанного характера, композиции, одежды, колорита заставляет вспомнить старых мастеров. Но когда Крамской пишет эти портреты, он подвигает вперед и искусство своего времени. Так, «смекая живопись», он пишет портреты доктора Боткина, артиста Самойлова, художников Литовченко и Шишкина, фотографа Денъера, поздний портрет Софьи Николаевны, тот самый, который он ни за какие деньги Третьякову не уступит.

В лучших из поздних портретов Крамского сплавлена воедино природа как таковая и природа, «вскрытая уму человека».

Крамской, произвольно или по доброй воле, подчиняется, как всегда, требованиям времени: его поздние портреты, как и люди в обществе, более разобщены, менее связаны общими надеждами, целями, участием в движении, общей борьбой (годы реакции), но это-то заставляет художника, как и зрителей, внимательнее приглядываться к каждому человеку в обществе и к каждому портрету человека сегодняшнего общества — что он? Общественные связи сложнее и тоньше, сочувствие и сомыслие (в некотором смысле — соучастие) осложнено и опосредствовано, портрет требует большей психологической углубленности, чтобы в изображении одного человека передалось общее и раскрылся образ. Но не одно, пусть произвольное, подчине-

ние требованиям времени: внутренняя потребность, идущая от возросшего уровня живописи вообще, приобретшей умение передать человека жи в ъ е м, и живописи Крамского, жадно тянувшейся к этому умению, неодолимо и властно толкала художника к глубине и сложности поздних портретов. Портреты, которые пересказать невозможно: бездонность лиц, неисчерпаемость глаз, каждый человек на портрете слишком «сам по себе», вот только, пожалуй, несколько подчеркнутая у всех напряженность процесса мышления, тревожное и тревожащее зрителя желание понять, решить...

Годы реакции... Всякая живая деятельность объявляется крамольной, призываются всеобщий мундир во имя единообразия внешнего, цепи уму и розга во имя единообразия внутреннего, «наблюдающая прокуратура» за мыслью, чтобы никто не дерзнул и помыслить отлучно от высочайше заявленной воли (словосочетания тогдашних газет и журналов). Не следует тешить себя надеждой, что мысль всегда свободна — мысль, как и тело, дает себя опутать цепью, надеть на себя мундир, пугается розги и к наблюдающей извне «прокуратуре» добавляет бдительное наблюдение за собой. И все же именно в годы реакции на долю смелой мысли и ясного ума выпадает задача осмыслить прошедшее и определить путь в будущее. «Очередь мысли и разума» наступает иногда в исторические периоды человечества точно так же, как пребывание политического деятеля в тюрьме содействует его научным работам и занятиям»¹, — писал Ленин о бессмысленной и зверской реакции» восьмидесятых годов.

Потрясенный «Исповедью», переводом четырех Евангелий (создаваемым новым «Евангелием от Толстого»), Крамской в восьмидесятые годы пишет Льву Толстому: «Близко время, а может быть, оно уже наступило, когда должен быть «послан человек от бога»... Я не знаю, как и в какой форме возможен необходимый пророк во время телеграфа, печати, железных дорог и всеобщего могущества науки...» И не менее потрясенный решением Льва Николаевича отказаться от художественной работы, продолжает наивно и дерзко: «...Просто приказывайте, если вы учитель. Если же вы не учитель, а человек, занятый и глубоко волпуемый личными нерешенными нравственными вопросами, подождите, пока отстоится, и после формулируйте в образах. Поэт тот же деятель божий». Осмысляя время и наивно призывая «пророка», современного «пророка», не ведая, кто он, и ожидая его, Крамской формулирует впечатления в образах — пишет портреты.

Третьяков не вполне точен в своей статистике (исходит лишь из каталога посмертной выставки): не четвертая часть — половина всех живописных портретов Крамского написана без заказов. Но ведь и

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 332.

заказу заказу рознь — заказным был портрет Льва Толстого (дважды заказанным — Третьяковым и Толстыми), и портрет Григоровича был заказным, и оба некрасовских, ради которых он сутками у постели поэта дежурил, и быстро написанный по просьбе Третьякова (как этюд, с наслаждением) портрет поэта Полонского, и «затянувшиеся» на годы, замучившие его портреты Гончарова и Салтыкова-Щедрина.

«Чисто» заказных портретов, «портретов публики» (по слову Крамского) и «генеральских портретов» (по слову Репина), у «позднего» Крамского больше, чем прежде, но и от них, от «чисто» заказных, отмахиваться без разбору никак нельзя.

«Это — не портрет, написанный по заказу для украшения салона, пестрый и вылощенный, подсочиненный и прикрашенный, а типическая фигура, которая говорит вам про свою эпоху, среду, положение, темперамент и душевное настроение. Вы это-то и называете: «портрет дышит», — так, с единодушным восхищением встретили современники портрет какой-то г-жи Вогау (таинственный портрет: мелькнул на Одиннадцатой передвижной, сорвал всеобщее восторженное одобрение, вплоть до заявления, что вся русская портретная живопись ничего подобного не создавала, — и как в воду канул; никем после не видан, нигде не воспроизведен). Таинственный портрет: уж он-то как раз заказной-презаказной (возможно, и «генеральский»), не для себя написанный и не изображение человека «мысли и разума», близкого художнику по общественному кругу и устремлениям, — портрет для салона, скорей всего, и созданный, но вот ведь чудеса — именно ему рецензенты отказывают в чертах «заказности». Или еще заказной портрет: парадный мундир, сверкающий регалиями, шпага — вот уж поистине «лицо в мундире при шпаге с руками» — и какое лицо! Осунувшееся, обтянутое, заострившееся, будто неживое, будто упокоившееся уже между пышными парадными бакенбардами, потухшие, беспомощные глаза и слишком прямая, до деревянности, по-стариковски покачнувшаяся вперед фигура — портрет доподлинно генеральский, а если совершенно точно, адмирал Самуил Алексеевич Грейг...

Даже в совершенно домашней обстановке Крамской продолжал писать портреты. Какое множество раз изображал он своих семейных — Софью Николаевну, сыновей, дочь Союю, и не просто так, наскоро, карандашиком или в несколько ударов кисти этюд на память, — изображал серьезнейше, решая живописные задачи и побуждаемый неумолкающей страстью. Портреты «парадно-интимные»: в последние годы, словно назло заказу, он пишет с ои х приемами парадного портрета — величественная композиция, красочность цветовых решений, броскость деталей, повышенное внимание к фактуре тканей — шелков, бархатов, украшениям, к изысканному фасону одежды, и в этом, вопреки этому (от невольного противопоставле-

ния, наверно, особенно явственное), интимно-близкое, дорогое, свое в выражении глаз, губ, милая простота, осердеченность лиц. Когда только успевал!

Да разве мог не успеть?.. Проклиная портреты, объявляя в сердцах, что и не любил портретов никогда, Крамской тут же, спохватившись: «Я любил и люблю человеческую физиономию». Сердобольные современники, соболезнуя Крамскому-портретисту, «невольнику-портретисту», должны лишь гадать, что останется у Крамского, от Крамского, отними у него, от него портреты. Но Крамской, по вольной воле портретист, по воле природы, слепившей его, портретист, пусть мучается, страдает — нелепо задним числом пытаться подправить замысел природы. Жаль, не нашлось никого, кто дал бы ему тысячу, две в месяц...

«ХОХОТ». 15 МАЯ 1883 ГОДА

Однаже пора перестать делать восклицания...

И. Н. Крамской

В семь часов колокол Ивана Великого ударил благовест, грохнули с Тайницкой башни выстрелы сигнальных пушек, дождь, который припустил было на рассвете, прекратился, подул резкий ветер, разорвал тучи, низкие дымные клочья быстро потянулись по небу, в пролетах мелькает белое слепящее солнце. Красная площадь и прилегающие улицы запружены народом, черны от сплошной толпы набережные. Цепи солдат теснят шумящих нетерпеливых людей, освобождая место для проезда экипажей и прохождения воинских колонн. Тяжело шлепают полотнища флагов, ветер разрывает в клочья военные марши, тупо и кажется, что невпопад, стучит барабан.

«Особы и лица, в разные должности назначенные, соберутся к 7½ часам»... У Спасских ворот Крамской достает из внутреннего кармана ффрака кусок плотной бумаги с тисненными золотом буквами.

(В дни торжеств предписано принять «самые мелкие и самые крайние меры предосторожности». Взрывы на Екатерининском канале — печальный конец минувшего царствования — всем памятны. Видный сановник граф Валуев, сопровождающий государя в Москву на коронацию, записывает в дневнике: «Печальное впечатление производят расставленные вдоль всей дороги часовые. Слияние царя и народа! Обожаемый самодержец! А между тем он едет короноваться, тщательно скрывая день и час своего выезда, и едет не иначе, как ошетилив свой путь часовыми».)

Крамской пробирается к Успенскому собору.

Трибуны, построенные на Соборной площади, уже заполнены: сияют золотом мундиры, пестреют женские туалеты, сверкают орде-

на, ожерелья, кокошники (дамы предпочтительно в «русских» нарядах), возле Ивана Великого удивляют роскошной яркостью одежд представители «азиатских народов», ближе к Красному крыльцу в темных армяках, с цепью на груди, волостные старшины и представители сельских обществ. В проходах между трибунами толпится «простой народ» («набранный полицией» по замечанию вельможи, важного участника коронации). Помост, по которому проследует шествие, устлан алым сукном; у помоста, ожидая начала церемонии, прохаживаются кавалергарды в золоченых латах и шлемах.

В Успенском соборе тихий говор, легкое движение: сановники, генералы, дипломаты — особы и лица, коим дано право находиться здесь, — с приветливым поклоном и застывшей улыбкой пропуская друг друга пройти, занимают свои, согласно церемониалу отведенные места (но все озабочены предстоящими «милостями» — ожиданием чинов, орденов, назначений, — отчего, по свидетельству значительного лица, вспыхнуло при дворе «множество разных завистей и интригований»). Крамской — вдоль ступки, бочком, на клиросы, где ему положено находиться; встряхивается, оправляя на себе фрак, оглядывается. Посреди собора, под балдахином из малинового бархата, два трона, по сторонам их площадки для великих князей и генерал-адъютантов, напротив — места для иностранных послов, там уже все в сборе. Крамской открывает альбом, достает из кармана графитовый карандаш, привычно пробует пальцем остроту его и, не теряя времени, легкими движениями набрасывает трон; на другом листе он рисует группу иностранных послов и герольда в шляпе со страусовыми перьями, в кафтане с вышитым на груди орлом, широких шароварах и сафьяновых сапогах. Крамской помечает словами цвета на рисунке: шляпа красная, кафтан золотой, орел на груди черный, сапоги желтые с золотыми шпорами.

Подходит композитор Римский-Корсаков, тоже «в должность назначенный» (привезли с придворной капеллой); говорит, улыбнувшись глазами:

— Вы, Иван Николаевич, кажется, здесь единственный не в мундире?..

На Римском-Корсакове мундир придворного ведомства.

— Отчего же. Вон посланник Северо-Американских Штатов тоже в черном фраке...

Заходит в собор государев брат, великий князь Владимир Александрович, красивый, темноволосый, с блестящими серо-голубыми глазами. На великого князя возложены многие почетные обязанности, он между прочим президент Академии художеств («Искусство, если им заниматься как следует, все-таки потребует в сутки часов шесть, ну нет, слуга покорный», — сказал великий князь, занимая президентское кресло). Владимир Александрович озабоченно морщит

высокий белый лоб, щурит глаза, всматриваясь в дальние углы храма, и снова удаляется — идет докладывать государю, что все исправно. Десятки лиц и особ всех чинов и званий на каждом аршине кремлевской территории следят за тем, чтобы колеса торжественной машины были смазаны, пущены и крутились безопасно, безостановочно и с предписанной скоростью, но все-таки тревожно: хочется, чтобы все обошлось и благолешно и «благополучно», по вульгарному современному складу понятий и выражений.

Появляется Исидор, митрополит новгородский и петербургский, облачается в ризы к служению. Карандаш Крамского несколькими податливыми линиями набрасывает группу духовных лиц и особ в облачении (сбоку на листе Крамской помечает: «черный муар», «лиловый», «красная»). Исидора он писал однажды, большой портрет маслом, и хорошо знает его лицо простолюдина — красная грубая кожа, маленькие острые глаза, нос луковкой, седая борода растет из-за ушей, оставляя щеки голыми.

Общим перевозом грянули колокола, тысячеголосое «ура» всколыхнуло воздух. (Двадцать четыре пажа и двадцать четыре камерпажа с густыми белыми султанами на касках, в красных, шитых золотом мундирах открывают шествие, порядок которого определен пятьюдесятью четырьмя параграфами специального документа; государь и государыня движутся по алому помосту под балдахином, который несут шестнадцать генерал-адъютантов.) Митрополиты отправляются к дверям собора для архипастырской встречи. Крамской, пока суд да дело, рисует два пустых трона, ограду вокруг них, двуглавого орла (надписывает: «золото», «черный орел», «крыло красное», «голубой — корона и сабля»). Их величества вступают в собор, приближаются к алтарю, преклонив колени, прикладываются к иконам, всходят на тронное место. Коротенький Исидор приподнимается на носки, смешно тянет вверх бороду, сисяя скрестить руки над царской главой. Стоят в тяжелых, подбитых горностаем порфирах император Александр Третий и императрица Мария Федоровна, которых Крамской не раз писал. Рука помнит наизусть крупные немудреные черты лица государя, его грузную фигуру с высокой грудью, широкими боками, непомерно развитым сиденьем. Исидор торжественно подносит царю золотую подушку с короной, царь сам падевает корону себе на голову.

Для роскошного альбома «Описание священного коронования их императорских величеств государя Александра Третьего и государыни Марии Федоровны всей России» Крамской исполнит акварель: царь в порфире поверх общегенеральского мундира, трогательно подняв глаза к небу, принимает у митрополита корону — золотое, серебряное, малиновое, красное, ярко-голубые царские очи... Пестро, плоско, пусто, невозможно поверить, что а к в а р е л ь, что К р а м с к о й —

бумажка от конфет, игральная карта, сусальный образок, из тех, что тысячами отхлопываются на печатных станках для дешевой рыночной распродажи. (Целый альбом таких акварелей, цветных картинок-олеографий — парады, обеды, торжественные встречи, приемы, освящения, и не один Крамской автор, но также и Савицкий, Васнецов, Суриков, Маковские Владимир и Константин, Каразин.)

Государь сел на трон, государыня опустилась перед ним на колени, он снял со своей головы корону, прикоснулся ею к голове государыни, потом ему подали малую корону, которую он и возложил на августейшую супругу.

Крамской для альбома запечатлеет незабываемый момент: царь сидит на троне, властно расставив толстые ноги, обутые в сапоги с широкими голенищами (так купца, главу фамилии, сажают в кресло посреди семейной фотографии), царица перед ним коленапреклоненная, на малиновой бархатной подушке, написана со спины, — над золотой, отороченной горностаем порфирой, ниспадающей тяжелыми складками, точеные плечи, тщательно, как в модном журнале, изображенные локоны прически — трэфовая дама.

(Крамской писал государыню минувшей зимой; красивые глаза Марии Федоровны сначала увлекли его — желание быть очаровательной он принял за сердечность; парадный портрет обещал наполниться чувством; он работал горячо, горячее, чем надобно такой портрет работать. Однажды, когда он в отведенных ему покоях Аничкова дворца «проходил» портрет, появился гофмаршал двора, известный за человека очень воспитанного, светского, и начал визгливо кричать на него: кричал, что портрет непохож и что цена высока, с других-де Крамской не берет столько — нетерпеливо стучал каблуками и со стариковской яростью тряс головой, а в покоях находились сторонние лица, прислуга!.. Крамской опешил от грубого тона, от обидных слов, у него руки дрожали, стоял, опустил кисть, как нерадивый поручик на смотре стоит перед разбушевавшимся генералом, мелькали в голове обрывки высокопарных фраз — надо было одернуть старикашку, прекратить безобразную сцену, избежать позора, он даже начал решительно: «Я просил бы ваше превосходительство» — и в этот миг явственно прочитал в глазах гофмаршала, что ни сторонние лица, ни прислуга, ни он, художник Крамской, не есть особы, с которыми гофмаршал считает нужным быть воспитанным и светским, фраза застряла у Крамского в горле, сторонние лица, как бы не замечая происходящего, занимались своим делом или ничем не занимались, делая вид, что занимаются делом, слуги в роскошных livreeх с безразличными лицами бесшумно и важно двигались вдоль стен, как золотые рыбы в аквариуме. Дома Крамской сочинил письмо гофмаршалу: удостоенный заказом от государя, он, Крамской, употреблял все старания, чтобы оправдать высокую честь, он отказывался от выгодных

предложений, а мог бы заработать побольше высочайше пожалованных восьми тысяч, в конце с помощью ловко построенной фразы он даже прибавил, что не считает гофмаршала компетентным судьей в портретной живописи, но письмо начиналось покорнейшей просьбой благосклонно его, Крамского, выслушать, и он постыдился отправлять такое письмо и бросил его в ящик своего стола.)

Карандаш, сам по себе чертивший группу сановников у трона, перескочил на другой листок и наметил унылую фигуру святого, изображенную поодаль на стене.

(Он не отправил тогда письмо и правильно сделал: плетью обуха не перешибешь. Чтобы успокоиться, побежал в мастерскую — изнемогая от злости, от обиды, от необходимости смолчать, от жалости к себе, за один раз написал голову Христа с веревкой на шее. К портрету государыни он вовсе охладел: приветливый взгляд стал получаться недобрый, душевное изящество фигуры уступило холодной строгости самозабвенной любительницы танцев и верховой езды, он убрал милую темную прядку и тщательно написал бриллиантовый кокошник с жемчужным бордюром — сама государыня и великий князь Владимир Александрович, президент Академии художеств, наши, что на последних сеансах портрет много выиграл.)

Глаз зацепил деталь свода, и карандаш механически перенес ее на бумагу.

(Куда потом делась эта голова Христа? Надо поискать в мастерской. Странно: вроде бы давно в душе похоронил картину, а все надеется на что-то.)

Стоит на тронном месте его величество государь-император Александр Третий, в короне, в порфире, со скипетром и державой, вокруг весь бомонд, аристократия, воины, во дворе — публика, за стеной на площади — народ. Ликуют хоры. Газеты прославляют новое царствование за добрую узду, которую наложило на наше разрушительное неразумие. Христа с веревкой на шее в картину никак не вставишь: восшествие на престол нынешнего государя, как и царствование деда его, началось с пяти повешенных.

Митрополит Исидор, увлажнив сучец миром, прикасается к челу, очам, ноздрям, устам, ушам, персям и рукам государевым, митрополит киевский отирает места помазания. Воздух сплюснулся от звона, колыхнулась земля — ударили одновременно все московские колокола, артиллерийские батареи на берегу Москвы-реки дали первый залп праздничного салюта. Их величества двинулись к дверям собора; раскручиваясь от царского места спиралью, следом согласно регламенту выстраиваются на ходу процессия.

Яркое солнце ударило Крамскому в глаза, он жмурится, вертит головой. Уже открыли ворота Спасские и Никольские, народ хлынул в Кремль, яблоку негде упасть. Подле Крамского топчутся в плотной

толпе, держась гуртом, привезенные на торжества владимирские музыканты с деревянными дудками в руках; ясноглазые улыбчивые бордачи так и просятся на бумагу (еще не ушел из жизни Крамского, в нем самом еще живет недавно написанный Мина Моисеев; веселый мужик-богатырь красуется на передвижной, среди первых номеров покоряя зрителей) — теснота, рук не высвободить, альбом тем паче не открыть, быстрая память вбирает высокие, ведрышком, шляпы мужиков-музыкантов, серые, солдатского сукна, за казенный счет одинаково пошитые к празднику кафтаны, новые лапти. Миропомазанные государь и государыня, прежде чем возвратиться в Кремлевский дворец, ходят по соборам Архангельскому и Благовещенскому, прикладываются к святым иконам и мощам. Утренний ветер утих к полудню, хоругви вяло шевелятся на древках, тяжело обмякли флаги. Солнце сильно припекает. В толпе жарко и душно. Сорочка у Крамского взмокла, помочи режут плечи. Ему кажется, что жилы у него разбухли, кровь стучит в них тупо и часто, сердце больно бьется о ребра, но иногда вдруг останавливается — он проваливается в пустоту и целое мгновение летит, замирая от испуга и неожиданности, как мальчиком летал во сне (тогда говорили — растет). Теперь вырос, старик уже, борода белая.

