

# 誰是救世主？

## ——十九世紀俄國藝術宗教思想側寫

• 于潤生

### 一 克拉姆斯科伊與 《曠野中的基督》

克拉姆斯科伊 (Иван Н. Крамской) 是十九世紀俄國著名的巡迴展覽畫派發起人和組織者。1857年，他進入皇家美術學院 (今聖彼得堡列賓美術學院) 學習。1863年，皇家美術學院按照慣例為繪畫系的畢業生組織命題創作競賽，獲勝者可以得到公費出國留學的機會。然而，當時的命題——斯堪的納維亞古代神話「瓦爾哈拉宮的宴會」——遠離十九世紀俄國社會生活，引起了學生的不滿，他們提出自由命題的要求，卻被學院嚴加拒絕。於是，克拉姆斯科伊和同班十二名同學、一名雕塑系學生一同發起著名的「十四人起義」，退出了皇家美術學院，組織聖彼得堡藝術家合作社。1870年，他又和莫斯科藝術家一起建立了巡迴展覽美術家協會，並在巡迴展覽畫派中擔任領導工作達十五年之久，對俄國十九世紀後期批判現實

主義的創作理論和藝術實踐，作出了巨大的貢獻。

作為巡迴展覽畫派的核心領導人物，克拉姆斯科伊在展覽的作品中除了常常觸及畫派群體最關心的問題外，他在藝術創作中的思考也引起公眾極大的關注。在1871年第一屆巡迴展覽畫派的展覽上，他提交了根據作家果戈里 (Николай В. Гоголь) 小說創作的油畫《五月之夜》(又名《女水妖》) 以及其他肖像和寫生作品。1872年，在第二屆巡迴展覽畫派的展覽上，他提交了被認為是十九世紀俄國畫家最傑出的作品《曠野中的基督》。這件作品不僅是克拉姆斯科伊反覆思考創作的成果，同時也引起評論界、收藏家的關注，成為俄國藝術史上最重要的作品——直至今日，無論是從物理意義還是精神意義上來說，它都佔據着莫斯科特列季亞科夫畫廊的中心位置。

在1872至1878年克拉姆斯科伊給瓦西里耶夫 (Фёдор А. Васильев)、

\* 本文為國家社科基金藝術學青年項目「俄羅斯美術中的國家形象研究」(項目編號：15CF145) 成果。

奇爾金 (Александр Д. Чиркин)、列賓 (Илья Е. Репин)、加爾申 (Всеволод М. Гаршин) 等畫家的信件中，他對《曠野中的基督》的主題進行了詳細的解釋<sup>①</sup>。從這些信件可知，其畫作主題「試探基督」來自新約《聖經》，描述基督在受洗之後隻身來到曠野中禁食四十天，其間經受魔鬼的三次試探依然不為所動，此後開始傳道的故事（《馬太福音》4:1-11；《馬可福音》1:12-23；《路加福音》4:1-13）。

事實上，他早在皇家美術學院學習期間就打算以基督生平為主題進行創作。1858年，出身於皇家美術學院的伊萬諾夫 (Александр А. Иванов) 帶着他的鉅作《基督向人民顯現》從羅馬回到俄國，其對基督主題的描繪給該學院師生影響極大。「試探基督」恰好是基督受洗之後的關鍵情節，因此吸引了年輕的克拉姆斯科伊。1863年9月，公費前往意大利留學的蓋伊 (Николай Н. Ге) 向皇家美術學院提交了油畫《最後的晚餐》，受到

好評，此畫的基督形象也給克拉姆斯科伊留下深刻印象。

然而，當年11月就發生了「十四人起義」事件，《聖經》題材對於青年藝術反抗者來說，帶有過於濃重的學院派色彩，因此克拉姆斯科伊一直沒有將之提上創作議程。學者戈爾德施泰因 (С. Н. Гольдштейн) 指出，直到1867年他才畫下第一個版本的《曠野中的基督》，以弗拉基米爾省一個姓斯特羅加諾夫 (Строганов) 的農民為模特，但此稿由於畫面縱向構圖沒法留下足夠的背景空間而被放棄。這個版本曾於1887年在紀念克拉姆斯科伊去世的展覽上展出，目前下落不明<sup>②</sup>。

今天存世的第二個版本的《曠野中的基督》從1871年11月開始創作，直到1872年秋天完成，並在12月展出（下述《曠野中的基督》均指第二個版本）<sup>③</sup>。從1871年11月8日克拉姆斯科伊寫給瓦西里耶夫的信可知，此前他曾經專門前往克里米亞體會置身



聖彼得堡皇家美術學院。(圖片來源：Elena Nesterova, *The Itinerants: The Masters of Russian Realism, Second Half of the 19th and Early 20th Centuries* [Bournemouth, England: Parkstone Publishers, 1996], 10.)

