

Татьяна Юденкова

Илья Репин: «Выражаться свободно». О некоторых особенностях творческого метода И. Е. Репина

Статья посвящена своеобразию творческого метода Репина, позволяющего говорить о цельности его художественной натуры. Ранее было принято рассматривать его творчество, ссылаясь на непоследовательность его взглядов. В статье кратко намечена линия теоретических воззрений художника на искусство как на главнейшую сферу человеческого бытия, над которой стоит Бог. Система ценностной ориентации Репина, в общих чертах сложившаяся в молодые годы, оставалась неизменной: он искал равновесия между смыслами и пластикой образа. Использование смысловых инверсий способствовало углублению образов. Одну из своих задач он видел в опоре на традиции европейского искусства. Евангельская проблематика притягивала его в течение всего творчества. Тема жизни и смерти стала главной в его искусстве.

Ключевые слова:

Репин, тема жизни и смерти в искусстве, смысловая инверсия, иконографические схемы, евангельская проблематика в живописи.

Репин, пожалуй, самый известный русский художник XIX века и один из наиболее изученных искусствоведами. На протяжении многих десятилетий с его искусством связывались неотъемлемые постулаты русского реализма и передвижничества, прежде всего понятия «народность», «национальность», «демократизм», его произведения стали образцом для подражания в 1930–1950-е годы, составили фундамент соцреализма. В этот период его живопись тесно сопрягалась с идеологией, стала ареной для разного рода политических манипуляций. Его произведениями безоглядно спекулировали «проводники» ленинской эстетики. Доступность, понятность, «правду жизни» репинских картин всякий раз ставили в заслугу. Со временем подобная мифологизация художника обернулась своей противоположностью. Неприятие искусства Репина приобрело категоричные формы в период оттепели и последующие десятилетия. Творческая интеллигенция позднесоветского периода считала «хорошим тоном саркастическое развенчание его хрестоматийных опусов. Такова была неизбежная расплата за пропагандистскую эксплуатацию имени Репина» [12, с. 340].

Пересмотр наследия демократического реализма начался в 1970-е. Одним из первых этот процесс затронул творчество Репина. В научных трудах Д. В. Сарабьянова, Г. Ю. Стернина, Г. Г. Поспелова и других исследователей творчество мастера начали рассматривать сквозь экзистенциальные проблемы бытия, находя связь в произведениях Репина с вопросами философского, религиозного, этического свойства.

Между тем инерция определенного отторжения репинского искусства продолжается. Сегодня порой немного свысока оценивают его произведения, находят в них лишь одномерность социального среза эпохи, дидактику, проявления китча, упрекают в нарочитости, избитости тем, в фотографичности и натурализме, в навязывании неких идей, в присвоении искусству пропагандистской функции — во всех тех качествах, которые давно вменяются передвижничеству и которые придают восприятию искусства этого времени лишь негативные оттенки.

Выставка произведений Ильи Репина (1844–1930)¹, как многие монографические выставки последних лет, посвященные живописцам XIX — первой трети XX века, подняла блок вопросов, прежде всего связанных с переосмыслением роли художника в истории русского искусства, с «очищением» его творчества от идеологических «надстроек», стереотипов и штампов советского времени, придала импульсы для новых интерпретаций его произведений, выводя их на иной уровень осмысления, актуализируя многие темы и сюжеты. Отдельной большой темой встала укорененность репинского наследия в традиции европейского искусства.

Задачей предлагаемой статьи стало определение некоторых особенностей творческого метода Репина, позволяющих говорить о цельности его художественной натуры вопреки устоявшейся точке зрения. До недавнего времени было принято рассматривать его творчество по типу противопоставления классического периода (1877–1903) позднему, эмигрантскому (1903–1930). Специалисты анализировали его искусство сквозь призму социально-политических событий, выявляли значение бытового, исторического, портретного жанров, не замечая произведений, исполненных на евангельские мотивы, выделяли разнообразие сюжетов, подчеркивая их тематическую разнородность и отсутствие общего знаменателя, ссылались на переменчивость, непоследовательность, противоречивость его взглядов, игнорировали некоторые, сегодня представляющиеся важными, высказывания художника. Репину то ставили в заслугу, то вменяли в вину заряженность современностью. При анализе репинского искусства сегодня возникает потребность отказаться от социального среза.

Созданное Репиным условно можно «уложить» в три группы произведений, которые рождают непростой, глубокий и весьма неоднозначный, но в то же время целостный образ России. Первая — связана с образом народа, толпы, религиозного и революционного шествия (от «Бурлаков» и «Крестных ходов» к «Манифестациям», «Запорожцам», «Гопаку»). Вторая — поднимает проблемы личности, ее поиски, утраты

и обретения, включая вопросы жизненного выбора и предназначения человека, которые сводятся к более широкой проблеме смысла человеческой жизни (от ранних картин на евангельский сюжет к «Садко», «Парижскому кафе», «Царевне Софье» и народнической серии картин до «Большевика, отнимающего хлеб у ребенка»). И третья — представляет лицо эпохи через искусство портрета². В одной из статей 1910-х годов Репин дал характеристику предмета искусства так, словно писал о своем творчестве: «...искусства <...> запечатлевают события, личности и моменты необычайного по значению или красоте, они реализуют, укрепляют *представления и идеи духовного мира* (здесь и далее курсив мой. — Т. Ю.), наконец, фиксируют в пленительных образах картины животрепещущей жизни» [22, с. 359]. Вопрос остается только в отношении красоты и пленительности образов. К искусству Репина подобные эпитеты неприменимы. Его творчество невозможно назвать изысканным, обворожительным, оно не заботится об изяществе форм, но оно, несомненно, яркое, выразительное, драматичное.

Репинские картины посвящены «событиям, личностям и моментам необычайным», страстям человеческим, героям и злодеям, движениям толпы, обуреваемой сложными психологическими состояниями и аффектами. Если в эскизах к многофигурным композициям праздничная толпа (народная, крестьянская, городская) выглядит всегда обобщенно, чаще безликой массой, но не «черной <...> слипшейся в бесформенный ком» [3, с. 202], как у В. А. Серова, художника следующего поколения, то в картинах, напротив, он ищет приближения к человеку, создавая реальное лицо толпы, придавая ей своеобразие. Во главе угла его искусства всегда стоит человек. В многофигурных полотнах его интересует психология человека, его существование среди людей (контакт или напротив, его отсутствие). О каждом из его персонажей можно составить подробный рассказ. Он детально разрабатывает типы, характеры, уделяя внимание яркой индивидуальности каждого, но при этом стремится передать общее состояние людей, вносит «интригу» в толпу. В своих портретах, чаще написанных по личной инициативе, художник также искал неожиданных и неоднозначных характеристик, обнаруживая

1 16 марта — 18 августа 2019, Государственная Третьяковская галерея, Крымский Вал.

2 При таком подходе на периферии творчества Репина оказываются идиллические пейзажные работы и натюрморты, в которых он был озадачен живописными поисками и которые, по существу, играли не столь важное значение для представления главных направлений его искусства.

скрываемую подчас неизлечимую болезнь, ожидание близкого конца, ощущение жизненного и творческого кризиса, состояние изгнания, сознательного затвора, едва сдерживаемой страсти, неуживчивости, чудаковатости, самодовольства, насмешки, скрепящая и сталкивая в одном произведении «стремное» и «наносное», разного рода качества и чувства, столь присущие роду людскому. «Где же нет пятен, особенно на людях, переваливших за 40 лет, пробивавших себе дорогу собственными усилиями?» — вопрошал он [18, с. 14]. Репин уважает свою модель, Серов чаще бывает ироничен и высокомерен, каждый из художников извлекает разное из портретируемых.

Система ценностной ориентации Репина, в общих чертах сложившаяся в молодые годы, оставалась неизменной. В главном он был верен себе, несмотря на утверждения современников в изменчивости его натуры. О вере в целесообразность устройства этого мира и его неумолимого движения он писал еще в середине 1870-х: «<...> идея не вылетает окончательно из головы, а только меняет форму... Вместо чистой благородной рыцарской философии наступила другая — позитивная, буржуазная, убеждающая (сквозь дрему как мудрый старик) в необходимости всего существующего — в гигантской непреодолимой необходимости» [17, т. 1, с. 145]. В конце 1880-х он весомо заявил о всемогущей мудрости Создателя: «Велик, силен и безукоризнен только один Бог» [18, с. 14].

В статье «Что такое искусство?», опубликованной в 1912 году, Репин в концентрированном виде дал свое понимание искусства как высшего проявления созидательного начала, творчества как соединения в Творце: «...самый гениальнейший художник вселенной есть творец-зидитель — Бог. <...> Мне представляется, что искусством на земле продолжается творческая деятельность Иеговы уже через посредство особо одаренного человека» [22, с. 357]. Способность человека к созиданию обнаруживает по Репину сходство с Теургом, Создателем, Творцом (у Репина всегда с большой буквы), то, что в Библии определено «по образу Божию». Художник создает свои произведения с любовью, и в этом процессе обнаруживается сходство с Творцом. Профессия художника — божественная профессия, — одно из устойчивых убеждений мастера.