Ждать тяжело и уйти неловко.

(Недавно пересказали: Мясоедов в кругу товарищей изображал, насмехаясь, как Крамской почтительно ждет на лестнице Эрмитажа опаздывающую к уроку великую княгиню. Коверкая слова, передразнивал Мясоедов его, Крамского, неумелую французскую речь. Мясоедов, всем известно, зол и завистлив, не может простить ему, что он, Крамской, признан в обществе главой передвижников, хотя Мясоедов бог весть когда первый сказал «э», но ведь товарищи-то смеются, слушаб мясоедовские побасенки, смеются — этот смех Крамского преследует. Он для них старается, затевает выставки, съезды, интригует, ходит на поклон к высочайшим особам, — смеются. Недавно явился Репин: «Хочу вас написать!» — и хоть бы искорка художническая, поэтическая промелькнула в человеке на репинском портрете, приземленный портрет, без сердечного тепла написан, словно не дорогого человека, не Крамского, а графа Стенбок-Фермора какого-нибудь, и словно не Репин — чужой портретист, Харламов какой-нибудь, написал. Посмеялся Репин.)

Сердце сладко и страшно охнуло, площадь вырвалась из-под ног, кто-то больно въехал Крамскому кулаком в спину, толпа подалась к помосту; Крамской поискал глазами милых своих мужиков-музыкантов — отеснили куда-то; перед ним, у края помоста (что это — и впрямь видение?) — три одинаковых головы с одинаковым пробором, три одинаковых рябоватых лица с одинаковыми, точно приклеенными, темными усишками. Показалась процессия, их величества ше-

ствуют в порфирах — тяжело, наверно, жарко (ну, да ничего, он лет на десять меня моложе, думает Крамской).

Солнце ослепительно сверкает на кремлевских куполах. Газеты обещают, что с наступлением темноты на башнях Кремля вспыхнут восемь вертящихся электрических солнц (освещение будет производиться с помощью двадцати трех локобилей Горнби, установленных на механическом заводе Густава Листа; проводники, идущие на башни, перекинута через Москву-реку на высоких столбах); иллюминация ожидается грандиозная — электричество засияет в разноцветных стеклянных сосудах, на площади у храма Христа Спасителя среди сверкающих арками, орлами, вензелями плашек и пикаликов зажгутся тридцать два дуговых фонаря. Еще не так давно везде и всюду писали про фотоген, вот Крамской и до электричества дожил; теперь, по газетам судя, счастья надо ждать от электричества.

Хвост процессии движется несколько светлее, нарушая степенность шествия. Теперь и поспешить не грех — все и благолепно вышло и благополучно обошлось. Люди на площади, точно прорвалось что-то, разом стронулись с места — напирают, толкаются. Крамской бочком — и в сторону. На сегодня довольно, пожалуй. Суеты еще рассмотрим: две недели подряд приемы да парады, балы да гулянья.

Крамской выбирается к Троицким воротам, на мосту у Кутафьей башни его догоняет знакомый петербургский корреспондент. Неловко вскинув короткие руки с пухлыми белыми пальцами, корреспондент вертится перед Крамским, показывает измазанный сюртук, хвастается, что смотрел шествие с кремлевской стены:

— Так, сударь, и сидел с книжечкой между зубцами. А! Однако бегу в гостиницу — писать. Апофеоз, сударь, а! Апофеоз!..

От Манежа, превращенного в казарму для откомандированной в Москву иногородней полиции, Крамской поворачивает налево. Воспоминания властно пробуждаются в нем. Дом Кирьякова на Волхонке близ храма Христа: уютная квартирка, где жили с Богданом Венигом и Кошелевым, — артельные начала, рояль напрокат, чувствительные мелодии, ежевечерне исполняемые Богданом (и ведь трогало, до слез трогало!), шахматные партии с Кошелевым (ловко он прищипывал Кошелева!). Бедный Богдан — лет десять, поди, как умер (больше, наверно), а Кошелев теперь в Италии поселился, профессор исторической живописи, ишет библейские сюжеты — так храм Христа его жизнь и повернул... Лавчонка на углу, колониальные товары — Крамской тут фипки покупал. Белый, увенчанный пятиглавием куб Христа Спасителя открылся перед ним на площади. Как он мучился в этом куполе!.. Смешные тогдашние надежды: думалось, из этого купола до светлого будущего рукой подать. Смешные тогдашние страхи: разучился писать, работать больные не умею, надо сызнова начинать, да где сил-то взять — ведь не двадцать.

А все только начиналось тогда... Теперь бы все сызнова — жизнь прошла. Не двадцать — а ведь надеется... Борода белая...

Крамской подходит к храму (да что ж это — сердце все колотится, и левая рука занемела, и в горле ком, и ноги плохо слушаются). Он с тех давних пор не заходил в храм, не случалось. Полицейский чин останавливает его; он показывает именной билет на коронацию; чин, не взглянув в билет, берет под козырек.

С залитой солнцем площади Крамской ступает в прохладную полутьму. Пыльные косые полосы света прорываются в узкие окна. Еще ни единой свечечки не зажжено, освящение храма имеет быть через одиннадцать дней, в праздник Вознесения. Священнослужители утвердят престол; соединяя части его, забьют гвозди, как положено, камнем. Митрополит зажжет первый свет на горнем месте, от него возожгут свечи по всему храму: вспыхнет золото окладов, засияет белый мрамор восьмигранного алтаря, заиграет узорчатым ковром темно-зеленый лабрадор и шокшинский винно-красный порфир, в дальних углах лампы затеплятся лиловыми звездочками. Пока сумрачно. Крамской запрокидывает голову: Саваоф, вдруг чем-то напомнивший ему Михаила Васильевича Дьяконова, пролетая над ним, благословляет его обеими руками. (Сперва хотели сделать левую руку простертой, а правую как бы чертящую в воздухе эскиз вселенной — покойный митрополит Филарет запретил.)

Крамской помнит, как, измученный жарой и духотой, метался, будто в ловушке, под раскаленным колпаком купола; Сонечка приехала в Москву его успокаивать, он вдруг заплакал: «Да ведь я себя продал, Соня, силы мои продал, талант, ум», — впервые выговорилось; она испуганно прижала к своей груди его голову, чтоб замолчал. Дешево продал: роздал деньги помощникам да артельщикам и остался ни с чем — все сызнова начинать. Конечно, приживись он тогда при храме, как Кошелев, тоже был бы уже профессором, обитал где-нибудь в Риме или во Флоренции, а если в Петербурге — был бы «ваше превосходительство», не иначе. Но он ушел от этого коротконого Саваофа, выбрал для себя другое будущее: у него свой идеал — величайший из атеистов, который низверг с небесного купола старика Саваофа и объявил обителью бога человеческий разум и сердце человеческое, и был за то осмеян и казнен. Крамской все-таки обязан написать главную свою картину, иначе смех людей, которые до сих пор ждут от него чего-то, казнит его. Вот только с сюжетами коронации покончит...

Летит над Крамским бог Саваоф, обеими руками благословляет его. Крамской вспоминает, как в последний момент повернули вниз головой среднего серафима, чтобы удлинить Саваофу ноги на два аршина. Ему смеяться хочется, и почему-то слезы на глазах. Он опускает голову и тихо выходит из храма.

НАДЕЖДЫ

Искусство... живое, вечно
меняющееся...

И. Н. Крамской

РАСЧЕТЫ

Зависимость от семейства,
другая от службы, третья от
цели в жизни, которую себе
назначил, и, может статься,
наперекор судьбы... Мученье
быть пламенным мечтателем
в краю вечных снегов.

А. С. Грибоедов

Всем известная «Неизвестная» Крамского — красивая, изысканно одетая молодая женщина в коляске посреди Невского, против Аничкова дворца, куда хаживал Крамской писать государя и государыню, легендарная неизвестная, загадка, долго толкавшая к поискам — кто она? Беспомощные предположения перемежались необоснованными открытиями, время от времени упоминались имена баронесс или актрис, потомки сопоставили «Неизвестную» с Анной Карениной, о которой Лев Николаевич Толстой написал десятью годами раньше, чем увидело свет полотно Крамского, с Незнакомкой Блока, которая появилась лет на двадцать позже картины (название «Незнакомка» укоренилось среди зрителей равноправно с «Неизвестной»). Но недавно вдруг вынырнул из частного собрания в Чехословакии этюд к картине (так называемый «пражский этюд»): та же самая женщина и совершенно не та, хотя сходство «модели», «натуры» для этюда и картины несомненно и поза ее в обоих случаях почти полностью сохранена. Пражский этюд «закрывает» поиски, «убивает» открытия, выводит «Неизвестную» из ряда портретов Крамского: не «Портрет Неизвестной» — просто «Неизвестная», картина.

Женщина с пражского этюда некрасива, простовата, резка, пожалуй; характеристика явственнее: в ее надменности — оттенок грубоватой чопорности, в презрении — оттенок развязности; лицо тяжелее и черты лица грубее, рот некрасив, полные губы откровенно чувственны, вздернутый нос совсем «сапожком», глаза плотнее прикрыты, ничего загадочного в них нет, взгляд вызывающий, сверху вниз.

Поиски прототипа больше увлекали потомков: современники, хотя и называли иногда «Неизвестную» портретом баронессы L, г-жи M или г-жи N, хотя и допускали, что имеют дело не с картиной, а с этюдом, за которым стоит действительно существующий прототип, но изображенный Крамским социальный тип определили почти

единодушно. «Эта вызывающе красивая женщина, окидывающая вас презрительно чувственным взглядом из роскошной коляски, вся в дорогих мехах и бархате, — разве это не одно из исчадий больших городов, которые выпускают на улицу женщин презренных под их нарядами, купленными ценою женского целомудрия. А если они позволяют себе смотреть с презрением на это общество, то оно само и виновато, — пишет близкий Крамскому художественный критик П. М. Ковалевский. — Картина это, или этюд, может быть, портрет действительного обличительного свойства, и за такое обличение художнику спасибо».

Стасову, наоборот, не нравится, что Крамской написал «кокотку в коляске» (не нравится и как написал), но слово сразу найдено, произнесено: «кокотка» — определение социально точное.

Современники почти единодушно говорят о «Неизвестной» так, словно видят не картину, а этюд к ней с его резкими, явственными характеристиками. Вряд ли потому только, что были ближе к замыслу Крамского. Наверно, и потому, что образ, созданный Крамским, был им ближе и понятней, чем потомкам, за внешним они легче и быстрее угадывали суть.

Для современников «Неизвестная» Крамского — картина, этюд или портрет общественной нравственности. Тогдашние исследователи правов писали о неизбежных жертвах «общественного темперамента», ссылались на Руссо («Рядом с умственным прогрессом идет нравственная испорченность»). Современное общество превратило женщину, как и все вокруг, в предмет купли-продажи. Обличительного свойства портрет такой женщины («исчадия больших городов») обличает и породившее ее общество («большие города»).

Когда Репин написал «Парижское кафе» с роскошной кокоткой на первом плане, Крамской (не одобряя обращения Репина к парижской теме) высоко оценил «идею картины»: «...Эта картина могла беспощадно, неумолимо поднять в буржуазии (говорю опять это слово) представление о действительной мерзости, в которой общество начинает полоскаться...»

Крамской смолоду признавался: «Всегда, где бы я ни был, где много публики, мне как-то грустно именно потому, что мне женщины тут кажутся такими подлыми, каждая одевается именно так, как мне не нравится, старается выставить как будто напоказ то, что она считает в себе самым лучшим, та показывает плечи, та грудь, а та еще что-нибудь, одним словом, гнусно...» — это в доброе старое время, в шестидесятые годы, в патриархальной Москве; несколькими годами позже, в Берлине, в Париже, созерцание женщин подтверждает его панические мысли об упадке нравственности и крушении человечества (ища спасения, он ходит в Лувр смотреть Венеру Милосскую, «богиню настоящую и в то же время реальнейшую женщину»).

Если бы Крамской, работая над картиной, развивал все то, что намечено было в этюде («пражском этюде»), «Неизвестная» вряд ли вызывала бы впоследствии столько споров, — стремление раскрыть явление вылилось бы в откровенно обличительную иллюстрацию. Но Крамской уходит от вызывающей иллюстративности этюда. Как и в других своих «картинах-портретах», он ищет многозначности («ероглифа»). Как в лучших поздних портретах, он по дороге от этюда к картине проходит путь от «намёков» к изображению «живьем». Обличая общественную нравственность, он пишет одну из тех всем известных «неизвестных», что (по словам тогдашних газет), «соблазнительно лежа в щегольских экипажах», спешат в театры, клубы, рестораны, на скачки и в прочие публичные места — «вывозят себя на продажу» (но при этом он и о Венере Милосской не забывает).

На пути от этюда к картине Крамской устраняет резкость характеристик: женщина с пражского этюда досказаннее героини «Неизвестной», но, выигрывая в характерности, она теряет в загадочности, в обаянии; в картине Крамской притушеживает бьющую в глаза определенность, «поднимает» натуру, подчеркивает ее красоту, — от этого всеобщая купля-продажа еще страшней. Продажность красоты подлинной углубляет трагедийность образа.

Красоту Неизвестной Крамской пишет увлеченно и увлекающе. Красота, по его словам, сильно на него действует.

Однажды, еще в давние артельные времена, ввалилась в их общий дом ватага артельщиков-художников, с холодом мороза на шубах, они ввели в зал красавицу, черноглазую брюнетку — дивное лицо, рост и все пропорции тела (Репин рассказывает): «В общей суматохе быстро загремели стулья, задвигались мольберты, и живо общий зал превратился в этюдный класс. Красавицу посадили на возвышение... Оправившись, я стал глядеть из-за спин художников... Наконец, я добрался и до Крамского. Вот это так! Это она! Он не побоялся верной пропорции глаз с лицом: у нее небольшие глаза, татарские, но сколько блеску! И кончик носа с ноздрями шире междуглазья, так же как и у нее, — и какая прелесть! Вся эта теплота, очарование вышло только у него».

Красота Неизвестной написана без этой подкупающей открытости, горячечной непосредственности. Мглистый, пробирающий до костей холод, женщина выявлена из все окутавшего, заполнившего город туманного воздуха, как выявляют ретушь пухлое изображение на умышленно недопроявленной фотографической пластинке, царственная красота женщины непроницаема. На пути от этюда к картине Крамской оставляет мысль написать пугавшую его смолоду дерзость женщины — «исчадия», пишет властную и манящую красоту, опустошенную на публичном торжище.

Царственно возвышается Неизвестная над заиндевевшим, мгли-

стым городом, лежащим у подножия ее щегольского лакированного трона-коляски, — вокруг бело и пусто: холодный, пустой в бездушной многолюдности город низвел женщину до уровня вещей, для нее и как бы заодно с нею купленных. (Красота женщины вечна, вещи ее написаны если не одушевленно, то в своем роде чувственно: нежная смуглая кожа Неизвестной, кожа перчатки и кожа, которой обита коляска, объединены не только тоном, но и общей чувственностью письма.)

«Ты здесь, мы в воздухе одном, твое присутствие как город...» Образ города: замершая и как бы пустая мгlistая улица, выползающий из тумана тяжелый силуэт Аничкова... Когда пишут об этом времени, часто вспоминают Горького — «Тяжелые серые тучи реакции плыли над страной, гасли яркие звезды надежд», цитируют Блока — известные строки про годы дальние, глухие, про сон и мглу, про совиные крыла Победоносцева, простертые над страной...

В одном и том же 1883 году появляются «Неизвестная» Крамского и «Курсистка» Ярошенко.

Девушки-курсистки в простом темном платье, в высоких ботинках спешат по сумрачной промозглой улице на лекцию или на частный урок — уверенно стучат по серому камню стоптанными каблуками.

Проносятся мимо разряженные «неизвестные» — брызги летят из-под больших, обутих в мягкий каучук колес.

Ездит на извозчике по улицам столичного города Санкт-Петербурга известный художник Иван Николаевич Крамской...

«Я себя продаю: кто купит?» — Крамской пишет Третьякову в самый разгар работы над «Неизвестной»: хочет продать себя на год за двенадцать тысяч. Через три года после того, как объяснил Третьякову, что следовало работать другое, он снова уговаривает себя, Третьякова, всех остальных: надо опять приняться за картину, ах, надо бы, надо бы, — зимой он с надеждою ждет лета, летом зимы, перекладывает с недели на неделю, на «после Пасхи», на «после Рождества», на «после окончания того, что на очереди...» Уже занавеска коленкорная вылиняла, и прут железный, на котором прилажена занавеска, поржавел...

«Хохот» висит за выгоревшей занавеской, Крамской никому его не показывает, но, продавая себя, предлагает его в заклад. Третьяков как осмотрительный купец не хочет «кота в мешке» и как ценитель искусства не ожидает «ничего истинно художественного» от холста, который вместо превращения в картину превращается в предмет для получения ссуд; он подозревает Крамского в «умышленном неокончании» картины. В вопросе Крамского: «Выгодно ли кому-нибудь прокормить меня год, что обойдется в 12 т., и взять себе все, что будет сделано?» — Третьяков подчеркивает последние слова: над предложением Крамского он думал по-деловому и отказал.

Крамской через три дня снова пишет Третьякову, пускается, конечно же, в объяснения: вся его беда в том, что не умеет, как другие, — два дня для публики («ходить за хлебом»), а остальное для себя. «Купите меня, пока не испортился, как машинка; может быть, я даже доходная машинка». Но вежливый Третьяков боится не понять «достоинства затей» Крамского. В третьем письме, уже не длинном, Крамской просит прощения за вздор, за ненужный лиризм предыдущих писем: «Воротиться к юности нельзя, чтобы начать сызнова и поставить себя так, как все художники себя ставят, т. е. работают, что хотят, а публика покупает... Быть может, я и в самом деле ничего больше, как портретист, но я пробовал раза два-три того, что называют творчеством, и вследствие того попорчен...» За двенадцать тысяч он надеется купить «полную и безусловную свободу» для творчества. (Антокольский острит, что готов последнюю рубашку продать, лишь бы стать богатым и не брать заказов.)

«Меня ли общество не ценило? — грустно признается Крамской, уже отчаявшись и не найдя покупателя. — Нет, общество платит и платило мне то, что я спрашивал. Не вина общества, что я не хотел и не мог довольствоваться ролью простого портретиста». (После смерти Крамского, вычитав в статье о нем «мученика портретов» и «мученика искусства», Третьяков внесет трезвую коррективу: «Он, вернее, мученик сложившихся обстоятельств»; и пометит в сноске: «Полет не по силам, непрактичность, мишура столичной жизни и пр.».)

В конце концов, и он, как другие, пишет что хочет (что может), и продает что пишет: вот написал «Лунную ночь», занял «Неутешным горем», «Неизвестной», главное же — работает портреты. Больше он, кажется, ничего и не хочет: «Хохот» за выцветшей занавеской не в счет — он не писать его хочет, а написать (если бы отдернуть однажды занавеску и увидеть картину такую, какой мечталась долгими ночами); есть картины, которые, оставленные, «сами дописываются», «Хохот» не из таких — время беспощадно разрушает ее. Крамской ни перед кем не отдергивает занавеску, а за год с небольшим до смерти признается, что «сам не видал своей картины (которая только начата) вот уже шестой год».

