



ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ
ГАЛЕРЕЯ

Государственная Третьяковская галерея

Научные конференции, круглые столы, симпозиумы

**ТВОРЧЕСТВО ИЛЬИ РЕПИНА
И ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО РЕАЛИЗМА**

К 170-летию со дня рождения

Материалы Международной научной конференции

Москва
2015

УДК 7.0(470+571)(06)

ББК 85.103(2)

T28

Государственная Третьяковская галерея
Генеральный директор *З.И. Трегулова*
Заместитель генерального директора
по научной работе *Т.Л. Карпова*
Заместитель генерального директора по просветительской
и издательской деятельности *М.Э. Эльзессер*

Научный редактор, составитель *Т.В. Юденкова*

Редакционная коллегия:

Т.В. Юденкова, Л.И. Иовлева, Т.Л. Карпова

Рецензент *А.В. Самохин*, кандидат искусствоведения

Шеф-редактор *И.В. Лазебникова*

Редакторы: *И.А. Гутт, Ю.А. Тихонова*

Корректор *П.П. Суворова*

Дизайн, верстка: *С.В. Гудкова*

Подготовка материалов для электронного приложения:

Е.А. Мисюченко

Программная разработка электронного

приложения: *А.А. Артамонов*

Координация: *А.В. Галицкая*

Творчество И.Е. Репина и проблемы современного реализма.

T28 К 170-летию со дня рождения : материалы Международной научной конференции / ред. кол. Т.В. Юденкова, Л.И. Иовлева, Т.Л. Карпова. — М. : Гос. Третьяковская галерея, 2015. — 384 с. — (Научные конференции, круглые столы, симпозиумы).

ISBN 978-5-89580-086-7

Сборник основан на материалах конференции «Творчество И.Е. Репина и проблемы современного реализма», приуроченной к 170-летию со дня рождения художника. В издании также представлено несколько неопубликованных ранее статей, подготовленных для состоявшейся в Государственной Третьяковской галерее в 1994 году научной конференции «Духовный мир России в творчестве И.Е. Репина».

Издание рассчитано на искусствоведов, сотрудников музеев и широкий круг читателей, увлеченных отечественным искусством.

УДК 7.0(470+571)(06)

ББК 85.103(2)

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово	9
<i>О.И. Денисенко</i> Т.Г. Шевченко и И.Е. Репин	13
<i>Е.В. Нестерова</i> Русалки в русской живописи 1870-х годов. Миф и реальность.	31
<i>С.В. Кривонденченков</i> Пейзаж в творчестве И.Е. Репина	47
<i>Т.В. Юденкова</i> «Крестный ход в Курской губернии». «Правда жизни» или правда факта?	59
<i>Н.Н. Мутья</i> Аллегорический аспект в исторической живописи И.Е. Репина. «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года»	71
<i>Т.И. Седова</i> Искусство ваяния в жизни и творчестве И.Е. Репина: личный опыт, критические суждения и оценки	85
<i>О.М. Шабунина</i> «Былое на Волге»: сюжеты И.Е. Репина в репертуаре Великоорусского оркестра В.В. Андреева	93
<i>И.Л. Альтер</i> Илья Репин в зеркале немецкой художественной критики	109
<i>В.А. Шишанов</i> Здравнёвские работы И.Е. Репина в русской художественной критике конца XIX — начала XX века	117

<i>Е.А. Теркель</i> «В аду у Пифона». Полемика между И.Е. Репиным и Л.С. Бакстом в 1910 году	131
<i>Л.И. Андрущенко</i> Произведения И.Е. Репина в годы Первой мировой войны.	145
<i>С.А. Чапкина-Руга</i> Художественные открытки И.Е. Репина для издательства Общины святой Евгении	159
<i>Т.Д. Исмагулова</i> Творческий круг И.Е. Репина: Павел Викторович Деларов — сотрудник Российского института истории искусств	169
<i>С.В. Кузаков</i> Неопубликованные письма И.Е. Репина И.Е. Цветкову. По материалам отдела рукописей Государственной Третьяковской галереи	185
<i>С.А. Гавриляченко</i> И.Е. Репин — В.И. Суриков. Близкие — далекие	193
<i>Е.В. Грибоносова-Гребнева</i> Традиции репинского рисунка в портретной графике Петра Митурича	209
<i>В.И. Иванов</i> Значение творчества Ильи Ефимовича Репина	219
<i>В.П. Сысоев</i> Две версии русского социального реализма: И.Е. Репин и В.И. Иванов	225
<i>Т.С. Кружкова</i> Традиции И.Е. Репина в живописи Г.М. Коржева	243