Для Репина искусство — святыня, оно отражает в себе «внешние проявления Духа», является важной сферой человеческого бытия, без него свет не мил, а мир оказывается «пошлым, скучным, ничтожным», — писал он в целом ряде своих писем в разные годы [17, т. 2, с. 30]. Над искусством стоит Бог, Высший Разум, только Он покровительствует и обе-

регает искусство, «самый опасный предмет любви по своей глубине, непостижимости, вечной новизне, вечной таинственности» [17, т. 2, с. 30]. Искусство, размышляет Репин, заставляет страдать, обрекает на муки и радости творчества: «В нем больше всего отражается божественное начало в человеке» [17, т. 2, с. 30]. Согласно видению мастера, творчество фиксирует минуты высших проявлений души. В моменты вдохновения и даже — экстаза³ все освещено особым миром воображения и имеет несравненную силу выражения, но проходит время, и человек снова погружается в привычную для него стихию прозы, будничности, которую, кстати, Репин не выносил. Он верил также в то, что «счастливый момент духовной жизни» испытывает не только вдохновенный художник, но и «зритель в состоянии испытать то же счастье» [17, т. 2, с. 30].

В жизни Репина причинами ссор, конфликтов, вплоть до разрыва отношений, всякий раз становилось искусство — его «святая святых». Именно из-за разногласий на почве искусства у Репина возникли расхождения в середине 1870-х с его учителем И. Н. Крамским. Тогда Репин настаивал на своем понимании предназначения художника, прежде всего свободы в выборе предмета изображения: «<...>я не давал клятву писать только дикие организмы, нет, я хочу писать всех, которые произведут на меня впечатление, все мы исходим от Адама <...> разница между нациями уже не так поразительна» [17, т. 1, с. 165]. В начале 1890-х он вступил в полемику с В. В. Стасовым, продолжая отстаивать право независимо говорить, размышлять, «выражаться свободно» [17, т. 2, с. 43]. Это важный тезис, который он проводит всю жизнь. Его «Письма из-за границы», опубликованные в начале 1890-х, вызвали претензии Стасова⁴, обвинившего его в измене передвижническим идеалам. Репин не принял возражений критика: «...я не раскаиваюсь в своем письме: “писах еже писах” — я так думаю...» [17, т. 2, с. 37], «ни от чего из своих слов не отрекаюсь, нисколько не обещаю исправиться (курсив И. Репина. — Т. Ю.)» [17, т. 2, с. 42]. В его ответе не было упрямства, это была обдуманная позиция человека, самостоятельно мыслящего и ощущающего себя на своем месте. Репин так и не понял, как можно ставить искусство в зависимость от чего-то. На императивное заявление Стасова «нам велено», он уязвленно отвечал: «Вы страшно ошибаетесь. <...> Ну кто это может

3 Репин был, несомненно, знаком с этим состоянием «божественного трепета» и не любил, когда его беспокоили во время работы.

4 Разрыв со Стасовым длился шесть лет: с 1893 по 1899 год.

велеть?» [17, т. 2, с. 39]. Такой подход оскорблял художника, он не выносил навязывания каких-либо убеждений, будучи свободолюбивой натурой. «Все хорошо, что искренно и самобытно» [17, т. 2, с. 41], — утверждал он. И на этом он будет стоять твердо. «Индивидуальность — вот сила, с этим я согласен» [17, т. 2, с. 53]. Репин ценил одаренность, исключительность, авторское видение и не терпел «обезьяннического подражания Западу» [17, т. 2, с. 170]. Не признавал он бездумное копирование и следование образцам, не терпел раболепства перед авторитетами, полагая, что это калечит художественные натуры.

В пору творческого кризиса, который в его жизни пришелся на 1890-е годы, он жаловался на упадок сил, болезненное состояние. Ни одна затея в эти годы не удавалась ему, все превращалось, по его же мнению, в безвкусицу и неудачу. Он грустно заключал о себе, что кончилась его «художественная стезя» [17, т. 2, с. 55], но тем не менее оставался непреклонным в своих взглядах на искусство: «<...> я все тот же как помню себя. И несмотря на то, что меня многие, с Вашей легкой руки (Стасова. — Т. Ю.), то хоронили, то воскрешали, то упрекали в разных эволюциях, то в отступничествах, то в покаяниях, я ничего не понимаю в этих внимательных исследованиях моей личности. Я все также как с самой ранней юности, люблю свет, люблю истину, люблю добро и красоту как самые лучшие дары нашей жизни. И особенно искусство! И искусство я люблю больше добродетели, больше, чем людей, чем близких, чем друзей, больше, чем всякое счастье и радости жизни нашей» [17, т. 2, с. 153]. Подобные признания художника тем не менее не остановили обвинения в его адрес, предпринятые Стасовым в 1890-е годы, а затем и его последователей, в переменчивости взглядов, в ренегатстве, в отказе от идеалов молодости, в противоречиях самому себе, в отклонении от гражданских устремлений, в «антирепинских» высказываниях, в зависимости от минутного настроения, в умышленном создании непреодолимого разрыва между практикой («Крестный ход в Курской губернии», «Не ждали») и теорией («Письма об искусстве») и многих других грехах.

А ведь еще в 1860-е годы в споре В. В. Стасова и Г. И. Семирадского Репин был на стороне последнего, выступавшего в защиту «великого гения Эллинов» и «итальянцев времен Возрождения» [16, с. 187]. В 1870-е ему хотелось освобождения русского искусства от «разъедающего анализа», который он назвал несчастьем отечественной живописи. Препградой в ее развитии он видел стремление к «рассудочным мыслям, почерпнутым в политической экономии» [23, с. 317], желание добиться «бесполезной

правильности следков и косточек в технике» [23, с. 317]. Он мечтал о поэзии, о живой реакции молодого поколения художников на окружающее, о произведениях, полных жизни, силы, гармонии, написанных «горячо, колоритно, от чистого сердца» [23, с. 317]. Во время первого своего пребывания в Париже он писал Крамскому, с которым, дискутируя о приоритетности формы и содержания в искусстве, вывел формулу русской ментальности, связав ее с врожденной жадью смыслов, определив таким образом сущностные черты русского реализма: «...наша задача — содержание. Лицо, душа человека, драма жизни, впечатления природы, ее жизнь и смысл, дух истории — вот наши темы, как мне кажется; краски у нас — орудие, они должны выразить наши мысли, колорит наш — не изящные пятна. <...> Мы должны хорошо рисовать» [23, с. 303]. Он настаивал на том, что востребованная русским зрителем «Специально народная струна!» не зависит от сюжета: «Если она есть в субъекте [художнике], то он выразит ее во всем, за что бы он ни принялся <...> короче, от этой формы зависит и идея (курсив И. Репина. — Т. Ю.)» [23, с. 344]. Как сказанное понимал Репин? Поза, выражение, движение тела — все выдает нутро, истинную суть человека. Одна из его характеристик увиденному типу: «по лицу и фигуре, поп ужасная дрянь» [21, т. 1, с. 32]. Таким образом, ближайшие задачи искусства, согласно Репину, — встать на путь осовременивания пластического языка, сознавая нерасторжимое единство формы и содержания в живописи.

Общаясь с Толстым, уже в первой половине 1880-х Репин отмечал определенную предвзятость взглядов писателя на искусство [21, т. 2, с. 75], позже сожалел о его мудрствованиях, определяя его взгляды как «миражи сантиментальности» и «односторонности» [18, с. 78]. Аскетизм Толстого вступал в противоречие с репинским самоощущением, несмотря на признание значения его фигуры в своей жизни, тем более для русской культуры. Художник часто подпадал под гипнотическое воздействие энергии Толстого и его проповедей, но «оторвавшись» от гения и возвращаясь к себе, не уставал признаваться, что жизнь для него притягательна во всех своих выражениях. Он ее изучает, восхищается и «обожает»: «<...>нет, жизнь шире, глубже, разнообразней в своих проявлениях, — словно убеждая себя и сопротивляясь Толстому пишет он. — Она не терпит этого однообразного минора; наперекор всем этим старческим болезненным брюзжаниям, она бросает вечно юной щедрости свои неисчерпаемые богатства новизны, разнообразия мажорных тонов; словом — жизни, жизни и жизни земной во всех ее проявлениях» [21, т. 2, с. 75].

Репин оставался на тех же позициях позже, в середине 1880-х: «... будем судить за форму, за художественность, это понятно нам жрецам, гастрономам всякого рода... и прочих даров неисчерпаемой богатством природы, но не будем же уже так нагло относиться к проявлениям разума в жизни, ведь это и есть тот Святой дух, который нас ведет к чему-то высшему» [20, с. 55]. И снова он проводит мысль о нерасторжимости формы и идеи. Критикуя картины передвижной выставки, Репин повторял: «В них нет силы, нет сути» [21, т. 1, с. 36], уравнивая пластическую силу произведений с выражением их существа, сути вещей. Он пытался разобраться в происходящем, противопоставляя артистизм сознательному или тенденциозному аскетизму в живописи: «Искусство должно быть “без натяжки”, никакого бросания камнями в грешников» [17, т. 1, с. 318]. Искусство не терпит морализаторства, деспотии, тенденциозности, насилия.