Он хватается писать «Иродиаду»: красивая женщина в легком, полупрозрачном одеянии рассматривает лежащую перед ней на блюде отрубленную голову Иоанна Крестителя. «Казалось бы, какой сюжет мог больше ему идти, — восклицает Стасов. — Тут был весь тот трагизм, вся та тягостная мысль, которые были нужны его натуре». Стоило уходить из Академии, заваривать Артель, Товарищество передвижников, отвергать Салон, ломать голову над импрессионистами, бороться за новое искусство и постоянное обновление его, стоило писать «Христа в пустыне», «Неутешное горе», портрет Льва Толстого, стоило расстаться с «Хохотом», стоило, продавая себя, покупать сво-

боду, чтобы изобразить грустную даму с обнаженными руками у столика, на который подана на блюде голова солиста итальянской оперы! Кажется, ему теперь и свобода не нужна — поздно: «От меня ждать больше уже нечего. Я в самое лучшее свое время старался себя сохранить для своего будущего и для искусства... Да так всю жизнь и прождал»...

Он посылает Победоносцеву для рассмотрения проект памятника Александру Второму (памятник предполагают воздвигнуть в Московском Кремле): «Мне бы хотелось, чтобы результатом памятника было крестное знамение у всякого простого русского человека». Дорогого хочет — мгновенного душевного отклика!

Проект: четыре лестницы ведут на большую площадку, обнесенную перилами, на которой установлена меньшая четырехугольная площадка с полукружием, также обнесенная перилами, к этой меньшей площадке ведут три лестницы; на меньшей площадке тронное место, как в Успенском соборе (трон и стол для регалий), возле трона фигура императора в молитвенной позе; на двенадцати ступенях у трона фигуры сановников с государственным знаменем, государственным мечом и государственными актами, «имеющими быть прочитанными впоследствии», а также фигуры воинов с саблей наголо, герольдов, часовых, церемониймейстера, митрополита Филарета, протодиакона, мальчика в стихаре с посохом, властителей покоренных народов, Шамиля, ханов Средней Азии, депутатов народа русского, польских крестьян с хлебом-солью, болгарских депутатов с образом — всего около тридцати фигур; к тому же орнаменты в русском стиле, и гербы губерний из бронзы, и мозаичная картина — в бозе почивший император в Петропавловском соборе при отдании ему последних почестей. И впрямь перекрестись!.. Проект Крамского внешен и, вопреки желанию его, катастрофически бездушен — казенный проект, в котором художник, как церемониймейстер, как гофмаршал какой-нибудь, не создать пытается, а боится позабыть, учитывает все пятьдесят четыре параграфа, предусмотренные церемониалом.

Победоносцев, ознакомившись с описанием пышной громады, предположил, что «великий образ» коронации, коей Крамской был свидетелем, «не дает ему покоя». (Сам Крамской в откровенном письме к Третьякову признается: «Так как тут пахнет не более, не менее как миллионом, то естественно голодному алкать».) Сделанный Крамским проект памятника плосок, как и дешевые олеографии коронационного альбома; то, что это скульптура, не спасает его от плоскости. Проект неосуществим: за словесным описанием нет пластической концепции, без которой, согласно Крамскому, произведение изобразительного искусства появиться не может. Десятью годами раньше Крамской осудил проект памятника Пушкину, предложенный Антокольским: поэт сидит на высоком постаменте (скале), по лестни-

це, окружающей постамент, поднимаются к поэту герои его творений. «Остроумное сочинение», но пластическая мысль несостоятельна — Крамской противоставлял громоздкому проекту античные скульптуры: «Они изображали своих великих людей просто портретами, на простом цоколе, и больше ничего». Теперь обер-прокурор синода Победопосцев отзывается о проекте художника Крамского почти теми же словами: «В проекте слишком много фигур, которые подавляют его и отвлекают от центральной мысли. Группа выходит величественная, но громоздкая...» Проект оставлен без рассмотрения, исправлять его Крамской тоже не берется: каждая снятая со ступеней помпезной пирамиды фигура яснее обнажит бездуховность, бездушность замысла.

В письме к государю обер-прокурор характеризует Крамского лестно: «*Душа живая, русская и религиозная*». По рекомендации Победопосцева высочайше благоугодно доверить Крамскому заказ на изготовление образов-картин для русской посольской церкви в Копенгагене; заказ почтенный — Александр Третий, по признанию его, «страсть как любит получать образа». («*Душа живая*», принимая «всякие заказы», пишет с печальной надеждой: «*Думаю, что через год совершенно буду чист от долгов, да, вероятно, буду чист и от сил и от энергии*».)

«Возле меня давно уже нет никого, кто бы, как голос совести или труба архангела, оповещал человеку: «*Куда он идет? По настоящей ли дороге или заблуждается?*» — голос совести самого Крамского диктует ему эти строки, бесстрашные и печальные; откуда раздастся труба архангела, он не знает...

АВТОПОРТРЕТ С БУДУЩИМ

Умение уметь глядеть...

П. П. Чистяков (о Крамском)

Скучный городок Ментона переполнен больными, почти исключительно безнадежными. Утром, когда горячее солнце, скатившись с близких гор, течет в узкие каменистые улочки, согревает серый камень стен и мостовых, приветливо заглядывает в окна, обитатели городка, подобно дантовским теньям, вызванные властной жаждой жизни, тепла, света, выползают из своих убежищ, уныло бредут к набережной, к общественному саду, и солнце впрямь творит чудеса — они движутся резвее, бодро беседуют, жестикулируют, на их лицах даже появляется нечто напоминающее улыбку, но, не успеешь оглядеться, солнце уже клонится к закату, откуда-то снизу, будто из преисподней, начинают доноситься усердные голоса лягушек, страдальцы, наскоро раскланявшись, торонятся по домам — кашлять в уны-

лых комнатах, слабо натопленных экономной хозяйкой и дурно проветренных, чтобы не уходило скудное тепло, запираются в них до завтра. Только не у всякого оказывается это завтра...

На кладбище ленивое благоухание роз, аккуратные аллеи обсажены густым кустарником, розы чайные, белые, розовые розы (и вдруг неожиданно тяжелый, слегка качающий ветку ярко-красный цветок), прозрачные подвижные тени серебристо-серых оливковых деревьев, черные тени кипарисов, чистая белизна памятников — разрушенные колонны, погасшие факелы, ангелы с поникшими плечами: Иван Николаевич любит гулять по кладбищу, он не боится грустных мыслей и не бежит от зрелища смерти, он давно смирился с неизбежностью постоянного обновления и твердит о своей старости, как бы уступая больше места в жизни тем, кто идет следом. Профессор Боткин вытолкал его сюда, в Ментону, из сырой петербургской весны. Здесь и правда хорошо — солнце, воспетая в стихах лазурь Средиземного моря, розы, лимоны (поистине «край, где апельсины зреют»); здесь ему, конечно, полегче — аорта не колотится о ребра с болезненной яростью, и дыхание так страшно не захватывает, и кашель «упорядочился» (мучает не когда придется, а два раза в день всего), но Иван Николаевич в спасение от Ментоны не верует, как не верует в спасение от подистого кали. Он шутит, что при таком-то кладбище, как в Ментоне, умирать где-нибудь в другом месте просто неприлично — тут и вид хороший, и к небу близко, и (не менее практическое соображение) сухо. Крамской не умрет в Ментоне весной 1884 года, у него еще три года впереди...

Из Ментоны он ходит пешком на Кап-Мартен, поросший пиниями и точно висящий в густом запахе смолы; по дороге он отдыхает в оливковой роще, про которую говорят, что она помнит римских цезарей. Он рисует узловатый, жилистый ствол старого дерева — десятки стволов как бы сплелись, срослись в один, — он пробует написать такой ствол, освещенный солнцем, написать у самого корня: он хочет написать, как растет дерево — не обновление и продолжение жизни, не свежие побеги, ветви, а начало ее, основу, вгрызшийся глубоко в землю корень. Он думает о том, что соки земли на пути к новым побегам поднимаются по вековому стволу и текут по заскорузлым старым ветвям. Он думает о бессмертии, не о бессмертии Ивана Крамского — о бессмертии искусства: как писать, чтобы холсты не стали памятниками известного увлечения, одной человеческой смены, чтобы они приобрели самостоятельную ценность? «Нужен голос, громко, как труба, провозглашающий, что без идеи нет искусства, но в то же время, и еще более того, без живописи живой и разительной нет картины, а есть благие намерения и только».

Мысли о благих намерениях мучительны, как ежедневный кашель: «От меня ждать уже нечего... ждали, ждали, да и ждать перестали».—

вот взял заказ написать образ для русской церкви в Ментоне (не ради денег: образ намереваются поместить в часовне, возводимой на кладбище)...

Он давно не пишет автопортретов; иногда фотографируется. Есть фотография — Иван Николаевич покойно сидит на мягком стуле перед установленным наподобие легкой парты мольбертом. Крамскому и пятидесяти нет (ему и не будет пятидесяти — не доживет), но на фотографии он и правда старик: хотя волосы лишь тронуты седой, борода совсем седая; главное же, стариковская тяжесть в огрубевших чертах лица, в согнутой шее, сутулых раздавленных плечах, в левой руке с платком, неподвижно лежащей на мольберте, в устало вытянутых ногах — скорее, не тяжесть, а притяжение к земле (когда про человека говорят, что «в землю растет»). Пенсне на носу, в правой руке карандаш — Крамской работает сосредоточенно, но скучно, обыденно, даже перед аппаратом не удалось изобразить вдохновения: привычно и уныло рисует заказ с фотографии.

В Ментоне на небольшом куске картона он пишет автопортрет — странный, удивительный, можно бы назвать его «автопортретом с дочерью», но как-то не принято про этот картон — «автопортрет», он числится в разряде картин: «Крамской, пишущий портрет своей дочери»¹.

И все же — автопортрет, хотя сам художник взят со спины, темным пятном, силуэтом, поворот головы незначителен, контур лица при таком повороте едва намечен, захвачен лишь самый «край» — выпуклость лба, бровь, резкая впадина глаза, кончик носа, усы, борода. Он так же сутул, и спина его так же грузно-округла, как на фотографии, и сидит он на низком стульчике, широко расставив согнутые в коленях ноги, как бы несколько придавленный к земле, но «земное притяжение» уравновешено изображенным в центре картона холстом на мольберте, портретом дочери, который пишет Крамской. Темный и тяжелый силуэт старого художника — и перед ним на холсте обращенное лицом к зрителю прекрасное существо, юное, чистое и возвышенное, солнечное и яркое (радостным цветовым пятном), и, так же выразительно, как передана на этом случайном куске картона «действующая» на Крамского сила тяготения к земле, открывается устремленная в полет сила юности. Тонкая кисточка, которой художник кладет последние мазки, пока соединяет их — взлетающую юность и «в землю растущую» старость; тонкая кисточка — вдохновение, соломинка, за которую держится старость, веточка, по которой тысячелетний корень посылает свежим побегам живительные соки.

Маленький картон, автопортрет с дочерью, в разряд картин занесен, конечно, не случайно: это — картина по глубине замысла

¹ Дочь Софья Ивановна была с Крамским в Ментоне.

(внешне не сразу ощутимой), по значительности идеи, по жизненной диалектике, высказанной в ненадуманном сюжете, высказанной к тому же подлинно живописными средствами, которые не рациональным, искушенным умом найдены, но подсказаны все еще пылким сердцем. Крамской на автопортрете с дочерью стар, темен и тяжел, зрителю не дано заглянуть в глаза его, но картон «бедово заряжен», дышит бодростью, оптимизмом, потому что «заканчивается» старый художник солнечной и яркой юностью, расцветшей на конце вдохновенной кисти...

Вскоре после возвращения из Ментоны он пишет приятелю с дачи на Сиверской: «Если я и сижу под тенью... то уж никак не дерева, а скорее, навеса, так как у нас нет еще таких взрослых деревьев: все еще молодо. Вообще я окружен молодежью. Как кому, а я ничего, переношу отсутствие сверстников», — несколько шуточных строк, «похожих» и на автопортрет с дочерью и на размышления в оливковой роше.

— Они меня сами научили понимать их иначе, чем, признаюсь, я, грешный, с чужого голоса понимал их, — это Крамской говорит о молодых, о «нынешних», о будущих. — В первый раз как-то, это было на даче, сел я на скамейку, и тут же сыновья с товарищами — студенты, академисты, молодежь толковая, — но ведь молодежь же, — судят и рьят, да так горячо. Я сперва если и не совсем презрительно, то, сознаюсь, со снисхождением-таки стал прислушиваться, потом мало-помалу уже со вниманием. Дальше да больше, подсел поближе и шляпу снял. Нет, думаю себе, нам в их годы и в голову ничего такого не приходило. Куда ушли!.. Боже мой, куда они ушли! После я проверял еще их — и увидел, что уважать надо, положительно уважать, а не со снисхождением относиться...

Возможно, мемуарист, пересказавший эти слова, «прессует» события, движимый стремлением коротко и полно сообщить об отношении «позднего Крамского» к молодежи; возможно, Крамской, передавая мемуаристу свои чувства и соображения, облек рассказ в форму незамысловатой новеллы, «случая». Трудно представить себе, что Крамской, который по своему положению в Товариществе передвижников постоянно имел дело с молодыми художниками, а по интересам, его не оставлявшим, постоянно занимался поисками новых форм художественного образования, вдруг от одного разговора на даче «прозрел» и стал по-новому относиться к молодежи, трудно представить себе такое, тем более что и многие другие высказывания Крамского и многие известные факты свидетельствуют о пожизненно добром и уважительном отношении его к тем, кто идет следом, и вся жизненная философия его, непрестанная вера в будущее, этого от него требовала. Но в словах, пересказанных мемуаристом, есть оттенок, именно для «позднего Крамского» характерный, — чувство

собственного предела, предела «времени Крамского», в котором именно ему, Крамскому, принадлежало право судить и рядить, чувство, что будущее, куда ему, старику, не попасть, больше не за горами, уже созрело, рядом, ушло из-под его опеки, для этого будущего он уже не учитель, каким был вчера для тех, кто пришел с ним в сегодня, он сам, почтительно сняв шляпу, слушает это будущее и учится у него. Репину удалось тонко передать этот оттенок: «Он хорошо знал, что дни его уже сочтены... Но по-прежнему он любил общество. По субботам у него собиралось много молодежи, сверстников детей его. Кабинет его был полон юношами и их товарищами. Спорили, играли в винт и даже много курили. Все это было ему приятно и на все это он смотрел, душевно улыбаясь».

«Итак, у меня больше нет планов»... Все надежды на будущее, на молодое: он воочию видел не только предел своего искусства, но жизни своей предел, воробьиный пшажок этот, который ему остался, — он по три раза на дню, валясь на тахту от боли и удушья, со всеми прощался, и с близкими, и с дальними, и со сверстниками, и с молодыми. «Он «заводил» себя морфием и работал, работал... Его портретные сеансы продолжались по пяти часов сряду. Этого и вполне здоровый не вынесет. Стонет, вскрикивает от боли и продолжает с увлечением», — свидетельствует Репин. Но и в эти последние годы, когда в жизни остались, кажется, только боль, морфий и работа, работа (с увлечением работа), но и в последние годы, и в последние дни, и в последний день и мгновение он по-прежнему печется об искусстве вообще, у него есть планы, до искусства вообще касающиеся.

Мясоедов вспоминает о нелегкой жизни, которая выдалась под конец Крамскому: «Портреты отнимали массу времени, картины давались трудно, бедное воображение, не имевшее ничего общего с рогом изобилия, утомленное постоянной работой, не поднималось, пришлось прибегать к «всеразъедающему анализу» для самоутешения, а снизу поднимались новые силы...» — тирада подводится к тому, что Крамской должен был новым силам явно или тайно противодействовать. Но никогда под натиском наступающих и отодвигающих его новых сил не захотел Крамской сказать своему мгновению: «Остановись!» «Это был человек, который не останавливался на одной точке, хотя бы эта точка была золотая», — скажет о Крамском Антокольский. В Ментоне он гулял на кладбище, шутя (а может быть, и всерьез) просил похоронить его здесь, но в искусстве призывал «бежать со всякого кладбища» (совет товарищу-художнику в отчаянном, безнадежном письме: «Я давно уже работаю впотьмах»); бежать с кладбища — совет бежать и от него, Крамского.

Его восхваляют в пошлых стихах: «Напрасно Репин мнит как портретист затмить в искусстве кисть бравурную Крамского», — а он, поучая Суворина верно смотреть живопись (для отчета о выставке),

объясняет без обвиняков: «Теперь о горьком личном чувстве, что «шко-ла ушла вперед»!.. Обратите внимание на портрет Репина Стасовой¹. Посмотрите, ради бога, какая оригинальность во всем: все лицо сверкает по отклоняющимся плоскостям настоящими живыми тонами, а руки? Отсюда перейдите к портрету моему Л. Г. Г.: «Девушка с корзиною цветов»² — и вы ясно увидите, что это только художник притворяется, что будто бы он написал это на берегах Средиземного моря, среди мрамора и роз, а, в сущности, все это сделано в комнате и в Петербурге, и главное, в комнате, да и то неверно в красках, а так, как, наконец, по рутине выходит».

Венуа, как бы от имени молодежи конца прошлого столетия, вспоминает, что на фоне «сухого, чересчур трезвого и рассудочного творчества Перовых, Крамских и Шишкиных... появление картин Репина действовало как приток свежего воздуха», — наверно, Крамской (с болью сердечной) подписался бы под этими строками. «Ведь как мы все, старые живописцы, пишем... Например, Шишкин: пишет, положим, небо, пишет, пишет — недостало краски домазать угол, он, ничтоже сумняшеся, берет мастица, разбавляет краску, и ее хватает докрасить и т. д. Между тем в небесах у пейзажистов-ж и в о п и с ц е в нет вершка одного тона, даже в белом простом небе. Потому что, как только одна краска идет долго, так и выходит выкрашено, а не написано. И Клодт и Шишкин — оба не стали хуже, а только другие ушли дальше», — это уже сам Крамской пишет о себе, о своем времени.

Вроде бы знал, что дни сочтены, — должен цепляться за свое время, за свое искусство, но он не верит, что бессмертие есть возведение чего-то временного в постоянное и непреложное: на том стояли еще в пору академических антиков, на том и теперь стоим. Бессмертие — не преграда на пути, а само движение. Искусство не останавливается; старое если и остается в нем, то не повторенным, а обновленным: «К старой живописи воротиться решительно невозможно... Молодость бывает только однажды...» Крамской не бросается поперек движения, не объявляет свою молодость, свое искусство, свою борьбу канонном, остальное же все «от лукавого». Он утверждает, что, вопреки прежним бунтарям, ему самому, Крамскому, вопреки, пынешний молодой и талантливый художник отделяется от Академии, «ломая голову» не только над новым не академическим сюжетом, но и над тем, «который из сюжетов может быть исчерпан ж и в о п и с ь ю».

Он и сам, Крамской, ищет пути исчерпывать сюжет живописью: поздние портреты Крамского, заслужившие у многих критиков, тогдашних и последующих, часто справедливые упреки в салонности, требуют и иного осмысления.

¹ То есть портрет Н. В. Стасовой, написанный Репиным.

² Портрет Л. Г. Гиндбург.

Стасов за четыре года до смерти художника хоронит его, о нем сожалеет: «Вот насчет Крамского я совершенно расхожусь с большинством публики: это не успех в колорите, а только «потуги» человека, не обладающего колоритом, а ищущего его «на европейский лад». Дети Гинцбурга, мадам Вогау, кокотка в коляске — это не картины, а потуги! Как им далеко до портретов Толстого, Литовченки и Суворина. Вот те были писаны искренно, просто, без потуг и искания эффектов. В новых вещах тела нет, а только краски, и сканним и до некоторой степени достигнутым. А как я желал бы прежнего Крамского!! По-моему, он теперь на скользкой дороге».