曠野的感受；後來，他為作品留下的唯一草圖大約就在那裏完成。1872年3月15日，他在給瓦西里耶夫的信中寫道：「奇迹，選這麼一個主題太可怕了；不知道能畫成甚麼樣。」他還曾用墨色畫過基督頭像，現藏於拉脫維亞國家藝術博物館<sup>④</sup>。6月至9月間，克拉姆斯科伊隱居鄉下，廢寢忘食地進行創作，直到10月10日臨近展覽開幕的日子，他在給瓦西里耶夫的信中還說：「《〔曠野中的〕基督》尚未完成，因為它對我來說太重要了。」<sup>⑤</sup>實際上，直到畫作被收藏家買下之後很久，他還在不斷修改其中的細節，如基督的手部和背景中的雲彩<sup>⑥</sup>，足見這件作品在他心中的重要地位。

收藏界對此作品表現出極大熱情，這幅畫在正式展出之前，就引起了收藏家索爾達瓊科夫(Козьма Т. Солдатёнков)和皇家美術學院的關注，最終克拉姆斯科伊將畫作賣給收藏家特列季亞科夫(Павел М. Третьяков)，價格高達6,000盧布<sup>⑦</sup>。特列季亞科夫本人在提到這幅畫的時候說，這是自己最喜愛的作品之一：「我非常喜愛《救世主》〔《曠野中的基督》〕這幅畫，因此我急不及待將它買下來，雖然有些人不那麼喜歡……我認為這幅畫是近年來我們這個畫派最好的作品……也許我想錯了。」<sup>⑧</sup>甚至到了晚年，在1894年7月12日給作家托爾斯泰(Лев Н. Толстой)的信中，他再次稱讚這幅畫：「我最滿意的畫是克拉姆斯科伊的《曠野中的基督》。我認為這是一件偉大的作品，為俄國藝術家創作出這樣的作品而高興。」<sup>⑨</sup>這樣的稱讚正是對托爾斯泰

的回應——後者也認為這幅畫是他「所知道的基督像中最好的一件」<sup>⑩</sup>。

不僅如此，1873年皇家美術學院委員會還因為《曠野中的基督》而授予克拉姆斯科伊教授頭銜，但後者表示願意保持獨立於學院之外而拒絕接受這一榮譽<sup>⑪</sup>。1878年，此畫又被送往巴黎參加世界博覽會，並獲得了博覽會金牌(也有資料顯示，此畫獲得了三等獎章)<sup>⑫</sup>。

俄國學者對《曠野中的基督》的研究由來已久，戈爾德施泰因在她關於克拉姆斯科伊的著作中，對這幅畫的構思和創作過程進行了較為細緻的梳理，並且指出了以宗教信仰理解這幅作品的重要性。此後的研究和闡釋大致可以分為兩種主要的視角：第一，大部分蘇聯學者遵照無神論意識形態，按照十九世紀下半葉社會革命思潮和現實主義話語的框架解讀這件作品中的宗教主題，強調其道德和哲學含義，以及作為一種社會典型形象的基督所蘊含的新型個性；第二，從1990年代開始，瓦格納(Георгий К. Вагнер)等學者更多地利用宗教哲學家索洛維約夫(Владимир С. Соловьёв)、心理學家榮格(Carl G. Jung)等人的思想資源，從畫家的精神狀態、基督教信仰以及1870年代興起的宗教哲學等角度對作品進行闡釋，發掘出畫作所表現的心理原型，以及探討斯拉夫主義、歷史主義、「神人類」(Богочеловечество)等問題<sup>⑬</sup>。

瓦格納認為，以往學者對這件作品的研究在分析繪畫語言方面存在不足，他試圖從色彩、畫面局部的形式特徵來分析畫家表現內心世界和精神信仰的方式<sup>⑭</sup>，但並未能徹底完成