Ценимая Репиным поэтическая функция искусства естественно вступала в противоречие с реальной ситуацией 1880–1890-х годов, с тяготившей, по признанию самого художника, «ужасно безотрадной» правдой и жизнью [17, т. 1, с. 320], которую он встречал во многих проявлениях современного искусства. Вернувшись из своего европейского путешествия 1887 года, он сразу посетил Ясную Поляну и по свежим впечатлениям написал В. Г. Черткову проникновенные строки, признавшись, что общение с Львом Толстым оставило в нем очень двойственные, горькие чувства. Он сопротивлялся Толстому-проповеднику и философу, упрямо и твердо отстаивающему свое учение. Не соглашаясь с позицией писателя, отрицавшего культуру, которую Репин рассматривал как драгоценную основу жизни любого общества, он назвал его жалким «со своей веровочной сбруей и палочной сохой <...> А при виде яснополянских обитателей в черных, грязных избах с тараканами, без всякого света, прозябающих по вечерам у керосинового, издающего один смрад и черную копоть фитиля, мне делалось больно, и я не верю в возможность светлого, радостного настроения в этом дантовском аду. Нет! <...> Кто может, пусть следует благородному Прометею. Пусть он несет божественный огонь этим утым, омертвелым существам. Их надо осветить, пробудить от прозябания... Спуститься на минуту в эту тьму и сказать “я с вами” — лицемерие. Погрязнуть с ними навсегда — жертва. Подымать до себя, давать жизнь — вот подвиг!» [17, т. 1, с. 333]. Ассоциировал ли себя Репин с образом «благородного Прометея», открывшим человеку ценности культуры? Готов ли был Репин посвятить себя пробуждению

«темного» сознания через искусство, а затем быть наказанным как герой античной мифологии, даровавший огонь людям? Так или иначе Прометей его волновал, и он обращался к его изображению.

В 1890-е годы Репин продолжал критиковать увлеченность русского общества моралью, «покаянием во грехах, постом, самоистязанием» [17, т. 2, с. 54]. С одной стороны, он признавал, что в таком поведении много подвижничества, разума, но с другой — видел много уродства и фарисейства. «Что это за обстоятельство для художника иметь непременно прогрессивное (курсив И. Репина. — Т. Ю.) влияние на публику?» [18, с. 46], — возмущался Репин. «Мир необъятен и могуч по своим формам, бесконечно разнообразным. И дым кадил, и стон голодного не смущает аромата розы и прелести цветов; и молодой неудержимый смех белых зубов на здоровых щеках заставит улыбнуться самого закоренелого пессимиста. В этом наше счастье, наша свобода — величие, необъятность Бога» [17, т. 2, с. 54]. Главным делом художника является создание художественного образа, не переставал повторять Репин, именно этот процесс творчества является важнейшим принципом искусства, но при этом он много раз говорил, что он не против идеи, сути вещей. Для Репина — идея всякий раз становилась высшим и самым непосредственным проявлением Духа [17, т. 2, с. 54], от художника не требуется быть философом и моралистом. В 1890-е годы он продолжил выступления против отдельных положений Л. Н. Толстого, которого боготворил, называя «гениальным человеком», восхищаясь его парадоксальным мышлением. И тем не менее не соглашался с его аскетической позицией относительно искусства, упрямо повторяя: «красота есть» [17, т. 2, с. 138]. Случайно ли совпадение названия доклада, затем статьи Репина⁵ с известной статьей Толстого «Что такое искусство?». Темпераментный художник, даже после смерти писателя, продолжал сопротивляться его воззрениям, настолько велико было чувство неудовлетворенности, некоторой недосказанности по волнующим вопросам искусства.

С невиданным упорством в «Письмах об искусстве» он утверждал: «Буду держаться только искусства и даже только пластического искусства для искусства. Ибо, каюсь, для меня только оно теперь и интересно — само в себе. Никакие благие намерения автора не остановят меня перед

5 Доклад был прочитан в 1911 году на Всероссийском съезде художников и дважды опубликован при жизни Репина.

плохим холстом» [16, с. 382]. Репин выступал всякий раз против превращения искусства в трибуну для выражения неких социально-политических воззрений, мелкотемья, профанирующих истинные ценности жизни. В письмах 1920-х годов Репин еще раз напишет, что не считает оправдание истории «делом картин» [7, с. 518], художник не должен быть ни философом, ни историком, он должен знать исключительно свое дело.

Во главе угла — «в принципе художественности должна стоять поэзия образов и зрительских впечатлений. Это и есть та очаровательная сила красоты жизни и фантазии человека, стягивающая нас в искусство» [17, т. 2, с. 133]. В этом, согласно Репину в начале XX века, заключается самая суть искусства: его идеал и сила. Именно его возвышенное отношение к искусству послужило основанием для начала полемики с молодыми художниками, которых он величал не иначе как декаденты и футуристы. Их пластические эксперименты он категорически не принимал, называя «кривляниями и пусканием пыли в глаза» [17, т. 2, с. 210]. Вступив в войну с авангардистами, Репин настаивал на собственных идеях: «Все недостатки, все можно простить художнику, если его создание очаровывает» [17, т. 2, с. 310]. Это означало прежде всего поиск высокохудожественной формы («без нее же ничего не — быть») [17, т. 2, с. 210], которую он ценил более всего. Сам он искренне верил, что рано или поздно они сойдут со сцены, а останется «душа человека, вдохновимая Богом и запечатленная человеком в *высокой форме* (курсив И. Репина. — Т. Ю.)» [17, т. 2, с. 210].

Самому Репину эта волнующая, очаровывающая форма давалась с большим трудом, в чем он многократно признавался, описывая, как он добивался результата, работая прямо на холсте. В ранней академической картине «Воскрешение дочери Иаира» он вдруг начал работать «по-новому, по-живому» [16, с. 431]. Без оглядки на свой многодневный труд он все стер и написал заново — перекомпоновав широкие массы света и тени, усилив глубину пространства и создав особую торжественную атмосферу. Он оттачивал композицию каждого полотна, работая над драматургией, выражением и позами, в поисках силы цвета и света, десятки раз счищая свои холсты, и снова возвращаясь к ним, пока не обретал чаемое. Он сетовал не раз, что страдает любовью к передел-

кам, связанным подчас с его минутным настроением [17, т. 1, с. 402], результат его всякий раз удручал. Он счищал, записывал, снова перерабатывал, периодами охладевал к своим картинам, затем возвращался снова: «... переменяю, ломаю, коверкаю, как и прежде — ищу» [21, т. 1, с. 92], — признавался он в 1870-е годы. Сообщение об «одолении» полотна «Не ждали» в 1888 году означало художественное обретение столь трудно даваемой в этом произведении «исполненности смысла» [19, с. 103]. Процесс четырехлетнего окончания картины свидетельствует о том, как много сил Репин отдавал поиску ясности и емкости пластического решения, прекрасно понимая, что «картина есть глубоко сложная вещь и очень трудная» [19, с. 62]. Над «Запорожцами» он трудился более десяти лет: «Главная работа: удалить ненужное, мешающее общему и выработке форм — много времени берет эта совсем невидная работа» [17, т. 1, с. 372]. Уточнение композиции могло занять десятилетие, Репин был требователен и взыскателен к своему творчеству: «Два года я жалел одну фигуру и был счастлив, когда наконец ее уничтожил. Теперь для меня картина полна» [17, т. 1, с. 400], — завершал он свои размышления о «Запорожцах», радуясь, что «довел свою картину до полной гармонии в самой себе, что редко бывает» [17, т. 1, с. 400]. Репин соглашался с современниками, которые его считали «психически неблагонадежным», признаваясь и в поздние 1920-е годы, что страдает «пороком “самоуничтожения”» [7, с. 12], всякий раз счищая и переписывая свои полотна. На девятом десятке лет состарившийся художник констатировал, что над идеей картины он бьется беспрестанно, но, когда достигает искомого, к нему приходит драгоценное успокоение: «И это уже — от Духа Святого» [8, с. 219].

О трудноодолимом процессе работы Репина рассказывали многие его знакомые. Так, Жиркевич упомянул любопытную деталь: «...окончательно написав, он смотрит в зеркальце на картину. Я его спрашивал, зачем он это делает, и он ответил, что тогда получается изображение в обратном виде и всякая ошибка ясно обнаруживается» [18, с. 10]. Его ученица В. В. Веревкина вспоминала: «Он не мог не любить своего (произведения. — Т. Ю.) в момент творчества, наполненный им до краев огромного темперамента, но, остыв, видел лишь одни несовершенства и в потребности устранить их не берег достигнутого, хотя и писал мне в одном из писем: “надо дорожить удавшимися местами, настроение не повторяется, как ничто в этом мире”» [15, т. 2, с. 188].