Сожаления Стасова несколько преувеличены; Третьяков, которому адресовано письмо, соглашаясь со Стасовым, «успокаивает» его: «Мне прежние лучшие работы Крамского также больше нравятся этих последних, но между ими есть вроде прежних...»

Рядом с портретами мадам Вогау и дочерей барона Гинцбурга повешены на Одиннадцатой передвижной портреты физика Петрушевского, художников Соколова и Киселева — произведения «прежнего Крамского», рядом с «кочоткой в коляске» стоит богатырь Мина Моисеев, «Крестьянин с уздечкой». «Прежний Крамской», которого так желал бы Стасов, не кончается и не кончится — впереди еще «Неутешное горе», портреты такие, как астронома Струве или Василия Ивановича Сурикова, молодого, будущего — поднимающаяся новая сила (вотчас после смерти Крамского Репин сообщил Сурикову: «Видел портрет, который он написал с вас, — очень похож и выражена вся ваша сила богатырская. Написан он плохо, но нарисован чертовски верно и необыкновенно тонко, до виртуозности своего, совершенно своего, рода»).

Не стоит оплакивать «прежнего Крамского», можно также не соглашаться со Стасовым в оценке «Неизвестной», им уничижительно освященной, можно предполагать многие достоинства в портрете Вогау, которые находили все, кажется, кроме Стасова, современники (даже строгий Третьяков видит в портрете г-жи Вогау «много прекрасного»), но нельзя не заметить того, что заметил Стасов: в последние годы жизни Крамской пытается подчас («потуги») не просто раскрыть в портрете «сумму характерных признаков», а раскрыть ее ж и в о п и с н ы м и средствами, по-новому осознаваемыми. Вряд ли следует противопоставлять «нового» Крамского «прежнему», того более, «прежним» Крамским «нового» побивать: и «прежний» Крамской и «новый» — одно и то же лицо, один и тот же художник. «Новый» Крамской — это стремление «прежнего» к новому в искусстве и бессилие художника, запертого в отпущенные ему пределы. И вряд ли следует видеть «падение» Крамского в том, что он пишет, к примеру, «Девушку с кошкой» или «Женщину под зонтиком» — салон-

ность не от названия, не от темы: «Девушку с кошкой» пишет в те же годы Ренуар, а «Женщину под зонтиком» несколькими годами позже Крамского напишет Репин и создаст одну из замечательнейших своих вещей — «На солнце»; но Репин, в согласии с пророчеством Крамского, художник нового искусства, он овладевает приемами и средствами новой живописи, главное же — ее видением мира. Салонность Крамского — не подлаживание под моду, а обреченная на неудачу попытка художника с прежним видением мира и прежними живописными средствами писать по-новому.

Товарищи — одни доброжелательно, другие нет,— но, по существу, почти одинаково будут вспоминать последние жизненные «поэты» Крамского.

«Им всецело овладела бесконечная любовь к людям, особенно к своим близким, кровным, к детям. Он всего себя уже отдавал на жертву им. Ему было не до искусства! Работать для них, оставить хоть что-нибудь для их обеспечения — вот о чем была его главная мысль и забота. Он «заводил» себя морфием и работал, работал...» — скажет над его могилой Репин.

«Жил он напряженно и болезненно, работал много и более всего портретов, семья привыкла к роскоши, деньги шли без счета, сам он, человек очень простых привычек, любил представительность и обстановку, которая и пожрала в нем художника... Вся эта гадкая неопределенность мучает и терзает, а тут семья хочет веселиться, мальчики вино пить, дочь танцует и поет. Нужны деньги и деньги, нужно работать, нужно вспрыскивать морфий, нужно умирать...» — повернет по-своему Мясоедов. Так легче, понятнее — жизнь «по нисходящей!», так проще и яснее, для других, для себя, все укладывается.

Но жизнь Крамского до последнего часа идет и «по восходящей» — как ощущение и осознание бесконечного движения искусства, как бесстрашное отрицание себя, человека своего времени, в своем времени остающегося. И это нежелание удобно и навсегда обжиться в одном только времени, это стремление «Вперед, вперед!», этот отказ (с «горьким личным чувством») от себя, чтобы завтрашним, будущим уступить дорогу, эта «восходящая» в жизни Крамского не менее заказных портретов и денежных забот ускорила его кончину: не только оттого «нужно умирать», что не хватает сил старым искусством деньги зарабатывать, а оттого, что новое искусство на дворе — и нечем встретить,— стучит в окно, входит в двери, оттесняет в темный угол.

Никогда не станет он оканчивать Христа осмеянного («кладбище!»): кажется, на закате жизни теснится в голове Крамского замысел нового Христа — человека, который явился, чтобы выбросить вон то, что для Моисея было божественно и свято. Он и про Христа не страшится сказать: неизвестно, что свято теперь из сказанного

Христом тогда — и это не отказ от выбора, сделанного человеком в пустыне восемнадцать столетий назад, это — утверждение того, что жизнь с наступлением каждого нового дня, с каждым первым лучом рассвета заставляет человека делать выбор, ибо тогда, восемнадцать столетий назад, движение не остановилось в момент выбора, как не остановилось вчера, сегодня, как не остановится завтра и никогда.

Прав тот, чей голос не противоречит истории, тот, кто не цепляется за старое, даже если это старое было хорошо тогда, тот, кто не стоит часовым у святины, которым больше никто не молится. Не сотвори себе кумира: менее чем за год до смерти Крамской не страшится заявить, что Товарищество как орудие борьбы за новое искусство устаревает, что надо искать теперь новую форму объединения художников.

Последний — в жизни Крамского последний — поход Академии (он пророчит: генеральное сражение еще впереди) опасен не лобовым ударом, не обходом с флангов, не окружением, опасен отсутствием видимости боя: неприятель не палит из пушек, не прет в штыки, не летит с отчаянным свистом в кавалерийскую атаку, а полководцу противной стороны спокойно, словно эта небоевая деловитость и есть самая решительная атака. Ничего Академия на сей раз не запрещает, не устраивает, просто намеревается сама по себе устраивать передвижные выставки: вы, дескать, передвижники, передвигайтесь со своими картинами, и мы, академики, будем передвигаться со своими — мир и благодать. Но Крамскому видится, как неприятельские солдаты, приноровив мундиры на чужой образец, проникают в ряды его армии, вызывают неразбериху, путаницу, смятение (где свои, где чужие?) и тем наносят коварный удар в спину: «Опасно, если Академия, фальшивое, но похожее на нас дело проволочив два — три года, убьет в публице сначала память о нас, а потом махнет рукой и на самое дело. Ведь несколько комично, когда две выставки с одной целью ездят и собирают гроши... Положим, мы остаемся как есть — это значит борьба еще лет на десять? Потому что раньше публика, особенно провинциальная, не расчухает, где притворство и где правда. А цензура, а влияние администрации. И пр., и пр., и пр.»

В первом параграфе Устава Товарищества для Крамского важнейшие пункты «а» и «б»: знакомить русских людей с отечественным искусством и развивать любовь к искусству в обществе. Пункт «в» — облегчать для художников сбыт картин — для Крамского и по значению на третьем месте. Если Академия выкрадет чужую идею, если станет устраивать свои передвижные выставки, — она на глазах у всех как бы подметит главные цели Товарищества: пожалуйста-де, почтеннейшая публика, в зале благородного собрания открывается нынче выставка картин академических художников, а по соседству, в зале университета, завтра открывается выставка товарищей-передвижни-

ков — спешите, спешите, почтеннейшая публика!.. А куда спешить? Да, собственно, какая разница — и в собрании, и через улицу, в университете, русское искусство, русская живопись, и плата за вход одинаковая — двугривенный. Что же остается художникам? Стать в ряды торгующих, заманивать зрителей и возможных покупателей: «Для всех ясно будет одно, что и та и другая группа желает только побольше получить с публики двугривенных».

Репин потом учителя пожалеет («ненормальный, больной человек») и упрекнет: «Он лично уже не нуждался в этих двугривенных и не хотел понять, что эти двугривенные составляют самую законную собственность бедных экспонентов».

Но Крамской недаром письма любил писать — он успел ответить на многие будущие упреки: некоторые товарищи полагают, что он «помешался от гордости, притязает на то, что отождествляет себя, своєю наступающую старость и потерю сил с судьбой Товарищества. Сам опускается, а кричит: Товарищество изжило свое время. Утверждают: «Прекрасно. Академия будет возить и мы — разлюбозное дело!» Я вижу в этом только собиране двугривенных. Но позвольте взять немножечко издадека...».

За полгода до смерти он еще раз, в последний раз, хочет объяснить с товарищами, с противниками, с русским искусством, сегодняшним и завтрашним. Что ж, возможно, Мясоедов и прав, когда насмешничает — Крамской-де на соседнюю улицу письма писал, все старался остаться в истории, но для него это «остаться в истории» несколько иное, чем представляется Мясоедову, для него это — «только бы не заснуть!»: «История всегда благополучно обходится без помощи тех, кто не поймет своевременно, когда надо пойти с нею в ногу». Хорошо все-таки (хотя при жизни его и надоедало иным из товарищей, а все-таки хорошо), что Крамской любил объясняться и устно, и тем более на бумаге: в письмах его, часто многословных и путаных, отстаивался, золотым песком ложился на дно цельный, определенный и вместе подвижный, развивающийся взгляд на искусство — не только личный взгляд Крамского, но взгляд времени. Через десять лет после смерти Крамского, поостыв от личных обид и претензий, Мясоедов скажет не о честолюбии, не о зависти, и не о бесталанности его, и не о том, что Крамской век свой не на своей улице прожил, он произнесет слова, которые в его устах дорого стоят: «Наследники Крамского и его художественного понимания это мы», — вот что он скажет!..

Надо позволить Крамскому «взять немножечко издадека»... Размышляя о судьбе Товарищества, он вспоминает, конечно же, начало начал — год 1863-й, протест, бунт, Артель, вспоминает основание Товарищества и первые его успехи. Вспоминая, он думает о будущем: объединение, сообщество долговечно, когда сплочено идейно, он не

верит в долгую жизнь профессиональных цехов — нужен цех единомышленников: «Товарищество (как форма) обязано позаботиться об идеях, если оно хочет жить и если оно желает играть какую-либо роль в истории искусства».

В ответ на проект Академии «выкрасть чужую идею и изменнически убить Товарищество» у Крамского рождается дерзкий план — нанести упреждающий удар, совершенно неожиданный: объединить передвижные выставки Товарищества с академическими, то есть вроде бы пойти навстречу давнему желанию Академии, но тогда пойти, когда она этого менее всего желает и ждет, — добиться, чтобы Академия привлекла Товарищество к организации своих выставок, и в рамках выставок, слитых, объединенных, оттеснить академическое искусство, загнать его в тень, в углы. Лучше общая выставка, где господствует искусство передвижников, чем две одновременно открытые выставки, к тому же открытые не на равных правах: власти, цензура, печать, всякая местная администрация будут способствовать академистам, товарищам же будут ставить подножки на каждом шагу. Товарищество не должно ради «кружкового самолюбия» выпустить из рук единовластное ознакомление России с русским искусством. Перед Крамским две задачи: тактическая (с помощью Боголюбова, который и в Академии член Совета, и передвижник, и при дворе известный человек) — постараться, чтобы Академия обратилась к Товариществу с просьбой о помощи, и стратегическая — найти новую форму объединения художников, «облеченного такими полномочиями, чтобы мочь оказывать могущественное влияние как на течение и развитие самого искусства, так и на способы распространения любви к нему в обществе».

Утопия? Конечно, утопия! Утопия, что власти прикажут Академии идти на поклон к передвижникам; утопия, что Академия согласится уступить кому-то первенство в оказании влияния на течение искусства и на способы распространения любви к нему; утопия, что руководителям передвижников позволят сплотить и возглавить новую, могущественную организацию русских художников. Но мысль о том, что Академия способна убить в обществе идею передвижничества, не утопия: «Что я вынес за эту зиму со времени возникновения слуха о передвижных академических выставках?! И никому это не казалось таким, как мне...»

Он сообщает Боголюбову план слияния с академическими выставками, сообщает тайно от товарищей-передвижников: он для них хочет спасти Товарищество, но их к этому делу подпускать нельзя — не поймут, начнут обсуждать, спорить, а многие попросту не могут простить ему, что он «особа», что имеет влияние в обществе и что для общества Товарищество — это он, Иван Николаевич Крамской. (По впечатлению современника, Крамской — «это натура несколько род-

ственная тем, которые горячо говорят о свободе, о равенстве, а сами для блага общего с какой-то удивительной искренностью нарушат и свободу и равенство» — н а т у р а !)

С Боголюбовым он ведет тайную переписку по тактическим вопросам, со Стасовым переписку стратегического характера: Крамской пытается втолковать ему, что передовому русскому искусству пора отыскивать новую форму объединения. Стасов его не понимает, не хочет понять. Для Крамского каждое письмо — мука, рубцы на сердце: «Писать мне — значит, страдать. Писать я не могу, такая боль в руке (правой), что приходится кричать, а писать необходимо», — в муках рождаются его последние письма. Стасов пересказывает художникам его письма по-своему, для него Крамской — перебежчик, консерватор, идет ко дну: шутка ли, говорит, что Товарищество устарело и что с Академией пора сливаться! А Крамской твердит свое: «Мне страшно умирать и жаль закрывать глаза без личной уверенности в торжестве того дела, которое любил и которое считал своим по праву рождения и по кровной связи».

После смерти Крамского, печатая его письма, Стасов станет доказывать, что в последних письмах к нему «это уже не прежний Крамской, прямой и решительный, а Крамской болезненный, лишенный прежней силы, путающийся и виляющий. Что он тут на меня нападает, это не худо, но, напротив, прекрасно! Но нападки эти слабы, кривы и неверны... Главное же, что худо в этих последних письмах Крамского, это — что он тут становится все больше и больше консерватором, и мнения его уже мало разнились от образа мыслей Академии. Теперь не время, но рано или поздно придется все это рассмотреть в печати. Нет, не в последнее больное свое время Крамской был велик, глубок и значителен, а в молодое и среднее. А теперь он все более и более шел ко дну».

Третьяков со многими стасовскими оценками «позднего Крамского» согласится, но здесь резко выступит наперекор: «Никак не мог я заметить, чтобы Крамской изменился к концу жизни как критик; если он изменился, в другом чем, но в критическом взгляде на искусство для меня он оставался тем же, во все время знакомства, до самой смерти; об этом я спорить с вами не буду, но ни за что не соглашусь. Письма к вам замечательны совсем не тем, что на вас нападает, а тем, что они написаны больным художником, за полгода до смерти, так сказать, уже предсмертные, и, несмотря на то, в них столько глубокой истины и любви к искусству».

Не придется Стасову рано или поздно рассматривать в печати «консервативные», «академические» мнения Крамского; ненависть к Академии как к системе воспитания художника, больше того и страшнее — как к системе воспитания личности, «не может остынуть даже и в последний вздох мой» (это Крамской объясняет

Стасову в тех самых письмах, которые адресат объявит потом консервативными и академическими по образу мыслей), не остынет ненависть Крамского к Академии и не придется Стасову выносить в печати приговор перебежчику Крамскому. «Что значит, что нет более Крамского, державшего их в могучей деснице и направлявшего к правде и праву», — вот что напишет Стасов о Крамском и передвижниках несколько лет спустя...

Но, пока жив Крамской, так и не поймет Стасов, что объясняет ему умирающий художник о необходимости «постоянной смены форм». «Товарищество как форма (поймите это форма и только форма) отжило свое время. Все добро, которое могла эта форма принести русскому искусству, она уже принесла, больше форма эта дать не может... Дух же и содержание искусства требуют большого простора и иных элементов, чем те, которые теперь в Товариществе», — бедный Крамской все свое последнее лето одно и то же твердит, а в ответ слушки, один за другим, темные подозрения; его обвиняют в тайной переписке с Академией; он чувствует себя «в уединенности между товарищами» (ему, больному, не приносят даже общие адреса подписывать). Он просит взглянуть на жизнь его: «Жизнь человека ведь что-нибудь да свидетельствует». Теперь он умоляет Боголюбова огласить их переписку: «От меня отвернулись и надо мной тяготеет обвинение довольно безобразное... Я чувствую себя очень оскорбленным и в то же время не могу обвинять и товарищей, что их предположения зашли так далеко...»

Боголюбов подтверждает: «Переписка наша была самая дружественная, полная желаний добра Товариществу». Он возвращает письма Крамского, все убеждаются в верности Крамского товарищам, читают его филиппики в адрес Академии, видят, как рассеивается его тревога, а вместе с тем отпадает и план «упреждающего удара» — оказывается, вершить академическое передвижение выставка собирается не общество, а учреждение, чиновник: «чиновник сам нас спасает: он сочинил такое передвижение, что оно серьезно существовать не может...» Подозрения товарищей не оправдываются, сомнения рассеиваются с каждым днем (так пишут иные из них другу другу, радуясь тому, «каким был и есть один из учредителей Товарищества Иван Николаевич Крамской»); все заканчивается как нельзя лучше — или, по Репину: «Спохватились, умилили его, совершенно примирились с ним, и остаток дней своих он провел в очень теплых и дружеских отношениях со всеми», — идиллия!..

Идиллия, в которой фигурируют затяжной, грудь раздирающий кашель, морфий, черная бархатная кофта, наподобие балахона, обшитая, кажется, горностаем, дорогие фарфоровые чашки, звякающие в буфете, дочка Соня, подающая надежды в живописи (входит в мастерскую: «Папочка, можно у тебя взять краску?»), и дочка Соня,

нарядно одетая, — боа из светлых перьев вокруг шеи (входит в гостиную, вертится перед отцом — нравится ли ему, как одета; «Да, Сонечка, очень», — спешно прощается, едут с Софьей Николаевной на званый вечер), его вечера на какой-то тахте или оттоманке, горячий, горячее, чем прежде, разговор с товарищами («иногда голос его обрывался, и он схватывался за грудь, лицо темнело, и он, обессиленный, сваливался осторожно и неуклюже, боясь разбиться, на богатую персидскую оттоманку» — рассказывает Репин). Очень взволновала Крамскую прочитанная за полгода до конца «Смерть Ивана Ильича»... История о том, как преуспевающий человек остушился однажды и стукнулся о ручку лесенки и как этот незначительный ушиб оказался сильнее всех важных, почтенных дел человека и стал его неотвратимой гибелью, история эта была, наверно, близка, дорога, болезненно, мучительно созвучна тяжелым мыслям Крамского. Но было в рассказе Толстого нечто, что не удручало Крамского, а сердечно радовало — «нечто такое, что перестает уже быть искусством, а является просто творчеством»; в рассказе Толстого открывает он движение искусства и бессмертие его.

24 МАРТА 1887 ГОДА. УТРО

Что ж будет памятью поэта?
Мундир?.. Не может быть...
Грехи?..
Они оброк другого света.
Стихи, друзья мои, стихи!

А. Полежаев

Утром, если кашель отпускает, если железные тиски не сжимают сердце так, что ложишься и кричи, он отправляется на прогулку.

Носит он серо-голубое, стального отлива, пальто-крылатку (с пелериной и черным бархатным воротником), низкий, по моде, цилиндр, узконосые ботинки. Темно-красные перчатки красиво облегают кисть руки, трость у него тяжелая, черного дерева, вырезаны на ней длиннотелые уродцы с вытянутыми подбородками, трость привезена откуда-то с далеких островов. Маршруты Крамского все короче.

У здания Биржи, где по-прежнему размещается рисовальная школа (только Михаила Васильевича Дьяконова больше нет — недавно умер), он сворачивает направо, идет по набережной мимо университета.