自己的構想；而本文將側重於對畫面的形式、語言和思想意涵的表達進行分析。

## 二 畫面的形式和語言

《曠野中的基督》的畫面構圖極為簡單，在中心位置，基督身着紅色內袍和藍色罩袍，側身坐在灰色的石頭上，周圍是寬闊的灰色荒原，背景淡紫色的天空和雲霞暗示時間是清晨，遠處的地平線位於畫面二分之一處。基督的形象主要是通過對手部和面部的刻畫來呈現，而通過心理描寫刻畫人物性格和烘托畫面氣氛，是克拉姆斯科伊最為人稱道的藝術特長。

畫作中基督緊握的雙手放在膝頭上，與地平線高度一致，位於畫面的幾何和視覺中心；雙手緊握顯示出其內心的緊張情緒和心理鬥爭的激烈。從形式上來說，平直的地平線和外袍衣襟的直線條匯聚於基督的手部，手指彼此交疊緊握形成的「之」字形折線，打破了上述直線寧靜的節奏。雙手的膚色在衣物的紅藍兩色襯托下，成為吸引觀者目光的亮部；在雙手的四周，可以看到四個交替出現的藍紅色塊，而在暗色的衣服之外，則是藍灰、淡紫、粉紅和銀灰等冷暖色帶交替形成的較亮的風景。畫面中的風景是研究者爭論的焦點之一，不少人都將之看作克拉姆斯科伊對克里米亞景色的真實描繪，然而瓦格納認為，描繪霞光的淡紫色調旨在呈現一種非聯想性的幻覺效果<sup>⑮</sup>。

可以說，基督的雙手既是作品的敘事中心，也是構圖中心。兩手緊握的動作不僅表現人物的內心鬥爭，更

具有象徵意義：傳統圖像志中象徵基督兼具神人二性的紅藍兩色、天空與地面所象徵的天國與塵世、曙光初現的時刻所象徵的律法時代結束與「彌賽亞」（救贖）時代將要到來的意味，都蘊含在這個動作中。畫面雖然刻畫了靜止不動的瞬間，卻揭示了曠野禁食和受魔鬼試探的所有結果——基督對自身使命的覺悟以及對受難命運的沉痛思考。

基督的面容是畫面的第二個視覺中心，也是克拉姆斯科伊構思的起點。學者一般認為，他在塑造基督面部時參考了同時代人物的形象。前文提到他在1867年依據農民形象塑造了第一個版本的《曠野中的基督》，從戈爾德施泰因書中所使用的不太清晰的黑白照片可以看出，這個形象雖然來自現實，但依然比較優美，符合當時人們對基督樣貌的一般想像<sup>⑯</sup>；但面容作為基督形象中最重要的部分，留給畫家的藝術空間並不多，雖然圖像志傳統和其他藝術家的圖式也為他提供了參考。根據列賓的回憶，1863至1864年間，他曾在克拉姆斯科伊的畫室裏看到一件「從來沒有見過」的「基督頭像」畫稿以及一尊用黏土捏成的「基督頭像」，與後來《曠野中的基督》中的形象非常接近<sup>⑰</sup>。1871年，在第一屆巡迴展覽畫派的展覽上，克拉姆斯科伊提交的作品中有一幅名為《山鷓獵人》（又名《等待野獸》）的油畫，人物形象與《曠野中的基督》的基督樣貌極為接近，戈爾德施泰因認為這幅畫的模特是青年畫家博達列夫斯基（Николай К. Бодаревский）<sup>⑱</sup>。

此外，還有一幅克拉姆斯科伊繪於1863年的《基督頭像》草圖，現保

存在卡累利阿造型藝術博物館，或可為我們了解他對基督形象的最早構思提供參考。從這幅草圖明顯可見蓋伊在《最後的晚餐》中的基督形象對他的影響，二者在基督表情的描繪上，都使用了非常明顯的低垂目光、較高的眉骨，以及明暗對比強烈的面部刻畫。這種形象在一般聖像畫和基督主題繪畫中很少見，此特點在《曠野中的基督》中保留了下來。低垂的目光和深陷陰影的雙眼不僅讓人物顯得形容枯槁，表現出曠野禁食的肉體修行結果，同時也暗示人物內心的深思。不同尋常的是，克拉克姆斯科伊筆下的基督面容有些模糊，甚至在該畫作的唯一草圖中，他僅刻畫了剪影式的側像而幾乎完全放棄面部描繪。刻畫基督卻不表現其面容的美好神聖，這與許多從正面描繪基督的常見繪畫作品的着眼點大相逕庭。這難道能被看作是利用素材提煉典型形象的現實主義手法嗎？這種手法難道不正像瓦格納所指出的那樣，是「非聯想性的」，是完全象徵性的嗎<sup>⑨</sup>？