К. И. Чуковский был свидетелем поистине настоящих мук Репина: «...Я ведь знаю, что каждая ваша картина вмещает в себе *тридцать*

или *сорок* (курсив И. Репина. — Т. Ю.) картин, написанных и забракованных вами, что вы уничтожаете на каждом полотне одну композицию за другой, пока не найдете окончательной» [8, с. 210]. Позже Чуковский прибавил к характеристике Репина: «90 процентов Вашей энергии уходит на искания, неудачи и опыты» [8, с. 238].

Признание в длительной работе над картиной свидетельствует о существовавшем разрыве между мыслимым и реализуемым на полотне, о трудностях выражения полноты жизни и глубины смысла [17, т. 2, с. 95], которые приобретали для Репина сокровенное звучание, сравнимое с разговором о Боге, о Святом духе: «Художник часто долго работает над картиной; выполнение частей, выполнение целого так дорого становится ему *само по себе* (курсив И. Репина. — Т. Ю.), что об идее картины ему трудно бывает говорить <...>. При этом идея, чем глубже она захватывает недра жизни, тем труднее ее формулировать, реализовывать в коротких и понятных фразах. Идея, как явление высшего порядка, не терпит ни прозы, ни будничного отношения к ней толпы; она имеет способность расплываться, разрастаться до неуловимости. Художник поступает вполне тактично, когда предоставляет зрителю самому доходить до святой святых его души. <...> Кто не в состоянии подняться до созерцания идеи — смотри <...> и любуйся просто: зафиксированным редким явлением жизни», — писал он [17, т. 2, с. 260].

Таким образом, в своем творчестве начиная с академической поры Репин без устали искал равновесия между смыслами и пластикой образа.

Репин привык к неодобрению толпы и нападкам критиков с первых лет своей деятельности: «...общественное мнение <...> составляется не скоро и не сразу <...>, и приблизительно только лет в 50 вырабатывается окончательный приговор вещи» [17, т. 1, с. 230]. Он не особо обращал внимание и на суждения ведущих рецензентов, в течение жизни у него складывались непростые отношения с критикой, которая с выходом каждого нового произведения резко обрушивалась на него. Обычно он вспоминал обожаемого им А. С. Пушкина: «Ты сам свой высший суд <...> Ты им доволен ли, взыскательный художник?» [17, т. 1, с. 390]. Сфера искусства необычайно тонка, ранима, незащитна. Критическое высказывание о картине, согласно Репину, чаще голословно, бездоказательно, неоправданно, зависит от эмоционального состояния рецензента. «Хотя бы 1000000

корреспондентов “Times” разносили меня в пух и прах, я остался бы при своем; я глубоко убежден, что теперь в этой картине (“Запорожцы”. — Т. Ю.) не надо ни прибавлять, ни убавлять ни одного штриха» [17, т. 1, с. 403]. Первостепенным для творческого человека Репин считал веру «в то, что пишешь», собственную убежденность в правдивости изображения, «зрителю нет дела разбирать, хорошо или дурно писано, — он просто захвачен сценой, живыми людьми и драмой жизни» [17, т. 1, с. 395].

Но однажды ему пришлось встать на защиту собственного произведения. Это произошло в 1913 году, когда возник спор о художественной ценности полотна «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885; ил. 1), спровоцированный нападением на него. Репин, однако, не стал возражать Волошину по главным позициям доклада, обвинившему художника в сильнейшем эффекте воздействия картины [5, с. 30], в натурализме, театральности, анатомических ошибках, «кровавых» излишествах и прочих грехах. Репин высказался по нескольким пунктам, признал образованность лектора, не согласился с обвинениями в оперности и мелодраме, проигнорировал обвинения в анатомической безграмотности, указал на важный, по его мнению, факт, что картина написана 28 лет назад, имея в виду неизменное движение искусства во времени, которое отражается на визуальном восприятии зрителей. Как известно, конфликт поколений как своего рода неизбежность окрашивает художественную жизнь России, невзирая на смену эпох, царствований, политических систем. И. Н. Крамской, увидев картину Репина в момент ее завершения, заявил об очистительном действии полотна, В. М. Гаршин, посетив передвижную выставку 1885 года, написал, что «рад, что живет, когда живет <...> Репин» [6, с. 405]. И Крамскому, и Гаршину, как и многим современникам, тогда был важен образ Грозного, «с которого соскочил царь, <...> тиран, владыка <...> который под влиянием страшного удара в минуту стал человеком» [6, с. 405]. Спустя 25 лет Волошин высказался об исключительно разрушительном воздействии картины на ранимую психику людей своего века. В этом контексте ответ Репина в 1913 году следует рассматривать как раскрывающий существо его главных произведений: «Значит теперь и *Шекспира* надо *запретить*? Про меня опять скажут, что я самохвальством занимаюсь...» [5, с. 40]. И дальше он потерял самообладание, занервничал... и удалился со знаменитого диспута в Политехническом музее.

Сравнение произведений Репина с драмами Шекспира, поднимающими важнейшие проблемы человеческого бытия, принципиально

важно. Репин таким образом указал на многозначность создаваемых им образов, констатировал сложное смысловое наполнение, не просто связанное с убийством, а сопряжение разного рода идей в своем полотне. Написав историческую картину «Иван Грозный...», апеллировавшую к современности, Репин продолжал размышлять над избранным сюжетом. В 1909 году получив заказ на повторение картины, он напишет: «Развращенный до безумия деспот находится уже в следующем периоде своей казни. Он ревет белугой. Отвратительный жалкий несчастный палач наказан наконец. Он сознал, что убил династию, убил свое царство... Есть Бог, есть историческое возмездие...» [17, т. 2, с. 254-255]. Сюжет «кровавого» убийства Грозным своего сына, царем наследника, трансформируется в тему расплаты за содеянное, или, другими словами, в преступление и последующее за ним наказание длиною в оставшуюся жизнь. Упомянув Шекспира, Репин указывает в том числе и на универсальную коллизию отца и сына, адресуя к античной патриархальной культуре, а не только отражающей борьбу за власть внутри одного царствующего дома или семейную драму.

Параллельно с развитием темы нечаянного убийства Иваном Грозным Репин в первой половине 1880-х годов в том числе разрабатывал сюжет нечаянного освобождения от смерти в житийной картине, посвященной Николаю Мирликийскому. Если «приподняться» над избранными сюжетами, то тема мига жизни, меняющего ее течение, связывающего прошлое и будущее, трансформирующего человека, оказывается ведущей в этот период творчества мастера (так же как в картинах «Не ждали», 1884–1888, «Прием волостных старшин императором Александром III во дворе Петровского дворца в Москве», 1886).

Мощный фундамент независимого жизнестояния Репина составляли избранные им имена титанов человеческого гения, которые встречаются на страницах его писем на протяжении многих десятилетий, — Гомер, Данте, Рафаэль, Микеланджело, Тициан, Рембрандт, Рубенс, Шекспир, Бетховен, Гете, Шопен и др., но и, конечно, — Пушкин и Лев Толстой. Именно они открывали ему вечные неисчерпаемые источники вдохновения и помогали выдерживать нападки критиков, непонимание толпы, «брюзгливое ворчанье современников» [19, с. 157], а порой и единомышленников. Размышляя о картинах старых мастеров, Репин



1. Илья Репин. *Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года*. 1885
Холст, масло. 199,5 × 254
Государственная Третьяковская галерея. Инв. 743

наставлял учеников: «Надо уметь разговаривать с ними, высматривать, что в них скрыто, а скрыты в них великие мысли и великий опыт. Это публика ходит — ахает да охает, хвалит или ругает и не думает, что мимо жизни ходит. А картины, юноша, это ведь сама жизнь, думы, чувства, страдания наши, их надо уметь читать, учиться у них... и жизнь у вас будет настоящей» [14, с. 162]. Вдохновенное состояние, когда «душа горит» [14, с. 162] (с Репиным такое случалось при копировании полотен старых мастеров, Веласкеса), — неотъемлемая часть творческого процесса.