В университете нынче суматоха: первого марта (злополучное число) задержали на Невском трех студентов, имевших при себе разрывные снаряды, — говорят, готовилось покушение на государя, когда поедет из Анничкова в Исаакиевский собор; теперь ректор про-

износит речи, клянется в благонамеренности, от лица всех университетских уверяет его величество в бесконечной преданности. А юношей повесят, конечно, как повесили тех пятерых, с которых началось нынешнее царствование.

На Пятнадцатой передвижной народ толпится возле «Боярыни Морозовой» — в обществе толки, будто написал Суриков казнь Софьи Перовской. Умница Гаршин, Всеволод Михайлович, только что напечатал в журнале статью про «Боярыню»: дайте власть Федосье Морозовой — еще страшнее запыхают костры, новые воздвигнутся виселицы и плахи, рекою польется кровь. В минувшее царствование Гаршин, сказывают, бегал ночью во дворец просить за какого-то юношу-террориста, проповедовал властям нравственный пример вместо казней: юношу, конечно, повесили, а бедный Всеволод Михайлович угодил в желтый дом. Крамской встречается с Гаршиным у Менделеевых, у Ярошевок; на Передвижной висит репинский портрет Гаршина — в глазах Всеволода Михайловича непереносимая тоска. Однажды у Менделеевых играли в фанты, Гаршину выпало читать стихи, он читал: «Не смейся над моей пророческой тоскою, я знал: удар судьбы меня не обойдет» — и плакал (Крамского тогда заставили прятаться в шкафу — он бегал, прятался; теперь идет медленно, вот, по совету Боткина, завел тяжелую трость, чтобы не спешить, не сбиваться с ритма ходьбы,— все равно задыхается).

Тяжелое белое небо, будто ватное одеяло, накрыло город, в улицах мглисто, едкий туман висит, лениво перемещаясь пластами, как табачный дым в гостинной. Начинался-то март хорошо, красиво, еще недавно, кажется, небо ярко голубело, солнце светило весело, сияло, слезя глаза, на куполах и шпилях, сверкало, переливаясь, на заиндевелых стенах домов, парашете набережной, на мраморче ростральных колонн, числа восьмого грачи прилетели, галдели, кружа, над садом Павловского училища — сердце радовалось, и вдруг однажды небо заволокло непроницаемой пеленой, с тех пор дни стоят одинаково непогожие — ни голубого, ни золота — серые, как солдаты на плацу.

Напротив, через Неву, знакомым силуэтом темнеет на Сенатской площади Фальконетов Медный всадник. Недавно торжественно отмечали полвека со дня кончины Пушкина; на Черной речке, на месте убийства, отслужили панихиду, в собраниях говорили речи, читали доклады (рассказывают, государь, почтивший присутствием доклад академика Грота, дивился, как это Пушкин изловчался писать при суровой николаевской цензуре). С чествования Пушкина их величества отправились знакомиться с проектами памятника императору Николаю Первому для города Киева (в уголке выставки проектов был неведомо зачем поставлен исполненный профессором Подозеровым бюст покойного начальника столичных женских гимназий Осипина — все почему-то ездили смотреть этот бюст и как достопримеча-

тельность сообщали друг другу, что по желанию сослуживцев покойного скульптор, когда работа была уже готова, приделал на установленном месте знак магистра богословия, которого удостоен был начальник гимназий, — зрители, приблизившись к бюсту, норовили потрогать знак, воссозданный с чудесной точностью).

Академия художеств высится в белой мгле — твердыня. Четверть века скоро, как Иван Крамской пошел на нее походом: иногда казалось, победа рукой подать, — нет, стоит, будто неколебимо, темные окна отливают холодной белизною, массивная дверь под четырехколонным портиком с всемогущим Геркулесом и вечно юной Флорой открывается важно, значительно, словно ведает, кого пропустить, а кого — нет. Крамской по привычке бородку гордо кверху (а бородка — уже борода седая), щурит холодные серые глаза: он-то знает, что порасшаталась твердыня — подгнили балки, отчаянно скрипят полы, крысы испуганно суетятся в подвале; но и каблуки Ивана Николаевича не стучат по тротуару победно и решительно, походка его размеренна и тяжела, как дыхание.

Он вспоминает ментонскую весну, чистую белизну мрамора, окутанную благоухающим облаком роз, — туда ему, пожалуй, уже не добраться; придется здесь, на Смоленском, где на два аршина вглубь всегда вода, ну, да зато тащить близко.

Стоит Академия, точно не было шестьдесят третьего года, Артели, передвижников, вообще ничего такого не было (послезавтра пришлют на гроб Крамскому серебряный венок от *alma mater*, отменяют утренние занятия, чтобы учащиеся могли проводить в последний путь маститого нашего портретиста, будут писать в некрологах, что Крамской окончил Академию с малой золотой, написал «Поход Олега на Царьград», «Моисей, извлекающего воду из скалы», что имел звание акад е м и к а). Нынешний год заданы на конкурс программы: по исторической живописи — «Митрополит перед кончиною Иоанна Грозного посвящает его в схиму с наречением его Ионою», по скульптуре — «Положение во гроб» (все, как и прежде, животрепещущие темы!). Лица сфинксов-охранителей по-прежнему загадочны. От мгlistой сырости у сфинксов бока потемнели, как у загнанных лошадей. Сфинксы, как в былые годы, высокомерно поглядывают на Крамского. Но был шестьдесят третий год, Артель, передвижники, была жизнь Ивана Крамского, жизнь, которая человеку недаром дается и которой человек держит ответ перед остальными людьми, сегодняшними и завтрашними. Крамской думает: какие они будут завтрашние, которым вести генеральное сражение в русском искусстве; он снова жалеет, что Товарищество так и не завело ни школ, ни мастерских, обновление оказалось бы легче, если бы росли свои молодые, движение очевиднее.

Он спускается по гранитным ступеням к воде, стоит, спиной к

сфинксам, на небольшой, будто игрушечной пристани, смотрит на реку: лед синеват, у Николаевского моста купаются в прогалинах, по временам выбираясь на лед, большие блестящие выдры; за мостом готовят суда к навигации, слышно, как там погромыживает железо, звякают цепи, гулко стучит тяжелый молот. Скоро вскрыется Нева, понесет в море льдины, поплывут на льдинах синие санные колесы, зеленоватые проруби, бурые стога, черные поленья, желтые пятна навоза — следы сегодняшней жизни, уже ставшей вчерашней. Но завтра утром проснется человек как всегда: поведет лошадь на реку — поить, наколет дрова, печь затопит...

Крамской достает из кармана старые простого металла часы, которые называют «черными» (мальчишкой купил их на ярмарке в Орле, куда заехал с фотографией), — часы эти весь его век ему исправно служат, отмеряют время; цепочка приобретена недавно — золотая, плоская, тяжелая. Скоро десять — пора домой: перед началом работы надо отдышаться, «зарядить» себя морфием. Холст поставлен на мольберт еще с вечера. Если приналець, можно за день написать голову и подмалевать остальное, а закончить потом, без натуры.

Нынешний год он берет заказы с разбором, цену назначает высокую. «Я чем ближе к концу, тем дороже стою», — это он так шутит.

На судах, укрытых в тумане за Николаевским мостом, бьют склячки. Десять. Он медленно, не оборачиваясь на сфинксов, всходит по гранитным ступеням, у края тротуара останавливается, поднимает трость. Ванька — замечает его издали, с моста, подлетает к тротуару — «Пожалте, ваше благородие!» Крамской неторопливо усаживается в пролетку, прикрывает рот четверо сложенным душистым платком, приказывает ехать шагом, чтобы не наглотаться холодного воздуха. Ванька (он уже и локти растопырил — сейчас удало тряхнет вожжами, домчит барина с ветерком) понурился, вяло качнул поводьями, лошадь, опустив голову, шагает безразлично.

Крамской мысленно устраивает на холсте сегодняшний портрет — писать нынче хочется, лицо доктора Раухфуса, Карла Андреевича, ему давно и хорошо знакомо. Он испытывает редкое теперь, захватывающее дух волнение — предчувствие, что напишет удачно. (Завтра Раухфус будет рассказывать, что Крамской работал с увлечением, оживленно беседовал и на приглашения отдохнуть отвечал, что чувствует себя нынче особенно легко и в ударе и нисколько не устал.)

Прежде, когда болели мальчики, дочка Соня, появлялся в доме Карл Андреевич, знаменитый детский врач, щупал лоб, смотрел горло, назначал лечение; теперь Крамской и Карл Андреевич встречаются реже: мальчики стали мужчины, не болеют, и Крамской с тревогой читает в газетах восторженные сообщения из разных стран о мелинитовых снарядах огромной разрушительной силы, о новых мореходных миноносцах, о лодке-пушке с одиннадцатидюймовым

орудием, а мужчины, которые для него по-прежнему мальчишки, за полночь шумно возвращаются домой, пахнет от них табаком, тонкими духами, они, хохоча, показывают, как смешно клоуны в цирке изображали вошедшие опять в моду турнюры. На днях мальчишки возили Софью Николаевну и Сонечку смотреть аэрохорографические интермедии госпожи Григолатис: девицы, управляемые госпожой Григолатис, в виде фэй, амуров, сильфид носятся с помощью машины над сценою, сохраняя, как указано в программке, свободу движений руками и ногами. Людям непременно хочется летать... В столице празднуют завершение строительства еще одной железной дороги — Закаспийской (собираются возить по ней со среднеазиатских рынков хлопков — чистое золото!); рейсовым пароходом можно уплыть в Америку или в Японию с той же уверенностью, с какой от пристани на Малой Неве отправляешься летом на гулянье в Петергоф. Только небо все еще свободно. Но уже поднимаются люди в небо на аэростатах, запускают воздушные змеи — аэропланы и опытные вертолеты; научные обозреватели пророчат, что, когда все механические способы будут испробованы и множество денег окажется потраченным впустую, станут обучать крупных птиц, превратят их в воздушных упряжных животных (дело лишь в методах обучения, способах запряжки и конструкции экипажа). Лениво взмахивая крыльями, кружат в белом небе над Павловским садом грачи.

Крамской снова тянется за часами — четверть одиннадцатого, Карлу Андреевичу назначено в одиннадцать. Крамской велит: «Быстрее!» Ванька, словно проснувшись, лихо встряхивает вожжами, лошадь вскидывает голову и сразу берет резвой рысью.

Остается жить Крамскому семь часов ровно. С одиннадцати до четверти шестого вдохновенно напишет лицо Карла Андреевича, крепко напишет, душевно радуясь, что так свободно и точно лепится сегодня портрет, что так легко работается сегодня. Четверть шестого прицелится длинной кистью — положить мазок и, сокрушая мольберт, упадет на руки подоспевшего Раухфуса: по страшному слову Ресина — «уже тело».

Пролетка весело летит, как по воздуху, — ветер в лицо. А у Крамского в груди, там, где сердце, тепло и хорошо, боли никакой и капля не хочется — волшебство! Спешит Иван Николаевич — торопится побольше света захватить: год на переломе, день побеждает ночь, но темнеет пока рано.

Спешит Иван Николаевич...

Вдруг промелькнуло в памяти давнее письмо сердечного друга Федора Васильева, какая-то песенка пустячная:

«И играл он на арфе до тех пор, пока

Струн не порвала рука...»

И доброе слово прощания: «Покойной ночи, дорогой мой!..»

Автор приносит глубокую благодарность за товарищескую помощь работникам Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, Киевского музея русского искусства, Государственного Литературного музея, Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина, Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, Государственной Публичной Исторической библиотеки.

Автор сердечно благодарит за дружескую поддержку и неизменное внимание кандидата искусствоведения Софью Ноевну Гольдштейн, известного исследователя жизни и творчества И. Н. Крамского.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- На суперобложке. И. Н. Крамской, пишущий портрет дочери. 1884. ГТГ.
- На фронтисписе. И. Н. Крамской. Автопортрет (фрагмент). 1867. ГТГ.
1. Автопортрет. 1860-е гг. ГТГ.
 2. Поход Олега на Царьград. Эскиз. 1861. Областной музей изобразительных искусств в Воронеже.
 3. Портрет матери художника. 1859.
 4. Автопортрет. 1867. ГТГ.
 5. Русалки. 1871. ГТГ.
 6. Портрет Н. А. Кошелева. 1866. ГРМ.
 7. Портрет агронома Вьюнникова. 1868. Гос. художественный музей БССР. Минск.
 8. Портрет С. Н. Крамской. 1860-е гг. ГТГ.
 9. Уголок Артели художников. 1866. Киевский музей русского искусства.
 10. Мужская голова. Набросок. 1872. ГРМ.
 11. Голова Христа. 1872. ГРМ.
 12. Христос в пустыне. 1872. ГТГ.
 13. Портрет В. Н. Третьяковой. 1879. ГТГ.
 14. Портрет П. М. Третьякова. 1876. ГТГ.
 15. Портрет М. Е. Салтыкова-Щедрина. 1879. ГТГ.
 16. Портрет Ф. А. Васильева. 1871. ГТГ.
 17. Портрет И. И. Шишкина. 1873. ГТГ.
 18. Осмотр старого барского дома. 1873. ГТГ.
 19. Осмотр старого барского дома. Рисунок. 1873. ГТГ.
 20. Портрет Л. Н. Толстого. 1873. ГТГ.
 21. Лунная ночь. 1880. ГТГ.
 22. Тропинка. 1870-е гг. ГТГ.
 23. Старик крестьянин. 1873. ГТГ.
 24. Портрет А. Д. Литовченко. 1873. ГТГ.
 25. Деревенская кузница. 1874. Картинная галерея. Одесса.
 26. Полесовщик. 1874. ГТГ.
 27. Мина Моисеев. 1882. ГРМ.
 28. Голова старика украинца. 1871. Киевский музей русского искусства.
 29. Крестьянин с уздечкой. 1883. Киевский музей русского искусства.
 30. Портрет М. В. Дьяконова. 1875. ГРМ.
 31. Портрет Д. В. Григоровича. 1876. ГТГ.
 32. Некрасов в период «Последних песен». 1877—1878. ГТГ.
 33. Портрет А. В. Прахова. 1879. ГТГ.
 34. Три женские фигуры. Наброски. Гос. Литературный музей. Москва.
 35. Голова женщины. Этюд. Киевский музей русского искусства.
 36. Неутешное горе. 1884. ГТГ.
 37. Встреча войск. 1879. Художественный музей. Иваново.
 38. Женщина в кресле. Рисунок. ГТГ.

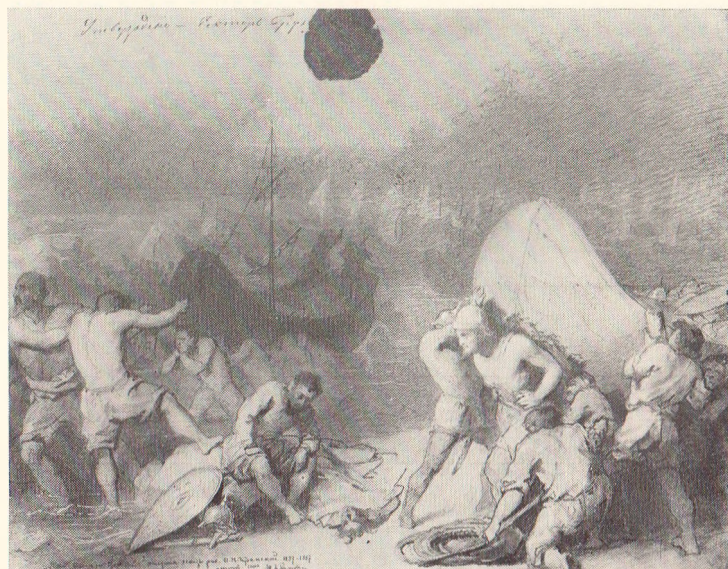
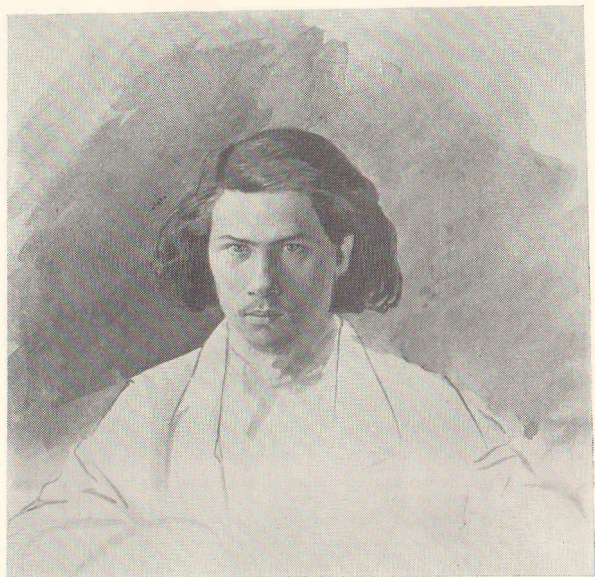
39. Портрет А. И. Денъера. 1883. ГРМ.
40. Портрет С. И. Крамской, дочери художника. 1882. ГРМ.
41. Хохот. 1877—1882. ГРМ.
42. Помпея. 1876. ГТГ.
43. Портрет А. С. Суворина. 1881. ГРМ.
44. Портрет С. П. Боткина. 1880. Частное собрание. Москва.
45. Неизвестная. 1883. ГТГ.
46. Неизвестная. Этюд. 1883. Частное собрание. Чехословакия.
47. Портрет И. И. Шишкина. 1880. ГРМ.
48. Портрет В. В. Верещагина. Фрагмент. 1883. ГТГ.
49. Портрет К. А. Раухфуса. 1887. ГРМ.

Икраику

10

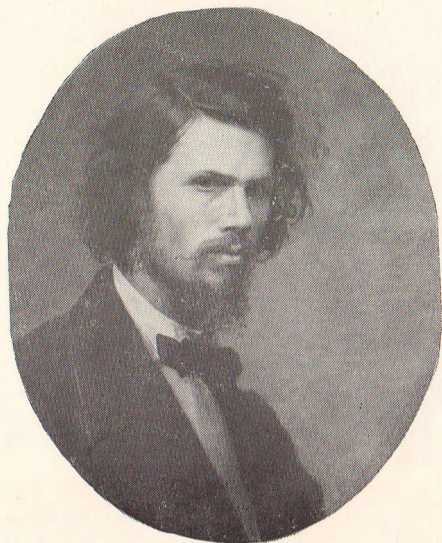
10

10



1. Автопортрет. 1860-е гг.