畫面第三個中心則是與雙手、面部同在垂直中線附近的雙腳。襤褸的長袍下擺顯示出基督在曠野中長途跋涉的艱辛，滿是塵土的赤腳半隱在暗部。相比於雙手和面部，這雙腳似乎並不顯眼。人們注意到這個局部對曠野苦修的表現，但它更重要的是作為「視覺引導」的符號，將觀者的視線從基督雙腳引向周圍環境。此外，在陰影中顯得明亮的腳尖指向前景中的一塊石頭：這塊上方尖銳、下方呈橢圓形的石頭非常顯眼，不僅因為同樣位於垂直中線下端附近，還因為它好像一個不倒翁，豎立在地面上，似乎完全不符合物理定律——這個

細節為寫實的畫面增加了超現實的色彩。

根據《聖經》文本，魔鬼曾三次試探基督，有兩次考驗跟石頭有關，一次是「你若是神的兒子，可以吩咐這些石頭變成食物」，另一次是「你若是神的兒子，可以跳下去，因為經上記着說：主要為你吩咐祂的使者，用手托着你，免得你的腳碰在石頭上」（《馬太福音》4:3、6）。石頭象徵着肉身的、虛假的、短暫的滿足，也象徵着毀滅人生命的環境，而畫面中石頭的細節呈現將觀者的思緒從眼前的場景引導到《聖經》的情節中。這塊石頭直立的上端十分尖銳，就像長矛的尖端或者匕首的刀刃，讓人聯想到武器和刑具。人們可以在《聖經》中讀到猶太人用石刑對付假先知，也用這種方式處死姦淫之人。而基督在講道時曾用惡園戶以石頭打死家主僕人，來比喻猶太人非但不認識先知，反而迫害他們的行為（《利未記》20:2；《馬太福音》21:35；《約翰福音》8:7）。在這裏，石頭作為「視覺引導」又引向了基督塵世生命的終點——被猶太人迫害處死。這塊矛尖形狀的石頭暗示了基督被釘死之後，「惟有一個兵拿槍扎祂的肋旁，隨即有血和水流出來」（《約翰福音》19:34）。

石頭在《聖經》語境中不僅寓意受難，而且還是對基督使命的比喻，即新的信仰大廈的基石以及打擊邪惡力量的武器（《馬太福音》21:42、44）。唯有注意到這個畫面的「視覺引導」，才能理解基督並非視而不見地坐在石頭上，而是盯着腳前這塊石頭陷入沉思。在這個瞬間，石頭如同跨越時空的「蟲洞」，將過去、現在和未來串聯起來，基督所經歷過的試探和將要

遭受的痛苦與折磨、現實的苦難和潛在的力量，都在這塊小小的石頭上得到了表現，這就是所謂「繪畫之臍」（或曰「褶皺」）的所在。

### 三 思想意涵

1870年代俄國的社會語境導向對《曠野中的基督》的肯定評價，與當時如火如荼地展開的民粹派等社會革命思潮的影響分不開。早期民粹主義運動深受村社社會主義影響。1861年，思想家赫爾岑（Алекса́ндр И. Гёрцен）向知識青年發出了「到民間去」的呼籲，懷有啟蒙理想的知識份子與剛剛被解放的農民遙相呼應。按照斯拉夫主義者和村社社會主義者的想法，精英份子和人民大眾二者的結合將實現社會的覺醒，俄國將走上獨特的歷史道路。精英與大眾的關係是啟蒙與被啟蒙，教育與被教育的關係；精英將指導大眾獲得政治民主和經濟獨立的能力，他們被視作傳遞福音的使徒，甚至是宣布福音的「彌賽亞」<sup>⑩</sup>。在全社會等待「彌賽亞」式的拯救者到來的過程中，民粹主義理論家拉甫羅夫（Петр Л. Лавров）呼籲知識精英階層以道德自律力量承擔起解放和救贖的重任<sup>⑪</sup>。