Отправляясь в Европу в 1887 году, Репин берет с собой в дорогу «Божественную комедию» Данте для реализации, как он пишет, «одной

идейки» [17, т. 1, с. 322]. Оказавшись в Венском Бельведере он открывает для себя Рубенса, называя его «Шекспиром в живописи» [17, т. 1, с. 322], восхищаясь его картинами «Игнатий Лойола изгоняет бесов» и «Чудо св. Франциска Ксавьера». Восприятие этих полотен обнаруживает, что Репин в тот момент искал некие «подсказки» в европейском искусстве для решения композиции «Николай Мирликийский избавляет от смерти трех невинно осужденных» (1888) [17, т. 1, с. 320]. Его привлек «интригующий» сюжет воскрешения мертвых Франциском Ксавье, близкий заказанному Репину сюжету «избавления от казни трех невинно осужденных». Он подробно описал свои восторги: «...благородная красивая фигура в черном полна экстаза; <...> Они стоят на высокой кафедре, проповедают... Мертвые воскресли... Всеобщее удивление. Особенно хороши эти восточные люди с недоумением, любопытством и необыкновенным удивлением глядящие на этого нового, чуждого им пророка» [17, т. 1, с. 322]. Близкая ситуация воссоздана Репиным в его религиозной картине, исполненной по заказу одного из православных монастырей, расположенного недалеко от Харькова. В образе Игнатия Лойолы Репин обратил внимание на достоинство фигуры, отметив: «...какая доброта в глазах потрудившегося человека!» [17, т. 1, с. 323]. По-видимому, близкие задачи он ставил перед собой, создавая образ Николая Мирликийского. Он всякий раз накапливал материал для своих картин, обращал внимание на сложные психологические состояния героев, которые его привлекали в течение всей жизни, — Магдалина с картины А. Джентилески, по выражению Репина, «мечется без сна и покоя» [17, т. 1, с. 323]. В европейских произведениях XVII столетия он отмечал близость современным живописным приемам, «реальную, живую форму» [17, т. 1, с. 322]. Несомненно, именно ее он искал в своем творчестве.

Накопленный человечеством художественный багаж был прочно усвоен Репиным, стал частью его творческой природы. Античная культура эллинов, прежде всего скульптурные рельефы с мотивами шествия, которые он мог видеть в Эрмитаже и в заграничных путешествиях⁶, вспоминаются при виде «Бурлаков на Волге», изысканные образы европейской живописи XVII и XVIII столетий находят перекличку с репинскими портретами 1870–1890-х годов⁷, грубые простонародные типы европейского реализма XVII века, образы Мурильо, Риберы, Веласкеса, Хальса порой перекликаются с его работами «Мужичок из робких» (1877), «Протодьякон» (1877), «Портрет А. И. Дельвига» (1882) и др. Тончайшая игра света и тени, глубинные душевные движения, воспринятые

от любимого Рембрандта, звучат в серии его портретов и прежде всего в позднем автопортрете 1920 года, а леденящие душу жуткие образы в картине «Большевик» (1918) воскрешают в памяти работы Гойи, Брейгеля, Босха.

Когда Репин писал своих «Бурлаков», ему слышалась музыка Бетховена, рисовались образы Эллады, а читал он в это время «Илиаду» Гомера. Один из центральных персонажей картины «Бурлаки на Волге» (1870–1873) бурлак-коренник Канин напоминал ему, с одной стороны, попавшего в рабство ученого-философа, образованного на трудах Платона, Аристотеля, Сократа, Пифагора, с другой стороны; он сравнивал его то с «праведником» и со «святым на искусе», то со Львом Толстым [16, с. 262–264]. С другой стороны, по мысли Репина, Канин имел прототипы среди статуй пленных скифов I века до нашей эры, виденных им в Неаполе. Художник отмечал близость его славянского типа к запорожцам, именно к нему он применил слова Некрасова «Ты проснешься ль, исполненный сил? Иль... духовно навеки почил?». При этом он не отрицал того, что в этом мужичонке может быть сокрыта и «хитрая бестия» [16, с. 265]. Множественность черт, которыми наделял он свои модели, говорит об объемности образов. Канин для Репина — пример загадочной и неисчерпаемой человеческой природы. Возможно ли сохранять человеческое достоинство в условиях несвободы — один из главных вопросов, волновавших художника при работе над полотном «Бурлаки на Волге».

Обнаруживая знание классических схем искусства прошлого, Репин не заимствовал их прямо, он мастерски их переплавлял. Скорее, это явление может восприниматься как художественные реминисценции, как обращение к «памяти жанра», к традиции, как воскрешение привычных формул: мотивы шествия («Бурлаки», «Крестные ходы»), предстояния («Царевна Софья»), явления (нового Государя лучшим представителям народа в «Приеме волостных старшин Александром III...»; молодого таланта в картине «Пушкин на акте в Лицее»),

6 Процессия Панафиней. Юноши, несущие гидрии (гидрофоры). Фрагмент фриза Парфенона, северная сторона. V в. до н. э.; Богиня мудрости Афина, музы и покровитель искусств Аполлон. Фрагмент стенки саркофага. Рим. Середина III в.

7 Например, портреты Веры Репиной (1874), Нади Репиной (1876) и портрет Клары Серены Рубенса работы Рубенса (около 1616) или портреты инфанты Маргариты — Диего Веласкеса, детские портреты Франсиско Гойи (Портрет Дона Мануэля Осорио и Сунига, около 1792), парный портрет Веры и Нади Репиных (1877) и «Махи на балконе» Франсиско Гойи (1805–1812).

встречи («Садко»), возвращения («Не ждали»), прощания («Проводы новобранца», «Дуэль»), предательства («Арест пропагандиста»), праздника, карнавала, связанного с дионисийским началом («Вечорницы», «Запорожцы», «Гопак»), вакханалий («17 октября 1905 года») и т. д. И даже такой неожиданный сюжет, как «Хирург Евгений Васильевич Павлов в операционном зале», развивает, быть может, «на генетическом уровне» традиции Рембрандта («Урок анатомии доктора Тульпа», 1632, Гаага). Конечно, Репин трансформирует привычные схемы классического искусства. Он смещает акценты, прибегая к инверсиям и перевертышам, разрушая известные иконографические схемы, тем самым углубляя пластические смыслы и утоляя свой неизбывный интерес к анализу природы человеческой психики.

В картине «Иван Грозный...» Репин использует иконографию «Пьеты» (в переводе — «вызывающая жалость»), состоящую обычно из двух фигур, олицетворяющую тихую скорбь и разлитую печаль Богоматери, поддерживающей мертвого Христа. В избранном сюжете Репин не то чтобы немного меняет трактовку известной композиции, он ее кардинально переиначивает, переставляет «с ног на голову», переносит центр тяжести на нужное ему, искомое. Он трансформирует традицию истолкования «Пьеты», изображая ревущего убийцу в момент осознания содеянного, прибегая к смысловой инверсии. Мотив оплакивания — одно из переживаний, которое есть в картине, но оно не преобладает. Репина более волнует «правдивая смертная красота» (Л. Толстой) умирающего, прощение сына и раскаяние отца-убийцы, хотя он и сохраняет бешеную остроту лица, искаженного страданием, слезами, воплем, безумием голосащего деспота, живой драмой... В истории России все перевернуто, родитель становится нечаянным убийцей собственного сына, царь лишает страну наследника.

Обращаясь к трагическому эпизоду русской истории, описанному Н. Карамзиным (Репин следовал именно его версии [10, с. 467]), художник признался в том, что «музыкальная трилогия [Н. А. Римского-Корсакова] — любовь, власть и месть — так захватила меня, и мне неудержимо захотелось в живописи изобразить что-нибудь подобное по силе его музыке» [11, с. 196]. Идея картины рождалась в начале 1880-х годов — в период осмысления кровавой современности, когда Репин почувствовал потребность обретения «выхода наболевшему трагизму в истории», описывая свое состояние. Он имел в виду убийство Александра II и последовавшую за ним казнь народовольцев. Невзирая на призыв В. Соловьева

к императору Александру III остаться христианином, помиловать убийц царя-освободителя, публичная смертная казнь состоялась. Художника критиковали за излишество крови, и сам он назвал ее «картина крови» [16, с. 285]. Для него все эти события были связаны одной цепью преступлений. Репин в каком-то смысле намекал на императора, который не нашел в себе сил остановить кровопролитие. Конфликт отца и сына становится конфликтом самодержавия и общества, но и не только: тиран, «убивающий наследника престола, Кронос, пожирающий своих детей, деспотизм, губящий будущее страны» [29, с. 105].

Переключки репинских картин с искусством предшествовавшего времени были очевидны чутким современникам. Критик Владимир Стасов заметил, что Христос у Иванова («Явление Христа народу». — Т. Ю.) «еще идет на *что-то*; а тот, в “Не ждали”, уже возвращается с *чего-то* (курсив В. Стасова. — Т. Ю.). Причины и мотивы — толь-в-толь одни и те же» [21, т. 2, с. 359]. При характеристике образа ссыльного 1884 года он использовал определения молодого Репина: несокрушимость и волевое начало нашел Репин в образе Христа в картине А. Иванова [21, т. 1, с. 61], а Стасов — в главном персонаже «Не ждали». Но рядом с картиной Иванова мотив явления в интерпретации Репина становится явлением «наоборот». У Иванова Христос идет с благой вестью, несет надежду на прозрение человечества, однако само человечество находится в раздумье. У Репина — возвращается, пройдя «все круги Ада», на нем лежит печать сомнения и неуверенности. С явлением Мессии у Иванова связано ожидание перелома в сознании человечества. У Репина будто мерцает надежда на перелом в сознании ссыльного, на возможность преодоления тупика жизни. (Ил. 2–3.)