2. Поход Олега на Царьград. Эскиз. 1861

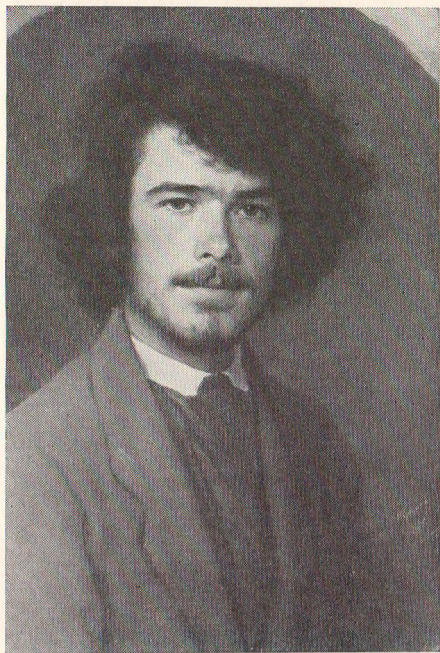
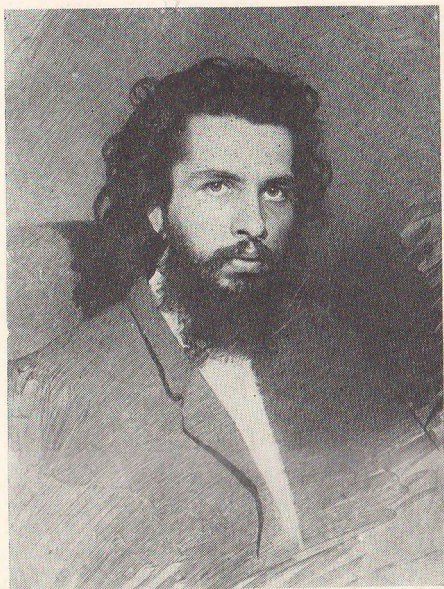


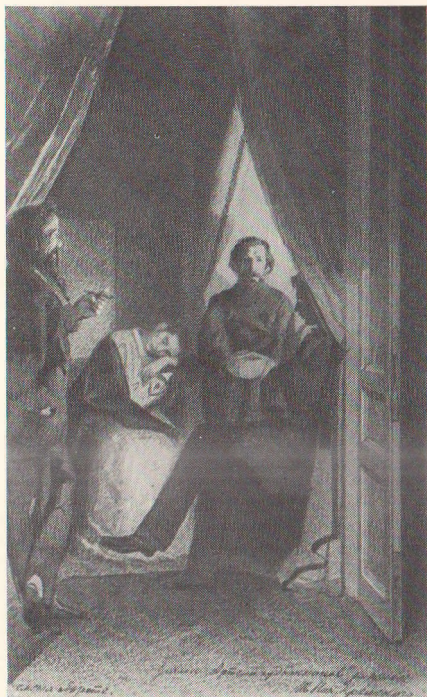
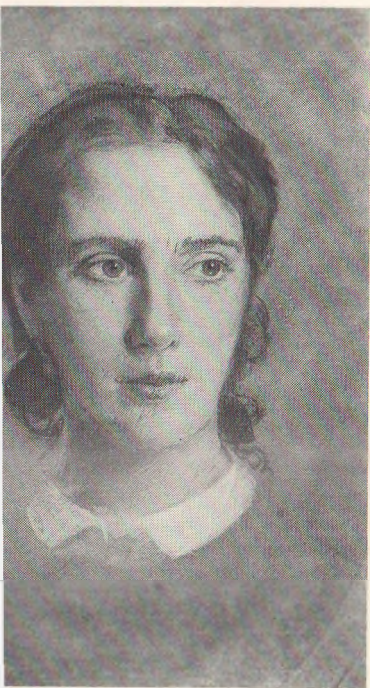


3. Портрет матери художника. 1859

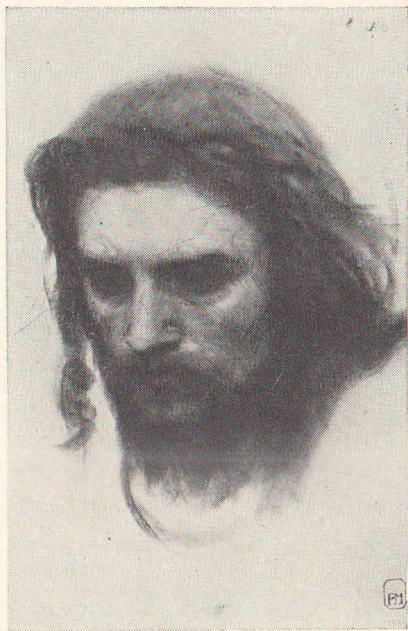
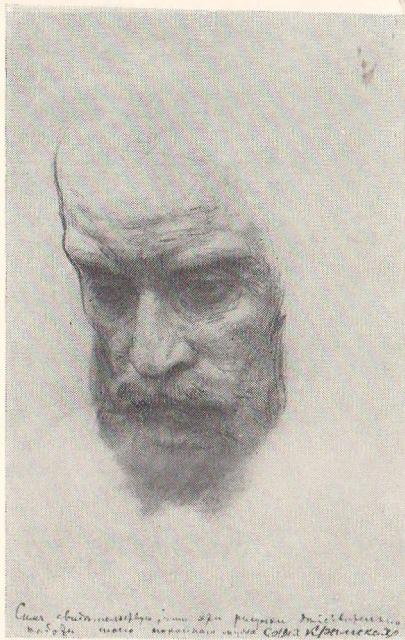
4. Автопортрет. 1867

5. Русалки. 1871



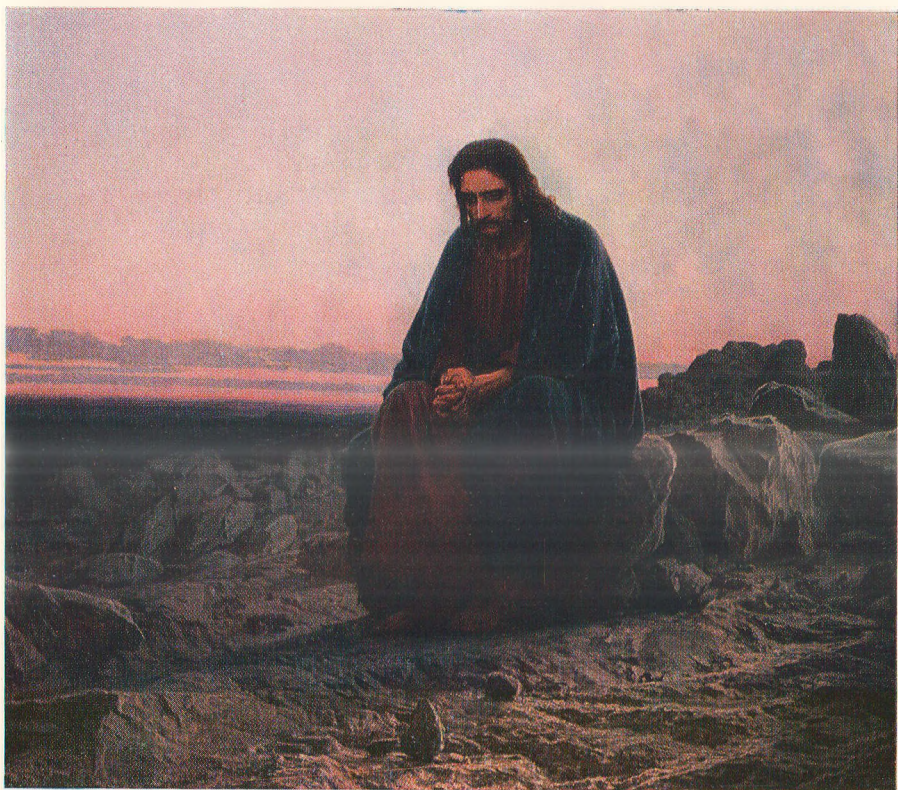


6. Портрет Н. А. Кошелева. 1866
7. Портрет агронома Вьюнникова. 1868
8. Портрет С. Н. Крамской. 1860-е гг.
9. Уголок Артели художников. 1866



10. Мужская голова. Набросок. 1872

11. Голова Христа. 1872

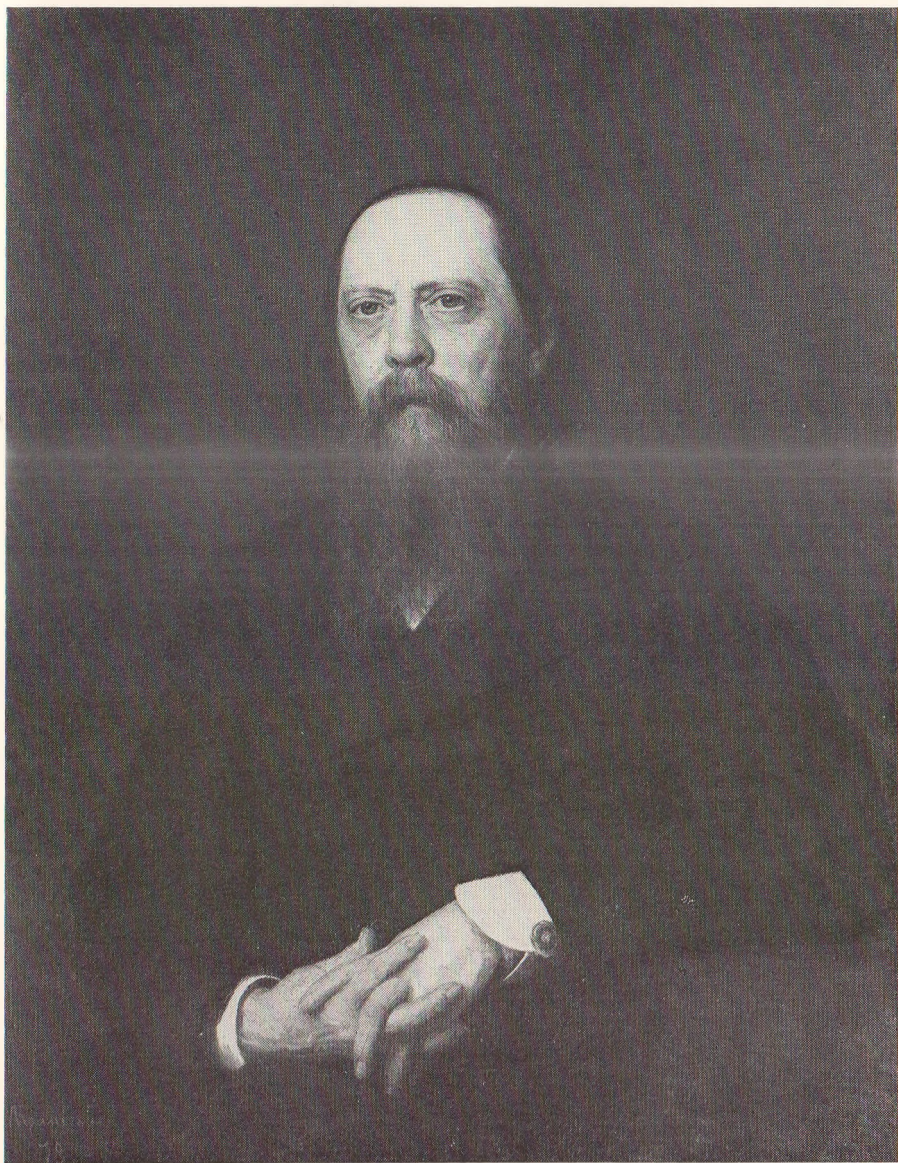


12. Христос в пустыне. 1872

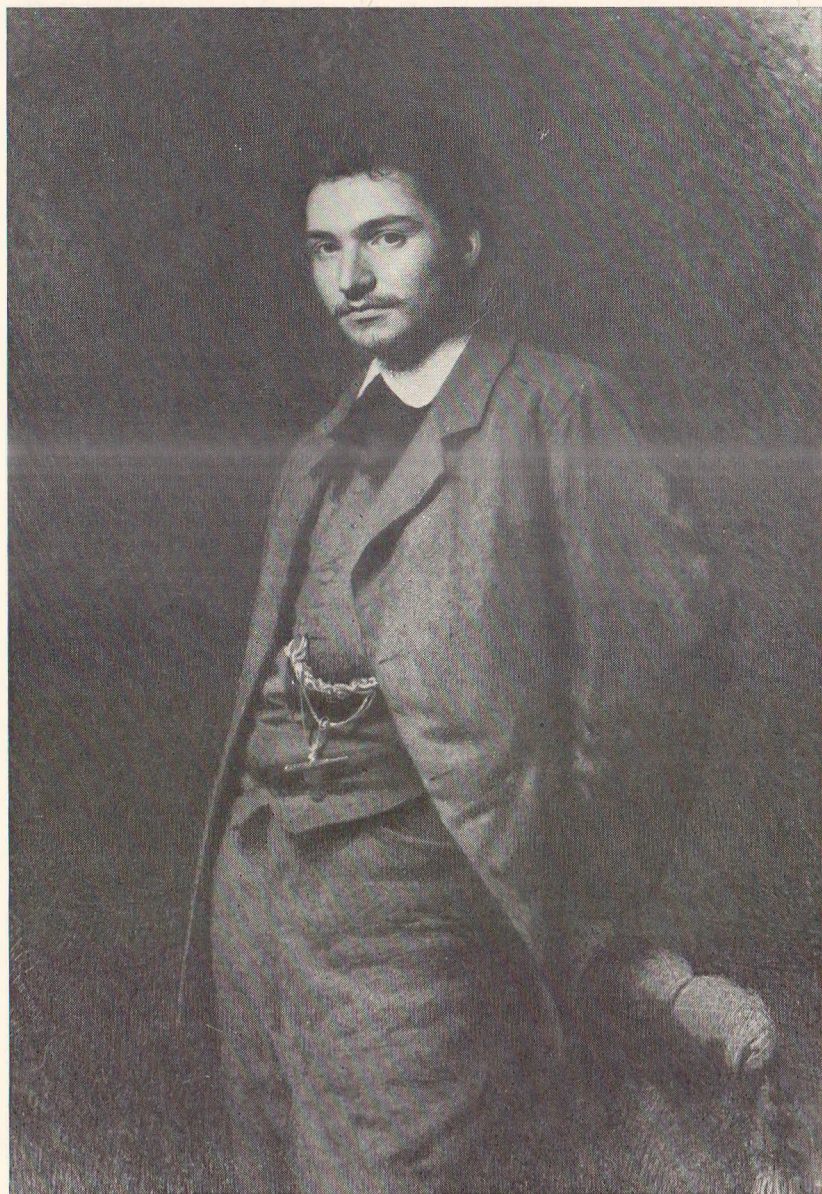


13. Портрет В. Н. Третьяковой. 1879

14. Портрет П. М. Третьякова. 1876



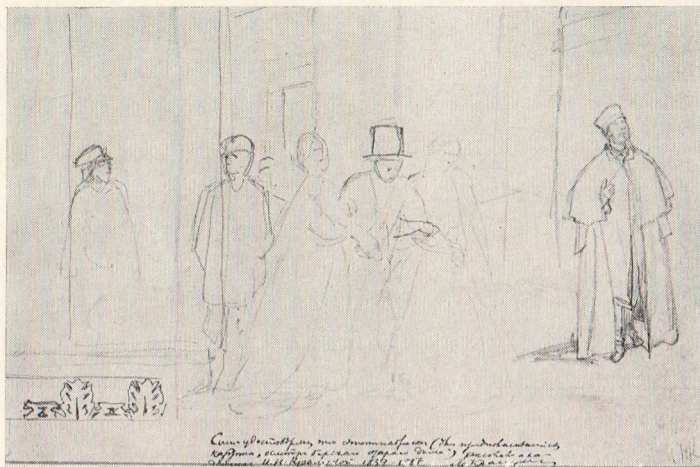
15. Портрет М. Е. Салтыкова-Щедрина. 1879



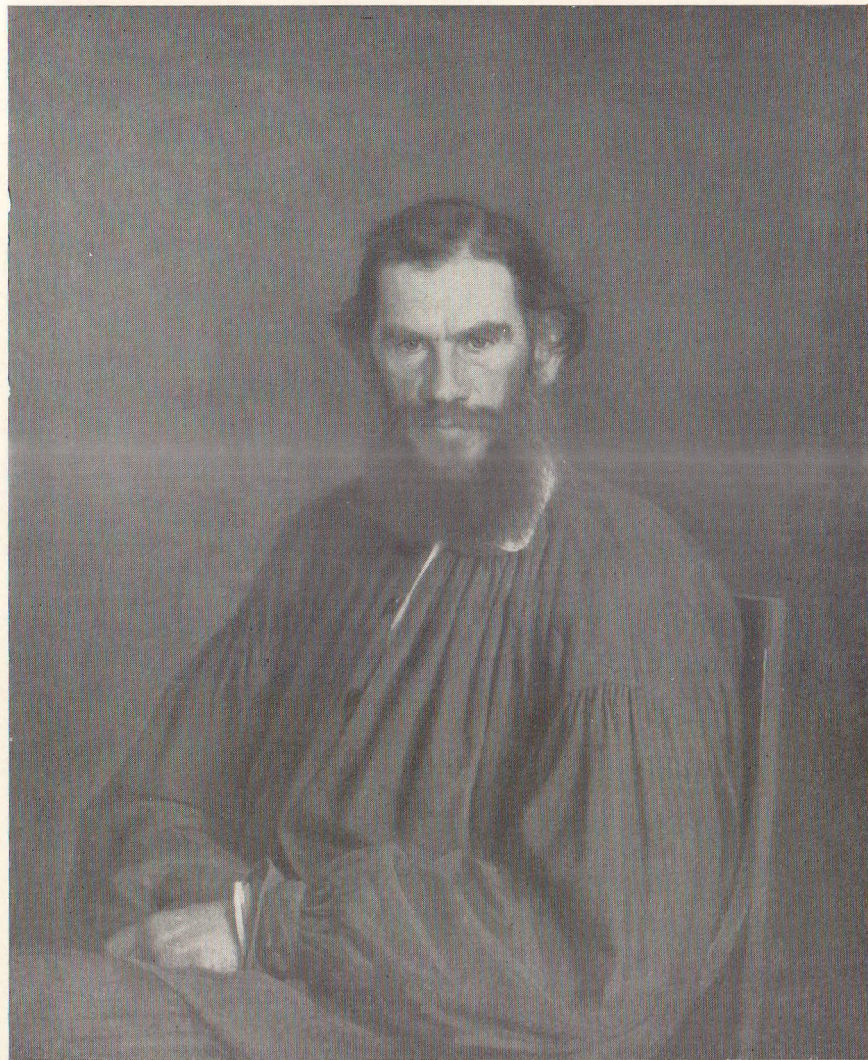
16. Портрет Ф. А. Васильева. 1871



17. Портрет И. И. Шишкина. 1873



Сцена из жизни, на основании (по предположению)
 картины «Портрет Елизаветы» (1852 г.) Г. С. Савиной
 (Москва, 1852 г.)