Т.Ю. Пластова
И.Е. Репин — А.А. Пластов. Пути русского реализма 259

Т.В. Иванова
Традиции И.Е. Репина в отечественном искусстве XX века 273

М.Г. Плиева
«Сила... обаяние исходили из глубины правдивой,
чистой и задушевной натуры Ильи Ефимовича Репина» 277

С.М. Грачева
Традиции И.Е. Репина в творчестве современных
петербургских художников-академистов 289

ПРИЛОЖЕНИЕ

Из неопубликованных материалов научной конференции «Духовный мир России в творчестве И.Е. Репина»

Г.С. Чурак
Пейзаж и пейзажные мотивы в творчестве И.Е. Репина 301

М.П. Рахманова
И.Е. Репин, М.П. Мусоргский, Н.А. Римский-Корсаков. 315

Э. Валкениер
И.Е. Репин в эмиграции 323

А.И. Морозов
И.Е. Репин сегодня 337

И.Е. Репин
Гоголь 355
Что такое искусство? 355
Царство смерти 360
Комментарий Г.С. Чурак 362

И.Е. Репин — Е.К. Четвергинской 365
Комментарий И.Н. Шуваловой 367

К. Миесниек

У Репина в «Пенатах»

(перевод с латышского М.М. Красилина, Д. Ламберга) 369

Комментарии и примечания М.М. Красилина 376

Принятые сокращения 380

Сведения об авторах 383

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

Международная научная конференция «Творчество И.Е. Репина и проблемы современного реализма», приуроченная к 170-летию со дня рождения художника, состоялась по инициативе Государственной Третьяковской галереи, Российского государственного гуманитарного университета, Института русского реалистического искусства и Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России». В первый день работы конференции, 12 ноября 2014 года, в стенах Третьяковской галереи прозвучали сообщения, связанные с творчеством художника. 13 ноября 2014 года в Институте русского реалистического искусства были прочитаны доклады, посвященные по преимуществу проблеме преемственности в лице И.Е. Репина традиций русского реализма в художественной практике XX столетия.

На протяжении двух дней работы конференции специалисты представляли результаты исследований творчества одного из самых изученных мастеров русского искусства и анализировали его влияние на последующие поколения отечественных художников. Историки искусства демонстрировали новые подходы и непривычные ракурсы, освещали неизвестные ранее материалы (например, был обозначен ряд произведений Репина периода Первой мировой войны, хранящихся в частных собраниях, уточнен круг моделей художника, озвучены впервые установленные факты его биографии). Специалисты представили изыскания в области проблематики, намеченной предшествующим поколением искусствоведов. Их доклады были посвящены малоисследованным жанрам и видам искусства в творчестве Репина, непростым отношениям художника с современниками, неоднозначной реакции критики, в особенности зарубежной, на его полотна, а также разыгравшейся полемике (то явной, то скрытой) в отношении его произведений и эстетических взглядов. На примере «классических» работ мастера были рассмотрены ключевые вопросы развития русского реализма, такие как взаимоотношения мифа и реальности, истории и современности, правды жизни и правды факта. Искусствоведов всегда привлекала возможность историко-художественного сравнения главных фигур русского реализма — Репина и Сурикова, погружения их в контекст эпохи, что позволило по-новому взглянуть на давно известные художественные явления. Картина Репина «Бурлаки на Волге»

натолкнула автора одной из статей на воссоздание панорамы «бурлацкой темы» в отечественной музыке XIX — начала XX столетий. Отдельной проблемой, заявленной в названии конференции, стала тема художественной взаимосвязи, своего рода генетического родства Репина и художников XX века, работавших прежде всего в русле так называемого социального реализма. Эти художники стремились к обновлению выразительных средств и приемов, к отходу от иллюзорности и «ложного» правдоподобия. Сегодня невозможно просто заявить, что искусство Репина является творческим ориентиром для последующих поколений российских художников. Эти слова не выражают существа преемственности, поиском которой были озадачены все выступающие. Исследователи пытались найти точки сопряжения искусства художников второй половины XX века с творчеством Репина, сталкивая поэтику русского реализма XIX столетия с художественным языком «сурового романтизма» XX века.

Авторы докладов, невзирая на различные подходы к анализу влияния традиций, заложенных Репиным, на искусство XX столетия, формулируют общее и частное в художественном методе в разные века, угадывают «родство душ» в желании воплотить жизненную правду, при этом отдавая себе отчет в несводимости стилистических и композиционных приемов. В связи с заявленной темой конференции исследователи не остались равнодушными к постановке проблем «предшественник — последователь», «учитель — ученик».