以往研究者對《曠野中的基督》的評價，集中在克拉姆斯科伊基於心理描寫的現實主義手法和強烈的道德觀念，並因此將這件作品看作是俄國繪畫中現實主義在美學上獲得勝利的標誌之一。例如，藝術史學者斯塔索夫（Владимир В. Стасов）指出克拉姆斯科伊在藝術和思想上對伊萬諾夫的

繼承關係，可以說前者真正回答了後者所沒能完全回答的「誰是救世主？」這個問題，從藝術語言上解決了信仰和古典價值解體所帶來的危機<sup>⑫</sup>。

伊萬諾夫徒勞地試圖使用復古的歷史主義手法調和實證主義與信仰之間的矛盾，將救世主降臨寄託在保持信仰狀態的人民身上。而克拉姆斯科伊則通過主觀的心理主義，迴避了歷史畫在實證與審美之間的分歧，用人對自我的信念取代了對他者的信念，從道德和哲學的角度來處理宗教主題，並用心理分析的方式解決信仰考驗的難題。在面對觀眾「這不是基督，您怎麼知道基督長這個樣子」的提問時，他回答：「我強迫自己大膽相信，因為沒人知道真正活着的基督是甚麼樣子的。」<sup>⑬</sup>他還說：「這不是基督，這是我們所有人都熟識的一個受苦的人的形象。我想畫一個深思的人……」<sup>⑭</sup>在1874年給列賓的信中，這位畫家甚至說：「基督是一切無神論者中最偉大的。」<sup>⑮</sup>這成為後來許多研究者從心理和道德角度出發，認為這件作品中具有反宗教的現實主義的重要依據。

在實證主義盛行的十九世紀下半葉，這種心理主義的取向顯然拉近了信仰對象和信仰者之間的距離，深受同代人的好評。克拉姆斯科伊對列賓說過：基督所受的試探是每個普通人在日常生活中都會遇到的。這番談話讓列賓深受啟發，「感覺克拉姆斯科伊談論基督如同身邊之人」<sup>⑯</sup>。歷史學家卡維林（Константин Д. Кавелин）描寫自己觀看這幅畫的感受說：「在這個飽受內心折磨的形象和這緊握的雙手面前，我長時間地默然站立，我

準確地感受到我主在那些不眠之夜裏所經歷的內心鬥爭。」<sup>28</sup>作家岡察洛夫 (Иван А. Гончаров) 也高度稱讚這種將基督作為平凡人的描繪手法：「世界和一切生靈的命運都寄託在這個小小的、貧窮破爛的、平凡的形象中，這個形象卻與真正偉大的力量緊密聯繫着。」<sup>29</sup>至於批評的聲音，主要針對作品將基督描繪成凡人，宣傳虛無主義和褻瀆神靈<sup>30</sup>。

然而，《曠野中的基督》作為一幅「歷史畫」，不同於當時在俄國流行的風俗、風景與肖像畫。因為從「十四人起義」開始，歷史畫就以其強烈的學院派色彩被自由畫家和評論家視作現實主義的反面，早期巡迴展覽畫派畫家較少涉及這一體裁。從這個意義來說，《曠野中的基督》在體裁和內容上都顯得既保守又特殊。因此，像瓦格納那樣從宗教思想語境和畫家信仰的角度來思考這幅畫實際上有其必要性。在實證主義大行其道的1870年代，俄國思想界中的一部分人卻開始對實證主義和社會政治領域中的民主革命思想（如民粹派等新思潮）進行反思，重新整合分裂的信仰、科學與社會實踐。

1878至1881年，俄國著名的宗教哲學家索洛維約夫在聖彼得堡進行了十二次公開講座，題為「神人類講座」。作家陀思妥耶夫斯基 (Фёдор М. Достоевский) 和托爾斯泰等人都是他的聽眾。瓦格納指出，實際上第一次舉行「神人類講座」是在1876年，而關於「神人類」的構想則可能更早，正如哲學家洛謝夫 (Алексей Ф. Лосев) 所認為的，索洛維約夫的哲學思想可能在1872年前後就已經基本形成，