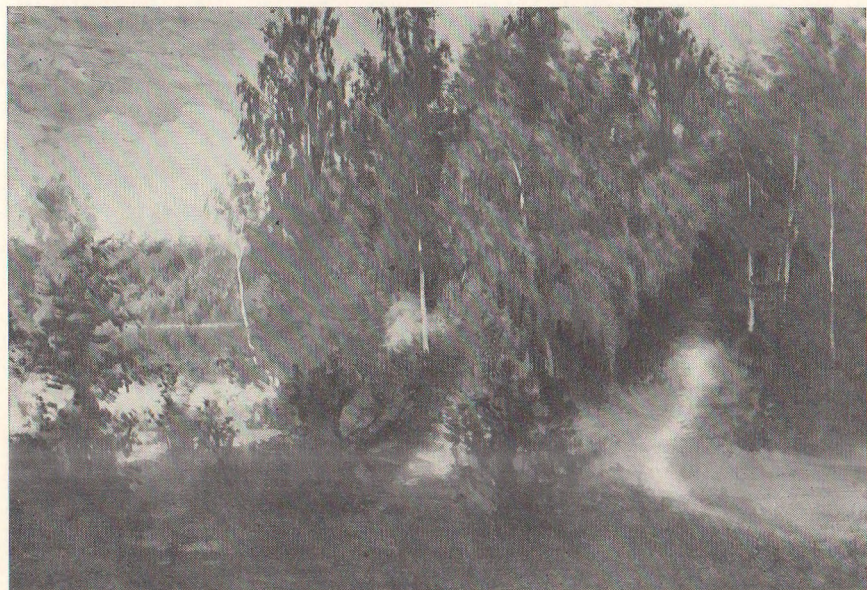
18. Осмотр старого барского дома. 1873

19. Осмотр старого барского дома. Рисунок. 1873

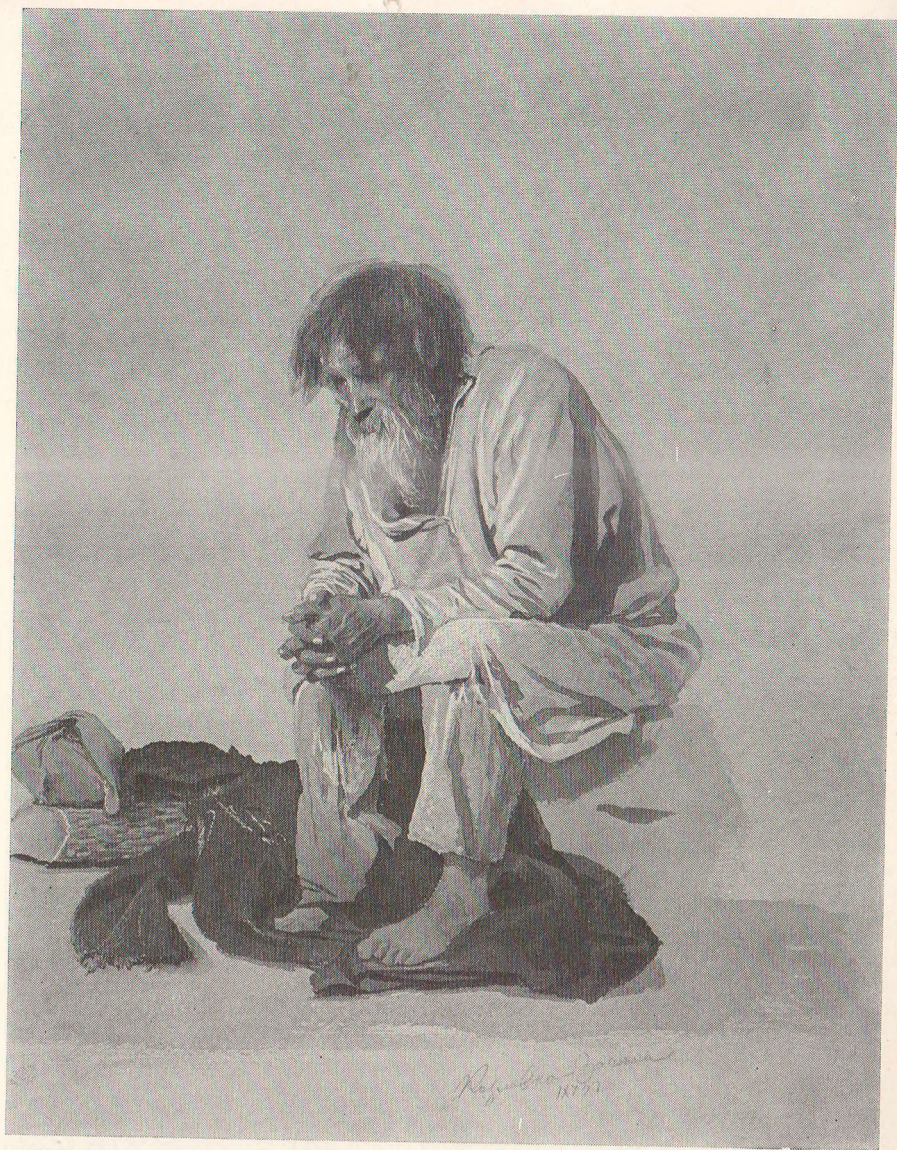
20. Портрет Л. Н. Толстого. 1873



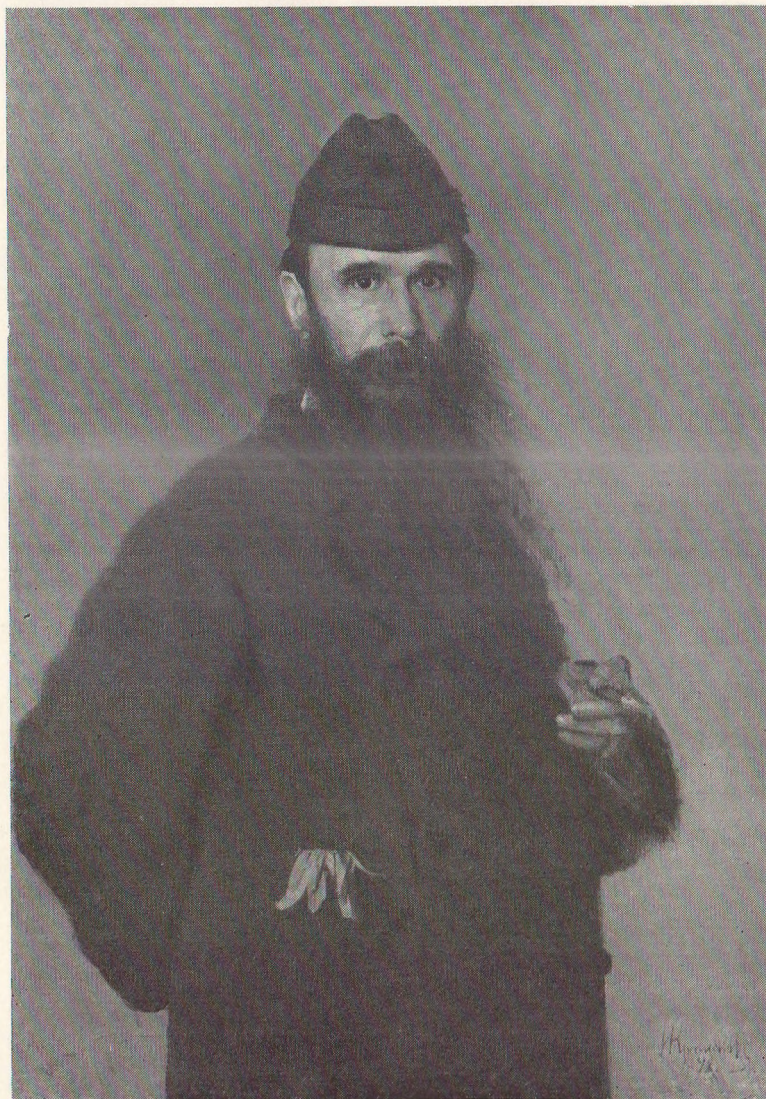
21. Лунная ночь. 1880



22. Тропинка. 1870-е гг.