Конечно, многие позиции, изложенные в статьях, могут показаться дискуссионными, а порой даже спорными. Однако, на наш взгляд, высказанные мнения, несомненно, станут необходимым дополнением к обширному своду монографий и научно-популярных изданий, сборников статей и каталогов выставок, посвященных творчеству И.Е. Репина — мастера, ставшего одной из главных фигур отечественного искусства, определившего многие его этапы во второй половине XIX и, как выясняется, всего XX века.

К сожалению, содержание сборника не точно воспроизводит программу конференции. По разным причинам не все сообщения, прозвучавшие на ней, опубликованы в данном издании. Вместе с тем в сборнике представлено несколько неопубликованных ранее статей, подготовленных для состоявшейся в Третьяковской галерее в 1994 году научной конференции «Духовный мир России в творчестве И.Е. Репина», приуроченной к 150-летию со дня рождения художника. Редколлегия сочла возможным включить эти статьи

в книгу, поскольку они освещают новые, важные для изучения наследия Репина материалы, более того, поддерживают общую направленность предлагаемого издания. В конец сборника вынесены публикации: статьи И.Е. Репина «Гоголь», «Что такое искусство?» и «Царство смерти», его письмо Е.К. Четвертинской, а также перевод с латышского фрагмента воспоминаний прибалтийского художника К. Миесниека.

Т.Г. ШЕВЧЕНКО И И.Е. РЕПИН

Тема культурных взаимоотношений Т.Г. Шевченко и уроженцев Слобожанщины очень многогранна. Кроме литературного и эпистолярного наследия, весомое место в его творчестве занимает художественная тема. Именно слобожане И.Н. Крамской и И.Е. Репин первыми создали живописные портреты Шевченко, которые заняли достойное место в коллекциях Государственной Третьяковской галереи в Москве¹ и Национального музея Тараса Шевченко в Киеве². Харьковчане принимали участие в конкурсах на создание памятника Шевченко в Киеве. В Харькове находится лучший в мире памятник Кобзарю³.

2014 год — юбилейный не только для Т.Г. Шевченко. Харьковщина отметила 170-летие со дня рождения И.Е. Репина. Прославленный художник не просто написал портрет Тараса Григорьевича: он с пиететом относился к поэту и хорошо знал его литературное наследие.

Жизненный и творческий пути Шевченко и Репина разделяют всего-навсего 30 лет. Проживи Кобзарь дольше, они бы познакомились в Санкт-Петербурге, в Императорской Академии художеств, и Репин, как и живописец В.Д. Орловский⁴, мог бы рассказывать о незабываемых встречах с Тарасом Григорьевичем и гордиться этим.

Ненамного отличался и социальный статус обоих. О крепостном существовании — своем и своего народа — Шевченко написал много. В воспоминаниях Репина также звучит мучительная нота унижения и бедности: «Звание военного поселянина было очень презренное, ниже поселян считались разве крепостные»⁵. Художник гордился тем, что их деды — его и Кобзаря — были участниками восстаний. Дед Репина участвовал в Чугуевском бунте 1819 года, подавленном с особой жестокостью. Тогда поселяне «дерзостно» отказались косить сено для казенных лошадей. 70 человек были наказаны шпицрутенами в Чугуеве, который был центром военных поселений Украины⁶ (как известно, графический лист Шевченко «Наказание шпицрутенами» из серии «Притча о блудном сыне» (1857, НМШ) станет наивысшим достижением его творчества периода ссылки).

Дед Тараса Григорьевича по отцу Иван Андреевич Шевченко (Шевченко-Грушевский) прожил долгую жизнь (1756/1761–1849)

и умер, когда внук уже был в ссылке. Иван Андреевич был свидетелем, а возможно, даже участником восстания Колиивщины 1768 года, и его рассказы стали одним из источников при создании поэмы «Гайдамаки». В ее эпилоге поэт изобразил деда как интересного рассказчика, нарисовал его портрет. Упоминание о нем мы встретим в повести Шевченко «Близнецы» и в переписке⁷.

Чувство уважения и гордости по отношению к деду выражено поэтом в словах признательности:

Спасибі, дідусю, що ти заховав
В голові столітній ту славу козачу,
Я її онукам тепер розказав⁸.