而這個時間與克拉姆斯科伊創作《曠野中的基督》的時間大致相同<sup>31</sup>。

索洛維約夫在第二講的結尾指出：「傳統形式的宗教的出發點是對上帝的信仰，但沒有把這個信仰貫穿到底。當代的非宗教文明的出發點是對人的信仰，但這個文明也是不徹底的，他沒有把自己的信仰貫徹到底；徹底地被貫徹了的，徹底地被實現了的這兩個信仰，即對上帝的信仰和對人的信仰，將在統一而完滿的和完整的神人類真理中獲得一致。」<sup>32</sup>筆者認為，他的「神人類」學說是《曠野中的基督》在哲學上的對應物，而這位哲學家步入中年之後的相貌和畫中基督驚人的相似性也許只是一種巧合，但我們無法排除，克拉姆斯科伊晚年也可能因為感受到這種相似性，才為這位哲學家繪製了肖像畫。正如瓦格納所說，《曠野中的基督》和「神人類」學說都是1870年代莫斯科與聖彼得堡的文化與哲學氛圍下的共同產物<sup>33</sup>。

《曠野中的基督》的意義在於，克拉姆斯科伊敏銳地利用繪畫表現了俄國思想界亟待解決的問題，在作品中嘗試調和實證主義在救贖的認識、實踐之間劃開的鴻溝。他將信仰的錨點放在了人類自身，塑造了一個嶄新的、不同於《聖經》中那個充滿自信而且全能全知的救世主的聖像。畫中的基督形象，切合1870年代俄國社會中急切渴望解放而又對自身充滿懷疑的人們的心理狀況。俄國人已經無法像二十年前的伊萬諾夫那一輩人那樣，將希望寄託在別人身上——「基督顯現」的預言或許足以安慰老一代觀眾，但是期待救世主降臨的焦急心態令新一代觀眾不僅希望「喝基督所

喝的杯」，甚至相信自己也能背負拯救世人的重任。正因如此，民粹主義者「到民間去」宣傳革命思想，鼓動民眾反對沙皇。這才是克拉姆斯科伊所謂「最偉大的無神論者」的心靈肖像，同時也是畫面中盯着直立的石塊陷入痛苦的基督內心糾結所在：在懼怕成為假先知的疑惑上沒法得到答案，如選擇錯誤的道路會在道德上帶來無法承受的後果。這種強烈的矛盾情緒主宰了整個畫面和觀者的內心，克拉姆斯科伊意識到這種矛盾只會導致不幸的結果。

克拉姆斯科伊在1872年12月1日寫給瓦西里耶夫的信中表示，自己還要繼續繪畫基督生平的題材，並開始創作另一件巨幅作品《嘲笑》（又名《「恭喜，猶太人的王」》或《基督在彼拉多宮中》）<sup>③</sup>。這幅畫耗費了他多年的時間，從1877年開始到1882年仍然沒有完成。這幅未完成的畫作彷彿是對畫家命運的預言，就像基督在猶太人面前受審判那樣，他在下一代的批評家眼中也完全失去了感染力。1881年，被稱為「解放者」的沙皇亞歷山大二世在前往立憲會議的途中遇刺身亡，此後，從1860年代開始的眾多自由化改革措施基本被繼任沙皇陸續取消。十九世紀最後幾年的俄國在經濟繁榮發展的同時，政治上日趨保守。對1870年代的畫作觀眾來說感人至深的「彌賽亞」情結，不再能夠喚起1890年代的觀眾對自由現實的期待；用宗教主題隱喻、批判現實的手法，在時人眼中則顯得迂腐而虛妄，既不神秘也不夠新穎。如藝術史家別努瓦（Александр Н. Бенуа）批評《曠野中的基督》：「克拉姆斯科伊根

本不知道為甚麼選擇這個主題，不知道該用何種心態對待基督。」<sup>④</sup>另一藝術史家格涅季奇（Петр П. Гнедич）也批評這件作品「毫無感覺」，他認為「克拉姆斯科伊的理性妨礙他直面這個主題」<sup>⑤</sup>。

#### 四 結語

總而言之，《曠野中的基督》引起的巨大討論與1870年代俄國的社會語境分不開。這件作品並非是對遙遠信仰的考據式呈現，而是背負啟蒙和解放使命的知識份子痛苦而決絕地思考未來的集體寫照。他們的痛苦在於難以獨立完成這項使命，而他們的決絕又在於知其不可而為之的自負。克拉姆斯科伊這件作品的成功之處不僅在於藝術上的創新，更關鍵的是他以繪畫的方式將時代的知性作出完美的展現。