23. Старик крестьянин. 1873



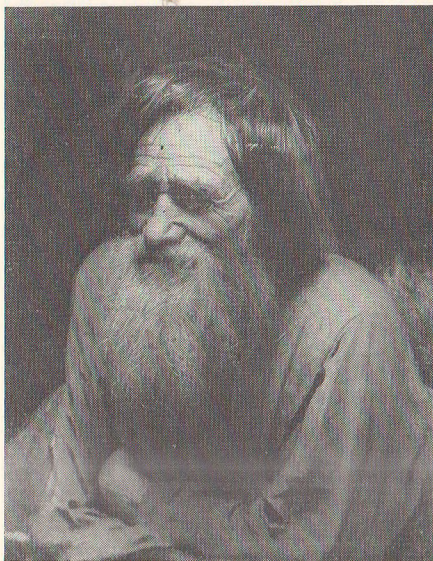
24. Портрет А. Д. Литовченко. 1878



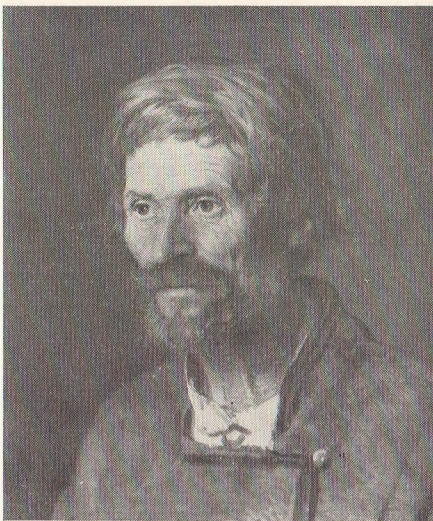
25. Деревенская кузница. 1874



26. Полесовщик. 1874



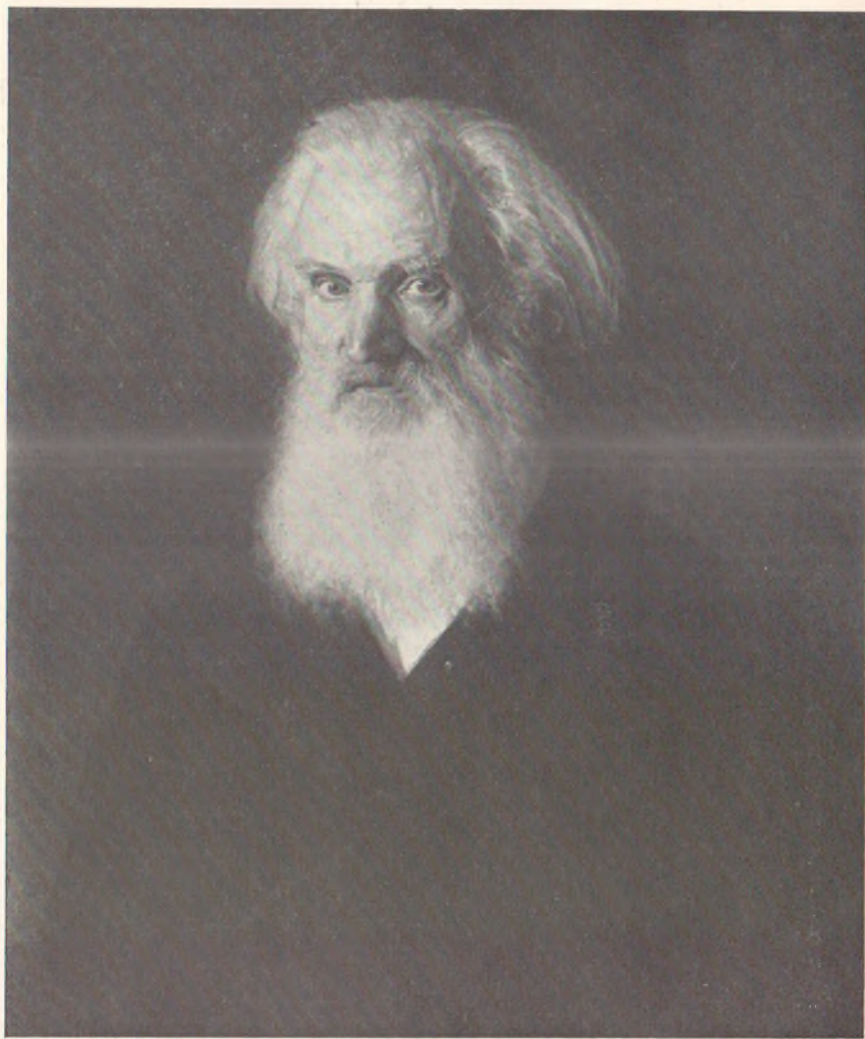
27. Мина Моисеев. 1882



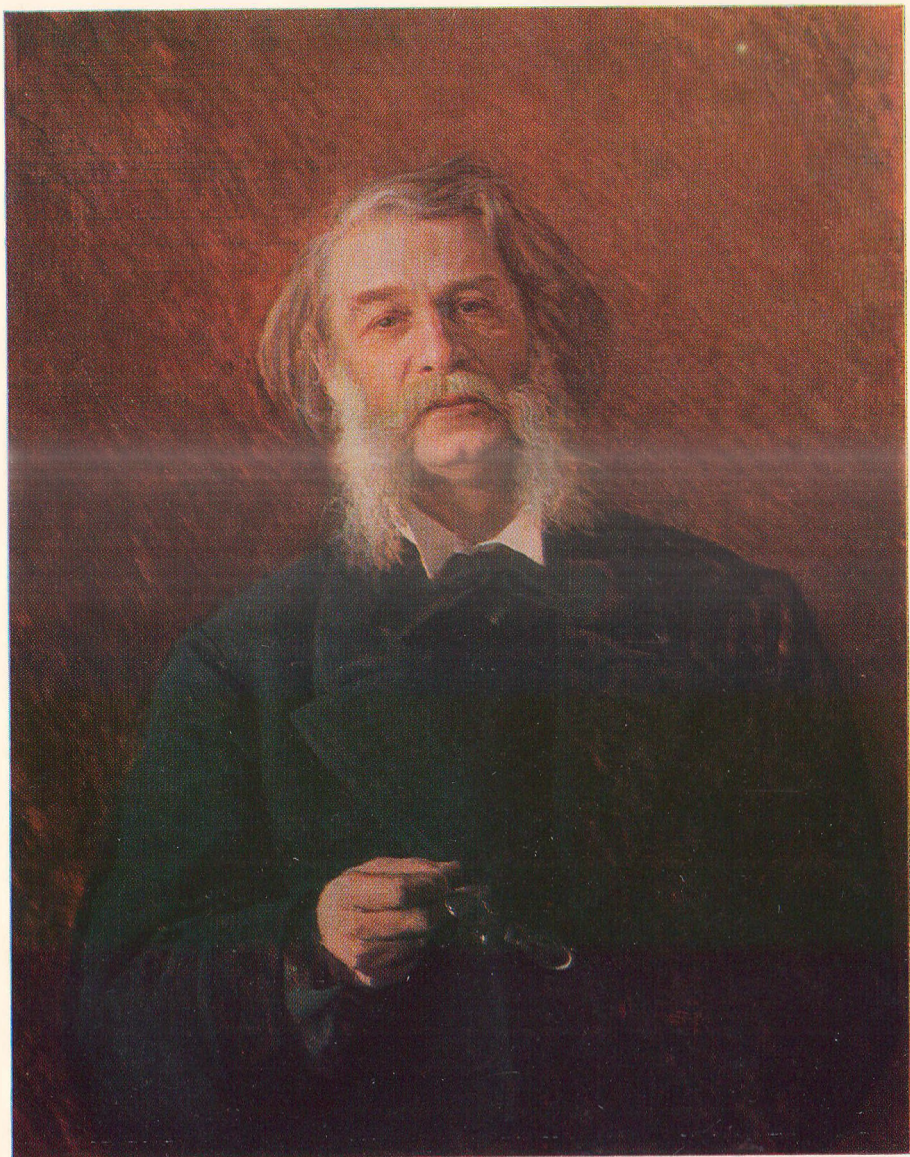
28. Голова старика украинца. 1871



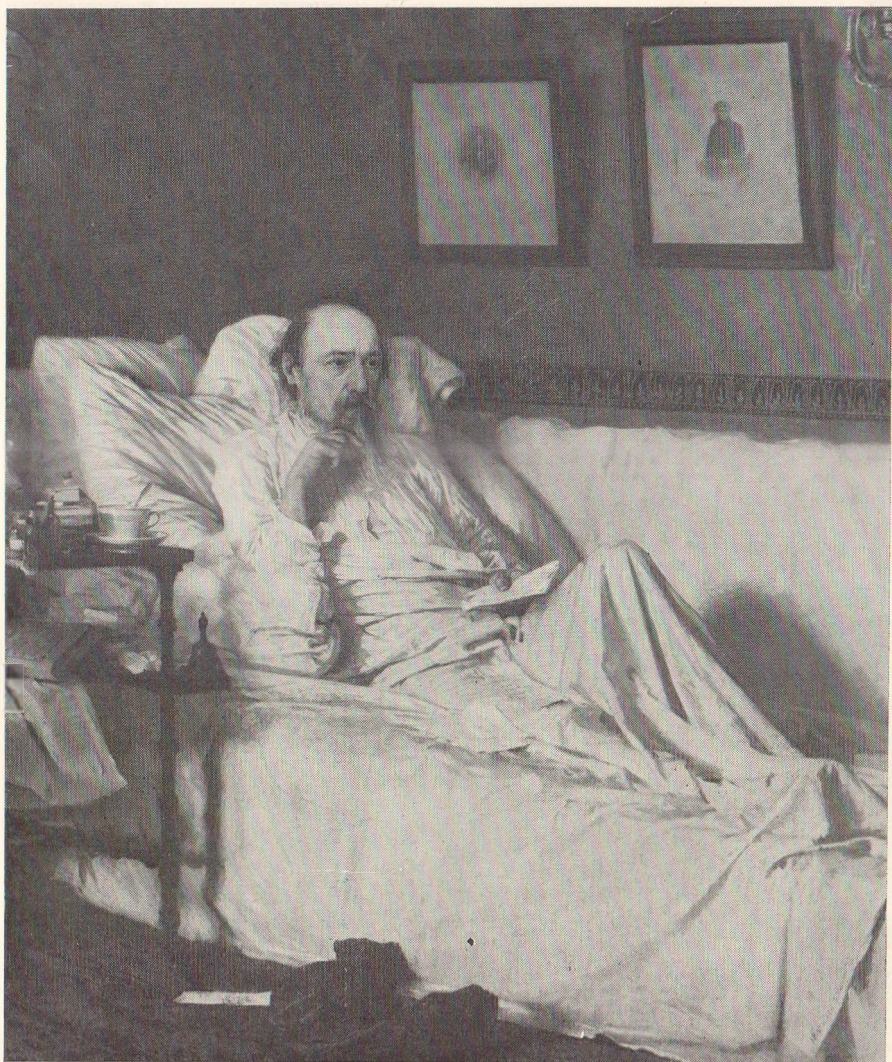
29. Крестьянин с уздечкой. 1883



30. Портрет М. В. Дьяконова. 1875



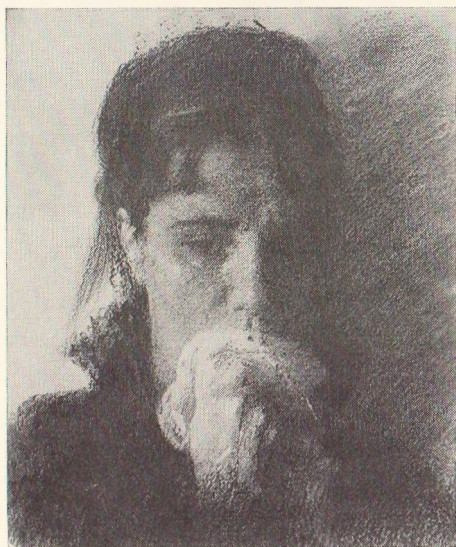
31. Портрет Д. В. Григоровича. 1876



32. Некрасов в период «Последних песен». 1877—1878

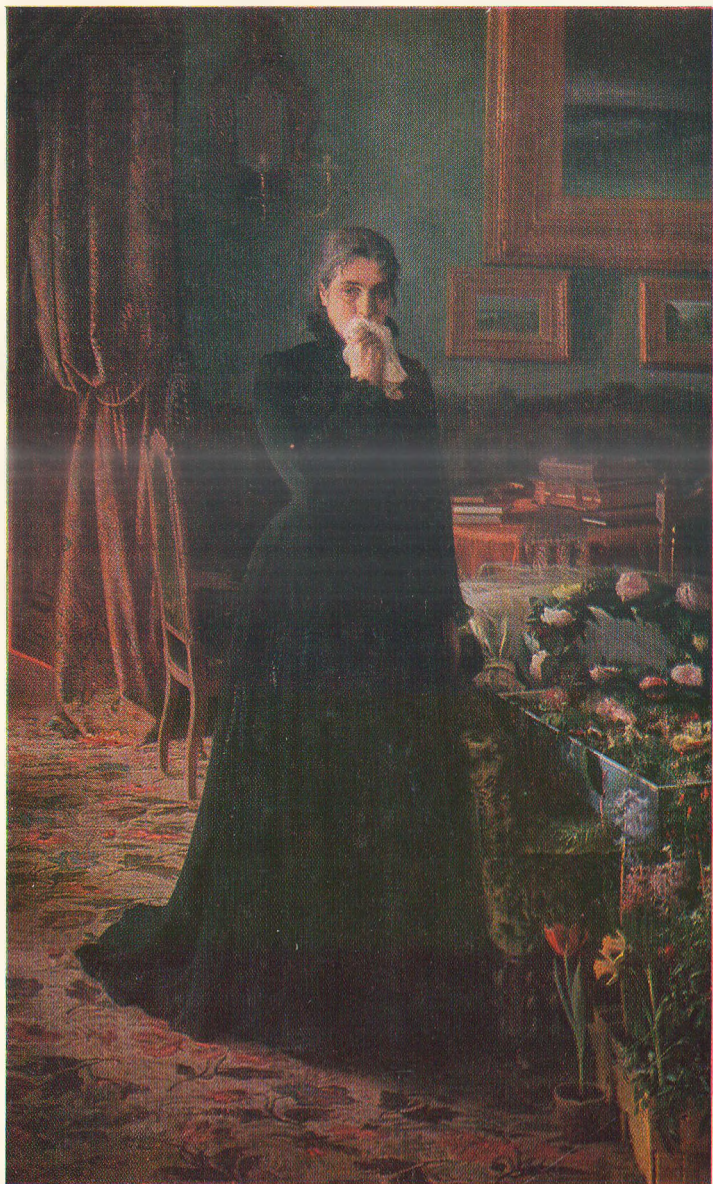
33. Портрет А. В. Прахова. 1879



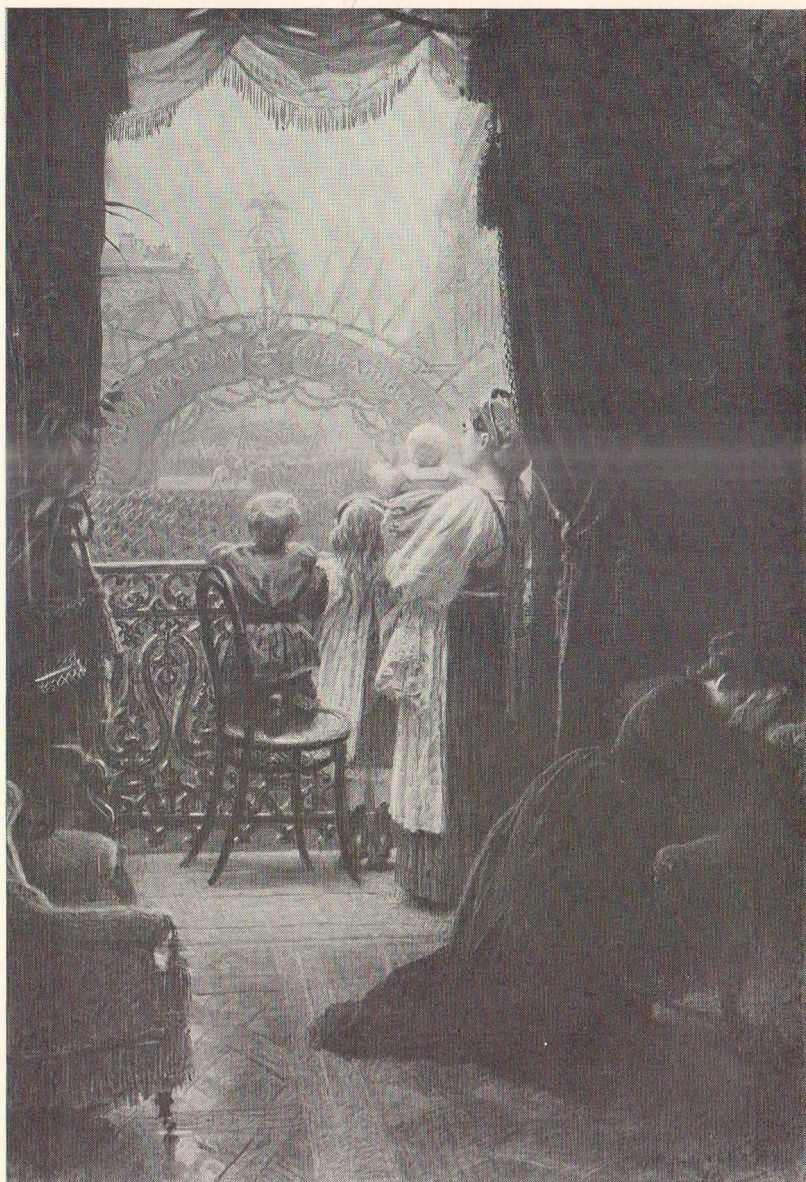


34. Три женские фигуры. Наброски

35. Голова женщины. Этюд



36. Неутешное горе. 1884

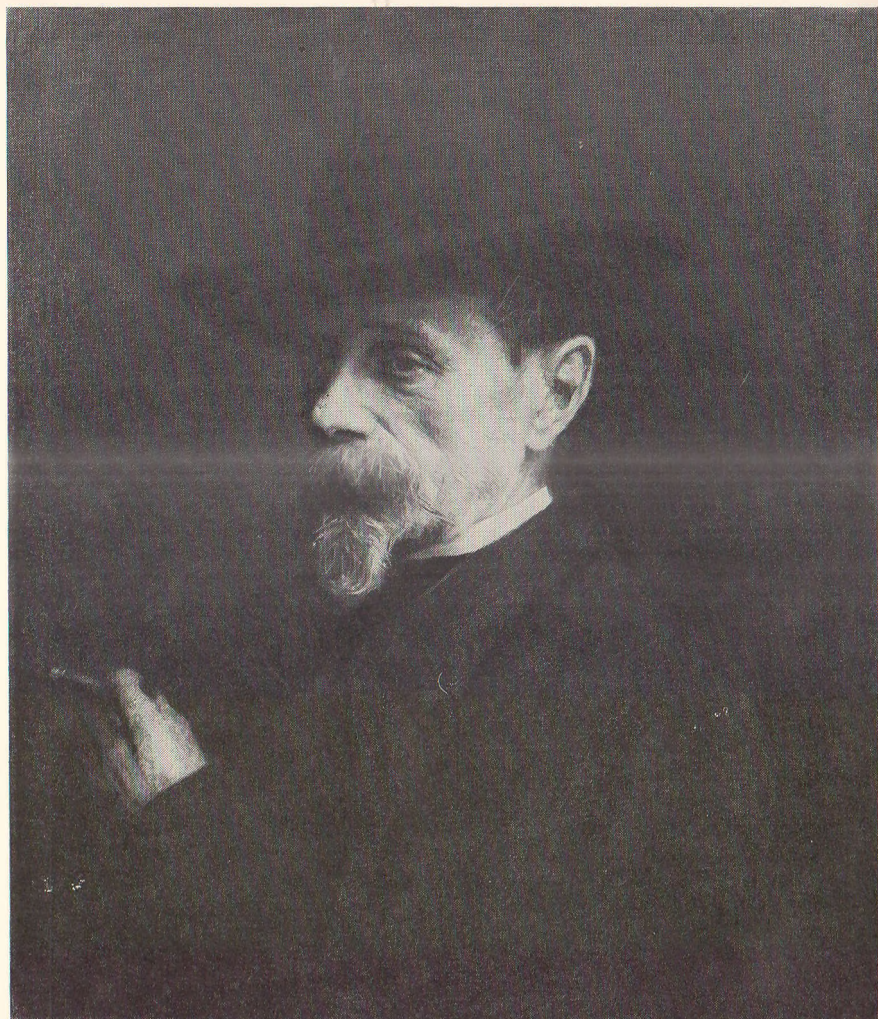


37. Встреча войск. 1879



Рисунок Ш. Н. Крамского
Свидет. сын Франсма
19-7-38

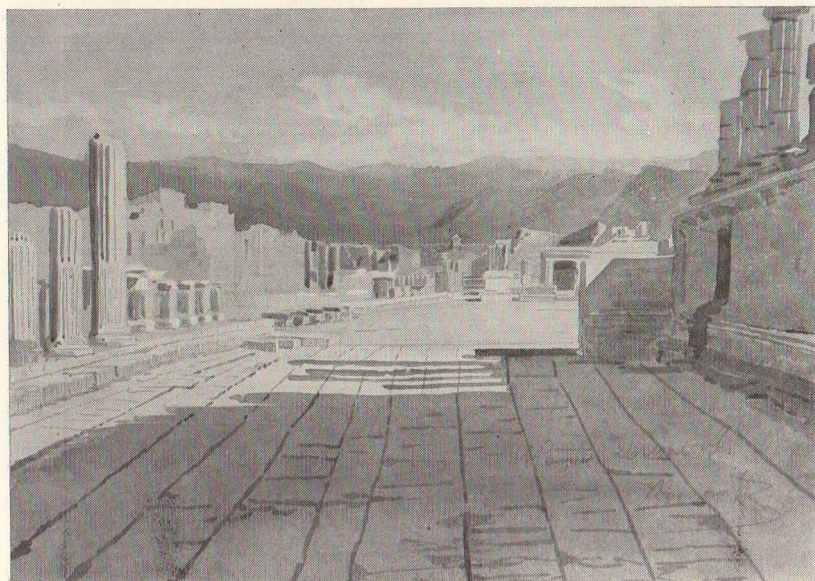
38. Женщина в кресле. Рисунок



39. Портрет А. И. Денъера. 1883



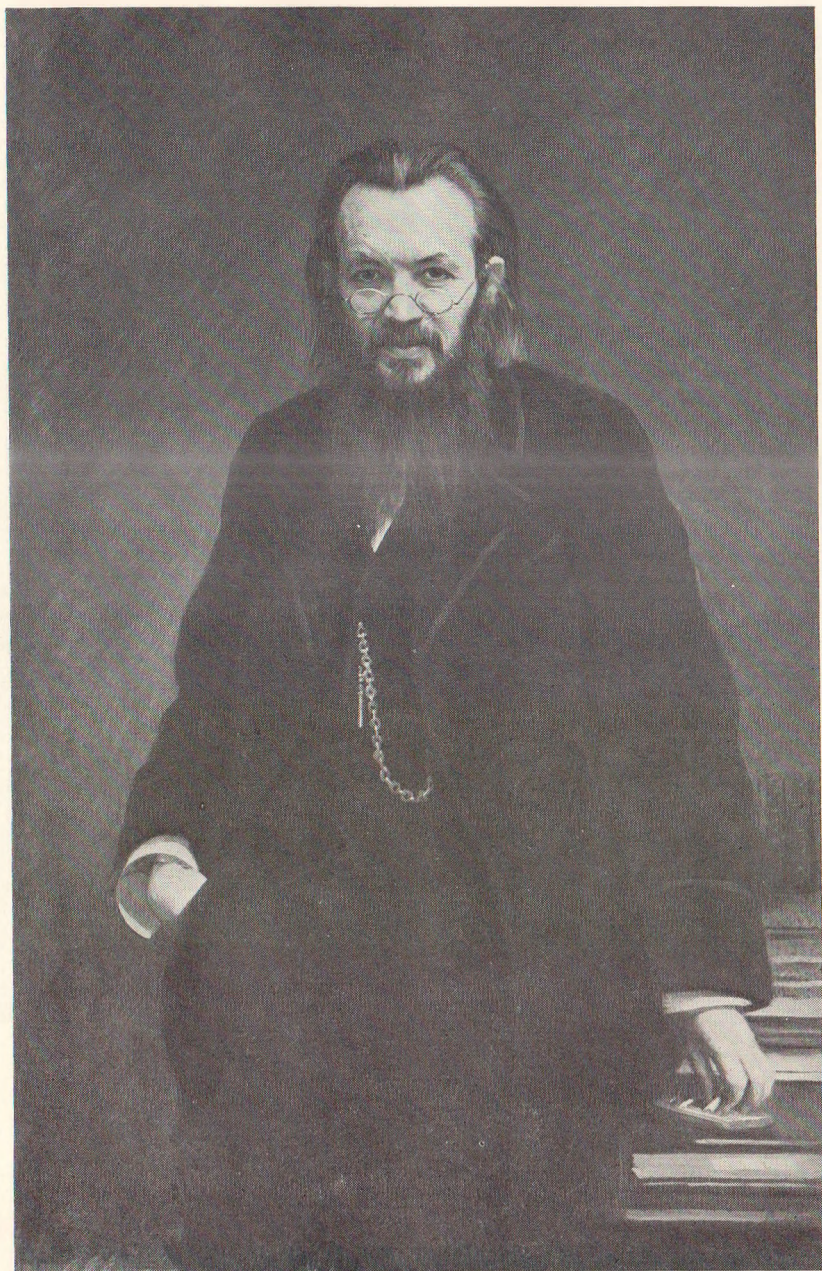
40. Портрет С. И. Крамской, дочери художника. 1882

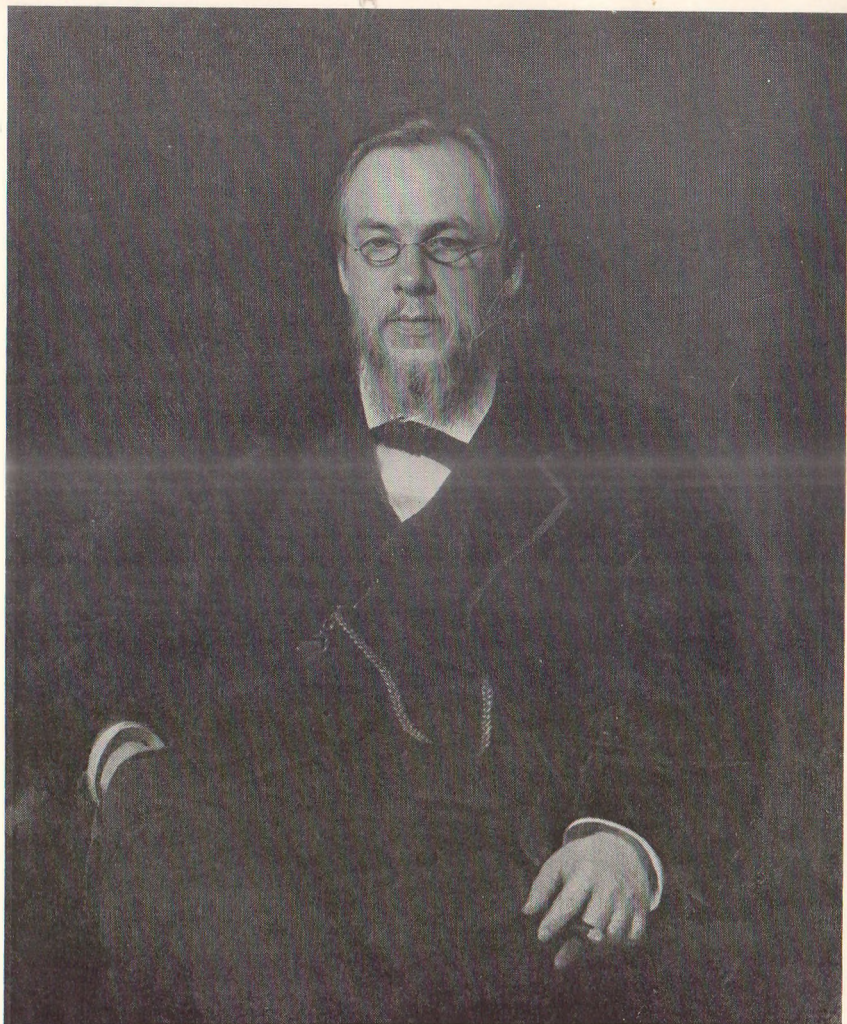


41. Хохот. 1877—1882

42. Помпел. 1876

43. Портрет А. С. Суворина. 1881

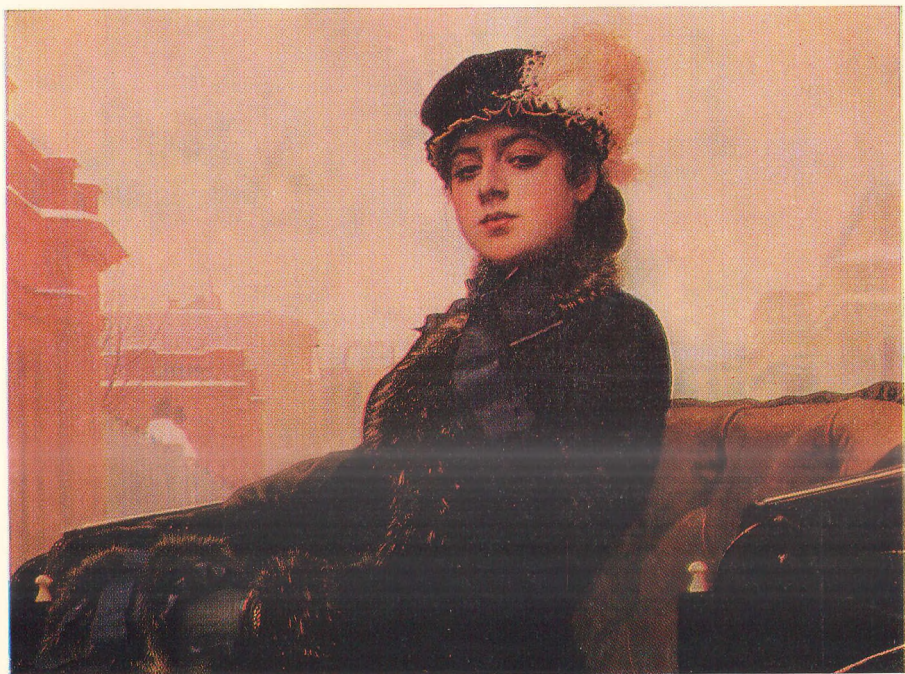


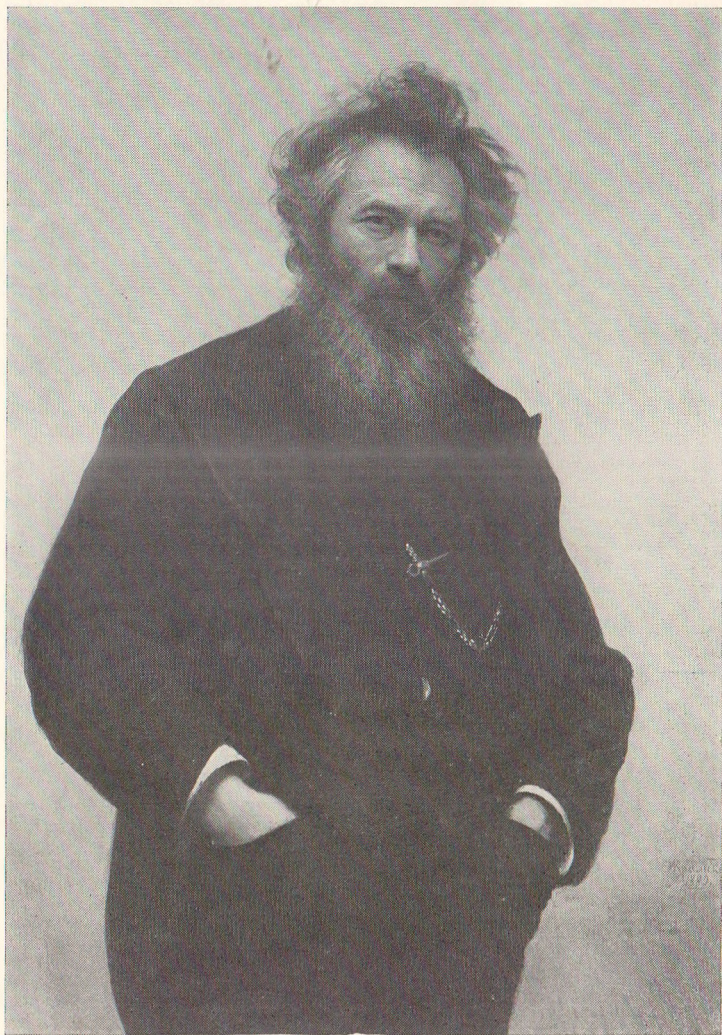


44. Портрет С. П. Боткина. 1880

45. Неизвестная. 1883

46. Неизвестная. Этюд. 1883





47. Портрет И. И. Шишкина. 1880

48. Портрет В. В. Верещагина. Фрагмент. 1883

49. Портрет К. А. Раухфуса. 1887