А. С. Суворин в картине «Не ждали» увидел сопряжение с евангельской притчей о блудном сыне [13], в которой мораль заключается в словах отца. Репин хорошо знал картину Рембрандта «Возвращение блудного сына» (1666–1669), которая с конца XVIII века хранилась в галерее Эрмитажа. В долгожданной встрече матери и сына работает инверсия — художественный прием, нарушающий привычный ход мысли. Герой поставлен перед трагической и неизбежной необходимостью — перед лицом матери — правильно истолковать то послание, что исходит из глубины его совести. Неизменным остается вопрос о смысле и цели ухода из дома. Быть может, радость и красота мира, пронизывающие картину, свежий воздух и свет, льющийся из приоткрытого окна, воскресят сломленного судьбой человека, данного в картине темным силуэтом. Изображая



2. Илья Репин. *Не ждали*. 1884–1888
Фрагмент. Холст, масло. 160,6 × 167,5
Государственная Третьяковская
галерея. Инв. 740

человека, которого «не ждали так скоро», Репин поднимает вечно волнующий вопрос об оправданности бытия, о смысле одной человеческой жизни. Ссылный останавливается перед вопросом «что делать?», однако его интересует не спасение мира и человечества, а поиск ответа на вопрос: как мне самому жить и тем оправдать свою жизнь? В картине нет определенного ответа, каждому предоставлена свобода в решении тех или иных вопросов бытия, в этом сила произведения Репина.



3. Александр Иванов. *Явление Христа народу*. 1837–1857. Фрагмент
Холст, масло. 540 × 750
Государственная Третьяковская
галерея. Инв. 8016

Исследователи искусства второй половины XIX века находили незримое присутствие традиционных евангельских образов во многих произведениях художника на темы современной жизни [26, с. 357], прежде всего в картинах, посвященных судьбам личности [30]. В картине «Арест пропагандиста» (ил. 4) видели мотивы бичевания Христа, в «Сходке» (ил. 5) — «Тайной вечери» (по числу собравшихся) [25], в картине «Перед исповедью» — тему противостояния двух сил в сгущающемся мраке тюремной камеры или популярную в европейском искусстве тему искушения [26]. Картину «Не ждали» рассматривали как сцену «узнавания близкими воскресшего из мертвых» [25, с. 150].

Современная жизнь и история страны с неизбежностью воспринимались острее, а животрепещущие вопросы становились все более насущными, когда находили точки сопряжения с евангельской историей, непреходящее значение которой для христианского мировоззрения состояло и состоит в том, что только в ее свете возможно освещать и судить реальность происходящего. Жизнь осмыслялась архетипически — в отнесенности с образом Христа и смыслами христианства, неизменно связывая настоящее и прошлое истории человечества.

В той же статье «Что такое искусство?» самым главным откровением Бога, обогатившим человечество, Репин называет Евангелие. Сегодня уже ни у кого не вызовет недоумения тезис о том, что христианские темы не были чужды художнику [28], евангельская проблематика «не отпущала» Репина на протяжении всей его жизни. Однако образы Священного Писания не стали определяющими в его «классический» период (1870–1900-е), хотя и возникали в эти годы и в графических набросках, этюдах, и в небольших картинах маслом [2].

В условиях кризиса православной церкви второй половины XIX века, внимания русской либеральной интеллигенции к западной философии (в том числе к библеистике Штрауса и Ренана) и пренебрежения «почвой», коренными основами старорусской традиции, Репин, как и многие его современники (Крамской, Ге, Верещагин, Семирадский и т. д.), искал собственное индивидуальное высказывание, соответствующее его духовным предчувствиям, так или иначе связанным с христианским мироощущением.

В 1882 году он исполнил для иконостаса православного храма в Абрамцево по заказу С. И. Мамонтова образ Спаса Нерукотворного,



4. Илья Репин. *Арест пропагандиста*
1880–1889, 1892
Дерево, масло. 34,8 × 54,6
Государственная Третьяковская
галерея. Инв. 755

представляющий лик Христа на плате, выдержанный в церковной традиции. Это тот же тип «идеальной человеческой личности» [24, с. 47], найденный в «Воскрешении дочери Иаира», только развернутый строго фронтально, в котором еще не изжито понимание совершенства — удлиненное утонченное лицо, данное в профиль и рыжие волосы (при разработке раннего образа Репин пользовался этнографическими увражами, иллюстрирующими быт Востока).

Вскоре Репин напишет живописный образ совершенно иного свойства. «Христос» (1884) [31] стал переломным от идеально-академического к новому прочтению образа. Монументальность, покой сменились уязвимостью, подвижностью и эмоциональностью, сосредоточенностью на своем человеческом эго. Теперь лицо Христа раскрывает противоречивую душевную жизнь, близкую вибрациям красочных мазков на полотне, зависимых от внешнего источника освещения. Подобному неврастеническому типу с тонким интеллигентным лицом оказывается одновременно близок живописный портрет В. М. Гаршина (1884), заключенный в картине «Перед исповедью», и даже ссыльный в картине



5. Илья Репин. *Сходка*. 1883
Холст, масло. 104,3 × 175,2
Государственная Третьяковская
галерея. Инв. 6312

«Не ждали». Именно этот образ Христа лег в основу многих изображений более позднего времени.

Является ли случайностью в творчестве Репина появление годом спустя темной, бесформенной фигуры с печатью порока на лице «Иуды» (1885), одного из двенадцати апостолов, решившегося на предательство. Репин-психолог пытается разгадать скрытые импульсы противоборствующих состояний человеческой души, создавая антипод «Христу» (1884).

Картины-двойники, живущие по принципу притяжения и отталкивания, встречаются в течение всего творчества Репина («Арест пропагандиста» и «Взятие Христа стражею», «Несение креста» и «Мефистофель»). Дополняя друг друга, они обнаруживают определенные смысловые и композиционные связи между несвязанными, как представляется на первый взгляд, произведениями. Чаще исполненные в один период времени (от одного до трех лет) они складываются в некие пары, противопоставляясь по сюжету или композиционному решению, при этом они оказываются скреплены более общей идеей, являя таким образом

полюса какого-то жизненного явления, обнаруживая внутреннюю логику его искусства, один из приемов освоения неоднозначности окружающей жизни [32].

В поздний период евангельские сюжеты преобладали в его искусстве, но Репин по-прежнему оставался вне традиционной иконографии. Пытаясь изобразить «радость Воскресшего» и признаваясь себе в труднейшей пластической задаче, он остановился на композиции «Голгофа» (1921–1925) [1], лишенной Христа, изобразив кресты «с трупами разбойников, а посреди и Его — уже пустой крест, сыто напитанный кровью» [17, т. 2, с. 329]. Пустой крест — самое правдивое свидетельство Воскресения. Но в литературе о Репине встречается и иная интерпретация этого полотна: «Голгофа» вызывает ассоциации с «Россией распятой» [4, с. 115].

Евангельские композиции наполнены субъективизмом, в них Репин свободен и следует собственным представлениям, и напротив, в композициях, посвященных современной жизни, он внедряет известные иконографические схемы, словно рассчитывая на знание или на подсознательно считываемые коды, добываясь трансформации традиционных смыслов, нарушая привычный порядок вещей. Используя такой прием, Репин достигает объемности восприятия, задавая вектор интерпретации от однозначного к многозначному. Не прочтение «Евангелия в современном смысле», как предлагал Н. Ге, размышляя над своей ранней академической картиной «Тайная вечеря» (1863), а наполнение дополнительными связями, ассоциациями, значениями, уплотняющими смыслы для зрителя, знакомого с образностью европейской культуры. Так факты реальной жизни, сознательно погруженные в неизменную ценностную систему, проникнутую христианским мировосприятием, получали новое звучание. В евангельских мотивах разрешилась и волновавшая Репина в то время проблема возвращения художественных достижений великих мастеров.

Его исторические картины апеллировали к современности, картины на темы современной жизни уводили в прошлое истории человечества, неизменно связывая прошлое и настоящее, порой прозревая будущее. В картинах, созданных в последние годы жизни, он экспериментировал в рамках символистской и модернистской стилистики, которая начала проявляться уже с 1910-х годов, прежде всего в энергичном по живописи полотне-вакханалии «17 октября 1905 года». Его герои последних лет лишены конкретного времени и места. Они пребывают в водах Мирового океана («Черноморская вольница», 1910-е), в смятенных ритмах

и энергиях религиозного шествия («Крестный ход. Явленная икона», 1877–1924), теряют себя в безумии горячей пляски («Гопак», 1926–1930).

Самой яркой чертой художественной натуры Репина было глубокое, ничем не истребимое (вплоть до последних дней) устремление к познанию жизни во всех формах ее проявления: «И более чем когда-либо верю <...> в эту жизнь, трепещущую добром, правдой и красотой» [17, т. 1, с. 244], «<...> окружающая жизнь меня слишком волнует, <...> сама просится на холст» [17, т. 1, с. 292], — писал Репин в период расцвета в 1880-е годы. Он обостренно ощущал реальность жизни, неоднократно писал о материи жизни как таковой, которая только одна его и увлекала. «Жизнь так прекрасна, широка, разнообразна; меня так восхищает и природа, и дела человека, и искусство, и наука, и колоссальные дела силами природы» [17, т. 1, с. 385], — упивался он плодами цивилизации. Желание воплотить движение живой жизни объясняет разносторонность его творческих интересов.