Живописный образ старика как хранителя рода, его ментальной и исторической памяти видим и в картине «Крестьянская семья» (1843, НМШ), написанной Кобзарём после путешествия на Украину.

Наиболее колоритными у Репина являются изображения дедов, связанные с запорожской тематикой. В картине «Запорожцы» (1880–1891), хранящейся в Русском музее, и в варианте (1889–1896), находящемся в Харьковском художественном музее, такие типы есть. В последней работе внимание привлекает персонаж, изображенный под рукой кошевого атамана Серко, который в этом «атласе смеха» «выдает» свой ехидный смешок. Над полуобнаженным запорожцем с бандурой мы видим еще одного пожилого мужчину, волевое и сосредоточенное выражение лица которого свидетельствует о собственной, независимой реакции на письмо-послание султану. В одном из писем Д.И. Яворницкому, сообщая о картине «Гопак. Танец запорожских казаков» (1927, частное собрание), Репин отмечает, что на этом полотне «даже столетний дед вприсядку пошел»⁹, тем самым давая точную характеристику зажигательному, неудержимому танцу.

Вообще, отголоски поэтического рефрена Шевченко «мені здається, що це я, / що це ж та молодість моя»¹⁰ звучат в большинстве его произведений. Репин, одаренный словом, так же предельно откровенен в переписке и в книге воспоминаний «Далекое близкое», как и Шевченко в своем дневнике и автобиографической повести «Художник».

В сепии периода ссылки «Казахские дети-байгуши» (1853, ХХМ) Шевченко изобразил детей-нищих, которые были частыми «гостя-

ми» Новопетровского укрепления, где служил поэт. Попрошайничать имели право только дети до 13 лет. Чтобы провести параллели с известными строками «мені тринадцятий минало, / я пас ягнята за селом»¹¹, автор статьи задает вопрос посетителям Харьковского художественного музея, ровесникам поэта: «Почему только до 13?» И современные дети хором отвечают: «А в этом возрасте ребенок уже может сам заработать!» И Шевченко, и Репин зарабатывают! Тарас трудится в качестве казачка у своего хозяина, помещика П.В. Энгельгардта, перед этим — «пасе ягнята за селом». Репин расписывает пасхальные яйца — «писанки», которые сдает в магазин соседа-купца.

В год смерти Шевченко 17-летний Репин — уже довольно известный на Слобожанщине иконописец. Его «выписывают за 100 верст на работу»¹². В Малиновской церкви, в пяти верстах от Чугуева, он пишет большую работу «Распятие». Тему страдания Христа Репин будет разрабатывать позднее в картинах в стилистике символизма — популярного на рубеже столетий направления¹³. Копию широко известной в 1880-е гравюры К. Штейбена «Христос на Голгофе» художник разместит между портретами Т.Г. Шевченко и Н.А. Некрасова в наиболее значительной работе этого периода «Не ждали» (1884—1888, ГТГ). Поэзия любимых авторов российской революционной интеллигенции, по словам современников, была главной движущей силой революционного движения¹⁴. Таким образом, Репин проводит параллель с образом поэта-мученика, которая позже проявится в сюжетно-тематической направленности двух этюдов. На них изображен поэт, прикованный к тачке, «на которую он примасивается писать свои стихи»¹⁵. В этом контексте нас заинтересовала фраза из письма Репина: «...я совсем не помню, где я читал эти подробности...»¹⁶ Эти «подробности» автор статьи обнаружил в Музее А.С. Макаренко при Куряжской исправительной колонии недалеко от Харькова. В экспозиционном разделе «Исполнение наказаний» находится фото арестантов, прикованных к тачкам. Репин, который через революционную тематику своих картин приобщился и к тюремным реалиям, мог видеть нечто подобное в процессе работы над произведениями.

Как и для большинства выходцев из Украины, путь Репина в Императорскую Академию художеств начинался с иконописи. Для Шевченко — через работу в артели Ширяева в Санкт-Петербурге, в которой он служил рисовальщиком, мастером интерьера и декоративной росписи. Разный путь в искусство объясняется просто —

отсутствием у Шевченко первоначального художественного образования, носителями которого были сельские дьяки-богомазы. Богатая и разнообразная художественная среда Чугуева, где родился Репин, одного из лучших в этом плане провинциальных центров Российской империи, естественно, давала возможность и обучения (в корпусе военных топографов), и личного общения с мастерами живописи. Молодой художник называет Л.И. Персанова, самого талантливого ученика, оцененного самим И.К. Айвазовским, «Рафаэлем Чугуева», а своего учителя И.М. Бунакова, мастера «суздальского письма» — «живописцем, равным Гольбейну».