「誰是救世主？」這個問題，是人們難以回答的。克拉姆斯科伊的心理主義和現實主義立場深受時人自身局限的影響，他給出的回答具有1870年代強烈的時代特徵，但其有效性也容易隨着時代的變遷而喪失。《曠野中的基督》所刻畫的，是一個盲目自信又自我懷疑的俄國形象，是貿然行動又容易自我否定的俄國形象。如果將信仰建立在一個確實無誤的證據上，那麼這個信仰同樣容易在另一個確實無誤的證據上顛覆——這就是基督在曠野中所經受的考驗，是克拉姆斯科伊在畫中所試圖表達的，同樣也是在後來的俄國歷史中得到反覆印證的。

## 註釋

①⑤①②③ Иван Н. Крамской, *Письма статьи*, vol. 1 (Москва: Искусство, 1965), 130-34, 217-19, 225-27, 445-47; 130; 331; 226.

②③④⑩⑬ С. Н. Гольдштейн, *Иван Николаевич Крамской. Жизнь и творчество* (Москва: Искусство, 1965), 71-117; 71-117; 86, 355, 436; 103-105; 91.

⑥⑳ И. Н. Переписка, *Крамского: И.Н. Крамской и П.М. Третьяков, 1869-1887*, vol. 1 (Москва: Искусство, 1953), 222; 330.

㉑ 克拉姆斯科伊在給瓦西里耶夫的信中提到，特列季亞科夫最初的開價令他不快，但最後還是按照他的要求價格成交，全部金額分幾批付給了他。參見И. Н. Переписка, *Крамского*, vol. 1, 53-54, 330-32。

⑧⑨ Александра П. Боткина, *Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве* (Москва: Искусство, 1993), 127; 226.

⑫ А. С. Соколов, “Санкт-Петербург на Всемирных выставках в Париже 1867-1900гг.”, *Триумф музея?* (Санкт-Петербург: Осипов, 2005), 276-303.

⑬ С. Н. Гольдштейн, *Иван Николаевич Крамской*, 71-117; Георгий К. Вагнер, “Об истолковании картины И. Н. Крамского *Христос в пустыне*”, *Вопросы искусствоведения*, no. 1-2 (1995): 408-30.

⑭⑮⑰⑳ Георгий К. Вагнер, “Об истолковании картины И. Н. Крамского *Христос в пустыне*”, 426-27; 426-27; 426-27; 419.

㉑⑳ Илья Е. Репин, *Далекое близкое* (Санкт-Петербург: Художник РСФСР, 1986), 146.

㉒ 戈爾德施泰因在克拉姆斯科伊作品目錄中並未記載《山鷓獵人》尺寸和收藏地。參見С. Н. Гольдштейн, *Иван Николаевич Крамской*, 354。

㉓ 參見〈前言〉，載中共中央馬克思恩格斯列寧斯大林編譯局國際共運史研究室編譯：《俄國民粹派

文選》(北京：人民出版社，1983)，頁2-3、5、8-9、14。

㉔ 參見拉甫羅夫：〈歷史信札(摘錄)〉，載《俄國民粹派文選》，頁55-74。

㉕ Владимир В. Стасов, “Крамской и русские художники”, *Избранные сочинения*, vol. 3 (Москва: Искусство, 1952), 110-11.

㉖ Татьяна В. Юденкова, “Еще раз о картине И.Н. Крамского *Христос в пустыне*”, *Вопросы искусствоведения* XI, no. 2 (1997): 474.

㉗⑳ Константин Д. Кавелин, *Наш умственный строй. Статьи по философии русской истории и культуре* (Москва: Правда, 1989), 370.

㉘ Иван А. Гончаров, “*Христос в пустыне*. Картина г. Крамского”, *Собрание сочинений в 8 томах*, vol. 8 (Москва: Художественная литература, 1980), 73.

㉙ Алексей Ф. Лосев, *Владимир Соловьев и его время* (Москва: Прогресс, 1990), 337; Георгий К. Вагнер, “Об истолковании картины И. Н. Крамского *Христос в пустыне*”, 419.

㉚ 索洛維約夫(Владимир С. Соловьев)著，張百春譯：《神人類講座》(北京：華夏出版社，2000)，頁24。

㉛ Т. М. Коваленская, *Крамской об искусстве* (Москва: Изобразительное искусство, 1988), 160-61.

㉜ Александр Н. Бенуа, *История русской живописи в XIX веке* (Москва: Республика, 1995), 258.

㉝ Пётр П. Гнедич, *История искусств*, vol. 3 (Санкт-Петербург: Издание А. Ф. Маркса, 1897), 501.