Предназначение искусства Репин видел в писании картин «из самой животрепещущей действительности» [21, т. 2, с. 307]. Его главной страстью, прошедшей через все его творчество, стало изображение пульсирующей жизни. Но тонко чувствовавший художник постоянно ощущал разрыв между реальностью и возможностями ее визуализации: «Как остановить теперь разгоревшуюся оргию, охватывающую уже весь жизненный строй нашей планеты? <...>! Все увлекает и ломит красное зарево в бешеной пляске мести... *Какое искусство может передать эту жизнь!*» — искренне вопрошал он в 1906 году, размышляя над будущей картиной [8, с. 17].

Трудность состояла не только в обретении глубокого сюжета: «еще не попал на нечто значительное» — сетовал молодой художник [17, т. 1, с. 193], но прежде всего в реализации задуманного. На этот процесс уходили годы, иногда десятилетия, как вспоминали мемуаристы. Однако ему удавалось находить такие «счастливые» сюжеты, которые смотрели в «корень» жизнестроения русского общества, сразу становясь знаковыми для своего времени. Работая по преимуществу в жанровой живописи, он выводит ее на новый уровень. Реалист до мозга костей, Репин умел прислушиваться к биению пульса своего времени, уважал любое проявление жизни, в котором находил действие вечного



6. Илья Репин. *Голгофа*. 1921–1925
 Линолеум, масло. 214 × 176
 Художественный музей Принстонского
 университета. Инв. Y1979-59
artmuseum.princeton.edu

Разума. Особенный аромат Италии Репин считывал в апельсиновых садах и лимонных рощах; в вине, «в олио и в уксусе здешнем мне всегда представляет живо Рафаэля, Данте, Леонардо и всех полубогов Италии» [17, т. 2, с. 276]. В житейских мелочах, в повседневном он прозревал архетипическое, в бытовом видел бытийное.

Случайное оказывается неслучайным и выходит в регистр всеобщего, индивидуальное превращается во вневременное, вечное. В серии своих жанровых полотен Репин, несомненно, расширяет границы

жанровой живописи, его картины масштабнее, глубже. Он стремился к построению композиций таким образом, чтобы картина выявляла общие закономерности как будто бы непреднамеренным («случайным») образом. Он обладал тонкой художественной интуицией не только в выборе сюжета, но главное — в поиске композиционного решения, в выстраивании сложнейшей драматургии полотен. Умение так доказательно раскрыть образы, так разработать фон, аксессуары, «говорящие подробности» и «глаголющие мелочи», что изображенное на полотне выглядело убедительным, выдерживало долгое рассматривание и не противоречило реалиям жизни. В этом состояла ценимая Репиным «свежесть взгляда», «оригинальная натуральность представлений», «чудеса колорита и жизни в красках», «простота, смелость и самостоятельность» [17, т. 1, с. 203].

Если отвлечься от непосредственных сюжетов, то сквозной темой в искусстве Репина оказывается обращение к основополагающим для смысла человеческого бытия вопросам жизни и смерти. Постигание разнообразия жизни, ее стихии, передача бытия через край энергии, ощущения свободы требуют осознания ее границ. Эти границы обозначает смерть. Жизнь и смерть существуют рядом, они неотделимы, как они неразделимы в мировосприятии Репина. Чувствуя себя на уровне эпохи, в век позитивизма, торжества науки и утраты веры в бессмертие души, Репин исследовал переходное состояние между жизнью и смертью, начиная с картин, исполненных в бытность учеником Академии художеств («Голгофа», 1869, «Воскрешение дочери Иаира», 1871), и кончая поздним евангельским циклом 1920-х годов («Утро Воскресения», «Неверие Фомы»).

Идея воскрешения, раскрывающая близость жизни и смерти, их слияние и одновременно противостояние, увлекала художника. Смысловой узел композиции — сцепление рук Христа и дочери Иаира («Воскрешение дочери Иаира»), в котором происходит передача жизни. Таким образом, одна из первых его картин посвящена возрождению земной жизни, в ней он видит смысл и ценность. Одна из последних — «Голгофа» (1921–1925; ил. 6) — отдана «Радости Воскресения». Победа Христа над смертью свершилась. Круг замкнулся. В письмах последних лет особенно остро звучат размышления художника о неизбежности смерти, не исключено, что изменение модели художественного мировоззрения связано с жизнью Репина в эмиграции, также с его воцерковлением в 1920-е годы. Полновесно раскрытый трагизм сыноубийства

в исторической картине «Иван Грозный» вызвал множество негативных реакций, одной из которых было предъявление претензий в несоблюдении законов эстетической выразительности. Художника обвинили в разрушении границ творчества в погоне за эффектом. Сегодня многое изменилось в критериях оценки искусства, количеством крови никого не удивишь, а образ, найденный Репиным, трактованный как «воплощенная жизнь», покидающая бездыханное тело царевича, — еще один аспект, разворачивающий тему жизни и смерти.

Тема жизни исследуется со всех возможных сторон, вплоть до буйного цветения «Капусты» (1884) на грядке с ее массивными листьями и тонкой ножкой, взятой крупным планом, до самых разных житейских ситуаций, в том числе редких для Репина, таких как мотив гармоничных семейных отношений, вроде сельской идиллии в картине «Дерновая скамья» (1876). Слово радости и счастья казалась Репину однообразной, как Л. Толстому все счастливые семьи представлялись похожими друг на друга, не стоящими внимания классика: «Я боюсь... этого идеального настроения чистых, светлых натур» [18, с. 14]. А психоэмоциональное перенапряжение, подчас доведенное до сильного преувеличения, граничащего с правдоподобием, требовало сложнейших пластических разработок. Таким образом, разнообразие жизни осмыслялось Репиным через дисгармонию, сильнейшую драму-переживание, гипертрофию чувства (например, «Портрет П. А. Стрепетовой», «17 октября 1905 года»).

Даже в картине, заказанной монастырем Никольская пустынь, Репин дал новое прочтение житийного сюжета «Николай Мирликийский...». По существу, его не интересовал акт милосердия, а притягивало психическое состояние людей за несколько минут до смертной казни⁸. Он не ставил перед собой задачи показать образ святителя, положительное или отрицательное, прекрасное или ужасное, он предпочел такое истолкование сюжета, которое находится вне категорий добра и зла. Его внимание приковывала прежде всего природа человека во множественных психических и эмоциональных аффектах. Он старался изучать мотивацию поступков, избегал заранее предвзятой оценки. Он создавал своего рода психологическую действительность, работая

8 Трактовка сюжета, предложенная Репиным, не получила признания, и картина была отправлена в служебные помещения монастыря.

над историческими картинами или обращаясь к сюжетам из современной жизни. Потому в своих картинах он все чаще останавливался на кульминационных моментах жизни, событиях в каком-то смысле необычных, из ряда вон выходящих, исключительных. Оттого он изучал пограничные состояния, часто на пределе человеческих возможностей, помешательства, сильных потрясений. Бунтующая «Царевна Софья» оказывается на пороге «другой жизни», ее ожидает монашеский постриг, она еще не осознала собственного «конца» и еще не смирилась с происшедшим. Она уже не у дел, ее гнев немного карикатурен, но в то же время он свидетельствует о неотлетевшей надежде на повторное воцарение.

Репин обращался к ситуациям непосредственно до или после самой развязки: не само исцеление, а надежда на чудо; не отъезд новобранца на войну, а сцена прощания перед разлукой, не само убийство, а момент осознания происшедшего, когда в руках царя-убийцы оказывается смертельно раненный царевич, не сожжение рукописи «Мертвых душ» Гоголем, а терзания и муки творчества. Изображая жизненную драму, Репин проникал во внутренний мир человека и тем самым реализовывал свою страсть исследователя-психолога. Он ставил своих героев в положение крайнего напряжения душевных сил, он умел застичнуть их врасплох в самые переломные моменты их жизни. Потому он вновь и вновь возвращался к сюжетам заточения, арестов, исповеди в камере смертника, одиночного заключения. За его глубокими портретными образами чаще стоят неординарные жизненные обстоятельства модели, которые он чувствовал, как сам говорил, «кожей».

Сталкиваясь со смертью в быту, Репин изображал ее буквально с первых шагов в искусстве. Смерть старшей сестры Усти стала сильнейшим эмоциональным потрясением для юного художника. Впоследствии застичнув неожиданно своего знакомого заснувшим в кресле навсегда, он сделает набросок, затем исполнит картину («Смерть Чижова», 1877), позже напишет историка Костомарова в гробу (1885) и т. д. Он присутствовал на казни Каракозова, специально приехал на казнь народовольцев. Ценность каждого жизненного мгновения для Репина, вероятно, стократно возрастала при воспоминании грядущего неизбежного конца, о котором он не раз выскажется в своих письмах. Находясь в 1893 году в «чудной, невероятной сказке», так он называл Венецию, восхищаясь ее искусством и архитектурой, «мы в раю, у нас голубое небо, греет солнце, и зелень, и пальмы чисто райских форм», он вдруг

вспомнит об обреченных на смерть: «Как мила, незаменима казалась жизнь осужденным в последний момент на мосту вздохов» [17, т. 2, с. 42].

Вершиной в полномесном раскрытии жизни стало несколько картин, объединенных мотивом танца и смеха, и прежде всего — «Запорожцы» (1880–1891). Энергия жизни бьет через край абсолютно во всем: в богатой объемной, многоцветной, праздничной живописи, в характерных, грубых, мужицких типах, в обилии фигур, движений, лиц, выражений, аксессуаров, а главное — в общем ощущении размаха, широты, удали, свободы без меры.

Важнейший композиционный узел составляет мотив единения людей, занятых одним делом — писанием дерзкого ответа турецкому султану Мехмеду IV. В силу индивидуальности каждого смеховая реакция различна, что и требовалось Репину-психологу, разработавшему сложную симфонию всех оттенков смеха: от тонкой улыбки до громкого раскатистого смеха, от изображения в фас, в профиль, в три четверти до смеха «со спины» отвалившегося от стола казака. Огрубевшие загорелые, беззубые, щербатые лица, разгоряченные, нахальные головы, бесстыжие, развязные, нахрапистые, лукавые характеры с печатью ядовитой, едва скрытой издевки, удовольствия, иронии, ехидства, репинские казаки всецело отдаются хохоту до слез, до самозабвения, до беспамятства. Он чувствовал своих предков всеми фибрами души, они резонировали с его представлениями о свободе и братстве — главными человеческими ценностями (утверждал не раз Репин). Художник называл запорожцев «рыцарями XVII века», защитниками славянских братьев и сестер, они «не фарисействовали, не напускали на себя маску смирения. А жили весело и просто» [21, т. 2, с. 172].

Сюжет, конечно, важен для пытливого зрителя, но он вторичен по отношению к главному герою картины — смеху, его торжеству, которое стало сутью исторического полотна. До Репина с такой силой и правдоподобием никто не реализовывал идею заразительного хохота. Раскрывая яркие типы Запорожья, Репин, по существу, разрушил традиционное представление об историческом жанре. Ощущения атмосферы XVII столетия отходят на второй план, как бы Репин ни настаивал на важности аксессуаров, деталей, фона, они создают впечатление достоверности и тем самым снимают историческую дистанцию.

В трудных условиях эмиграции стареющий художник задумал жизнеутверждающую картину «Гопак. Танец запорожских казаков», приступив к ней в 1926 году, тем самым продолжив сюжеты 1880-х —

«Вечорницы» и «Запорожцы». Он характеризует избранную тему как «веселую и живую» [8, с. 271]. Репин искренне признается, что в себе, в нынешнем, он ценит «неостывший» интерес к жизни и, невзирая на годы, констатирует: «...не подумайте, что я в дурном настроении по случаю наступающей смерти. Напротив, я весел... Прежде всего: я не бросил искусство. Все мои последние мысли о Нем... Ведь Господь Бог, в которого я верю больше, чем во весь этот наш мирок, — посылает такие чудесные, живые идеи, что я склонен сам себе завидовать...» [8, с. 271]. Он возвращается к теме Запорожья, которая связана в его художественном сознании с какой-то неизбывной сердечной радостью и посвящена «праздности», «веселому» вечернему часу, когда все отдано гопаку [17, т. 2, с. 381], утверждающему не только забавы молодости, но прежде всего — мужскую силу и ловкость. Последняя картина Репина, по существу, поет гимн жизни, бьющей через край, закручивающей в вихре танца и смеха. Бешеный ритм широкой кисти и сочных мазков, буйное богатство цвета, прежде всего — красного и золотого, в то же время обжигает и оставляет впечатление надвигающегося апокалипсиса, олицетворяя болезненное переживание художником-эмигрантом происходящего на его родине в постреволюционной России. Он сознавал разрушительную сущность «полицейского отродья» большевиков, которые «по звероподобию своему превратили Россию в ад» [9, с. 147].

Библиография

1. Аксенова С. В. Новые факты о картине «Голгофа» И. Е. Репина // Искусство XVIII–XIX веков. Неучтенные детали. Ежегодная научная конференция «Федорово-Давыдовские чтения», МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва, Исторический факультет, 4–5 апреля 2019 (в печати).
2. Андрущенко Л. И. Библейские образы в творческом наследии И. Е. Репина: от традиции к современности // Илья Репин в контексте русского и европейского искусства. Международная научная конференция. Третьяковская галерея на Крымском Валу, 6–7 июня 2019 года (в печати).
3. Бобринская Е. Ужасное зрелище: революционная толпа и коллапс репрезентации // Искусствознание. 2017. № 1. С. 198–233.
4. Бородин Т. П. И. Е. Репин в финляндской прессе. 1918–1930 // Художественная культура русского зарубежья. 1917–1939. Сб. статей. М., 2008.

5. Волошин М. О Репине. М., 1913.
6. Гаршин В. М. Сочинения. Рассказы. Очерки. Статьи. Письма. М., 1984.
7. Илья Репин. 1844–1930. Альбом. Государственная Третьяковская галерея. М., 2019.
8. Илья Репин — Корней Чуковский. Переписка. 1906–1929. М., 2006.
9. Илья Ефимович Репин, Виктор Иванович Базилевский: Переписка. 1918–1929 годы. СПб.–М., 2012.
10. Карамзин Н. М. История государства российского: в 4-х кн. Кн. 3. М., 1997. Т. 7–9.
11. Лясковская О. А. К истории создания картины И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» // Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования. М., 1956. С. 187–198.
12. Морозов А. И. И. Е. Репин сегодня // Творчество Ильи Репина и проблемы современного реализма. К 170-летию со дня рождения. Материалы международной конференции. М., 2015. С. 337–354.
13. Незнакомец [А. С. Суворин]. Письма к другу // Новое время. 1884. 16 марта. № 2879.
14. Новое о Репине: Статьи и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Л., 1969.
15. Репин. Художественное наследство: в 2 т. Т. 2. М.; Л., 1949.
16. Репин И. Е. Далекое близкое, Л., 1986.
17. Репин И. Е. Избранные письма в двух томах. 1867–1930. М., 1969.
18. Репин И. Е. Письма А. В. Жиркевичу. 1888–1906 // Третьяковская галерея. 2019. № 1 (62). Приложение.
19. Репин И. Е. Письма. Переписка с П. М. Третьяковым. 1873–1898. М.–Л., 1946.
20. Репин И. Е. Письма к художникам и художественным деятелям. М., 1952.
21. Репин И. Е. Письма. И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка. В 3 т. М.–Л., 1948–1950.
22. Репин И. Е. Что такое искусство? // Творчество Ильи Репина и проблемы современного реализма. К 170-летию со дня рождения. Материалы международной конференции. М., 2015. С. 355–359.
23. Переписка И. Н. Крамского: в 2 т. Т. 2. Переписка с художниками. М., 1953–1954.
24. Плотникова И. Спас Нерукотворный Абрамцевский. Версия Ильи Репина // Новая книга России. 2001. № 9. С. 42–47.

25. Поспелов Г. Г. Народовольческая серия Репина // Поспелов Г. Г. Русское искусство XIX века. Вопросы понимания времени. М., 1997.
26. Стернин Г. Ю. Христианское и языческое в творчестве Репина // Вопросы искусствознания. 1995. № 1–2. С. 353–368.
27. Сергей Булгаков, протоиерей. Икона и иконопочитание. Догматический очерк. М., 1996.
28. Чурак Г. Вечные темы человеческого бытия // Третьяковская галерея. 2019. № 1 (62). С. 32–62.
29. Щербакова Е. Полотно И. Е. Репина как зеркало русского народничества // Третьяковская галерея. 2019. № 1 (62). С. 86–105.
30. Юденкова Т. В. Картина И. Е. Репина «Не ждали». Художественное самосознание общества 1880-х годов // Искусствознание. 1998. № 2. С. 376–407.
31. Юденкова Т. В. Образ «Христа» работы Ильи Репина из Нижегородского художественного музея // Искусство XVIII–XIX веков. Неучтенные детали. Ежегодная научная конференция «Федорово-Давыдовские чтения», МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва, Исторический факультет. 4–5 апреля 2019 (в печати).
32. Юденкова Т. В. Принцип притяжения и отталкивания. К вопросу о творческом методе Ильи Репина // Илья Репин в контексте русского и европейского искусства. Международная научная конференция. Третьяковская галерея на Крымском Валу. 6–7 июня 2019 (в печати).