Репин приезжает в Санкт-Петербург с солидным багажом практических наработок в области иконописи и росписи церквей. Он увлечен рассказами о И.Н. Крамском, услышанными на родине художника, где Репин работал иконописцем. Крамской еще долго будет для него неопровержимым авторитетом, как Брюллов для Шевченко.

Также отличается и их отношение к Украине. Воспоминания о родине у Шевченко были связаны с безрадостным детством, ранним сиротством. Именно Санкт-Петербург, а точнее, Брюллов и его окружение стали настоящей духовной семьей Шевченко. Репин, наоборот, «был полон гордой мысли украинского военного поселенина, что кроме Украины ничего хорошего быть не может, спорил с товарищами, что харьковская соборная колокольня выше колокольни Исаакиевского собора»¹⁷.

Современные российские исследователи часто игнорируют украинское происхождение многих художников, в том числе и Репина, ограничиваясь выражением «Украину он знал и чувствовал»¹⁸. Тем не менее память «хохлацкой крови», о которой Репину как-то напомнил Крамской¹⁹, детские и юношеские впечатления, заострившиеся в период творческой зрелости живописца, позволяют говорить о том глубинном чувстве родства со своим краем и народом, которое он испытывал.

Знаковая фигура, которая объединяет обоих мастеров, — Карл Павлович Брюллов. Для Шевченко он Бог в прямом значении этого слова: спаситель, пророк (в искусстве), «великий Брюллов», «божественный Карл». Известно, что прославленный живописец ввел молодого поэта в круг петербургской литературно-художественной элиты. Страницы повести «Художник» Шевченко передают весь спектр его взаимоотношений с «великим Карлом»: посещение театров, общие обеды, оценки Брюлловым не только работ студентов,

его учеников, но и художественных явлений, знаковых событий, произошедших в Санкт-Петербурге и в мире. Это была школа хорошего вкуса, правил поведения в обществе.

В процессе обучения Брюллов советовал ученикам копировать его произведения. В художественном наследии Шевченко сохранились копии акварелей мастера «Прерванное свидание» (1839–1840) и «Сон бабушки и внучки» (1840, обе — НМШ). Офорт «Вирсавия» (1860, НМШ) с одноименной картины Брюллова Тарас Григорьевич выполнил по возвращении из ссылки.

Роль Брюллова в жизненной и творческой биографии Шевченко достаточно освещена. Он умер в Италии в 1852 году, во время ссылки Кобзаря. В этом же году 28-летний В.В. Стасов, будущий пылкий друг И.Е. Репина, опубликовал в журнале «Отечественные записки» преисполненные восторгом впечатления от последних работ Брюллова, увиденных им в Манциано. Через девять лет, в 1861-м, в журнале «Русский вестник» тот же Стасов беспощадно развенчал свое божество. Как всегда тонко и точно, Репин напишет: «Будучи 8-летним ребенком, за 1500 верст от столицы, в 50-х годах, где еще и железных дорог не было, в полуграмотной среде, я уже знал это имя [Брюллова] и много легенд о живописи этого гения. В 60-х годах на лекциях словесности в Академии художеств проф. Эвальд еще увлекал полным восторгом всю аудиторию, описывая „Последний день Помпеи“. Но не прошло и десяти лет, как мания свержения авторитетов, охватившая, как поветрие, русское общество, не пощадила и этой заслуженной славы. Причины были уважительные: к этому времени у нас проявился вкус национальный; общество жаждало правды выражения, искренности вдохновения художников и самобытности: малейшая традиция общеевропейской школы итальянизма претила русскому духу...»²⁰

Тогда Стасов воскликнул: «„Двадцать лет поклонялись ничтожной личности Брюллова!..» «Искусство как искусство отодвигалось на последний план, как нечто ненужное, замедляющее восприятие, да его и понимали немногие ветераны эстетики... „Искусство для искусства“ было пошлой, позорной фразой для художника, от нее веяло каким-то развратом, педантизмом. Художники силились поучать, назидать общество, чтобы не чувствовать себя дармоедами, развратниками и тому подобным ничтожеством»²¹, — писал Репин.

Во время обучения Репина в Академии художеств имя Брюллова звучит неоднократно. Работая над программами по рисунку, начи-

нающий художник пользуется советами Крамского, который подвергает его беспощадной критике за «академическую белиберду», поощряя к написанию жизненных образов. С юмором Илья Ефимович пишет о разочаровании Крамского его композицией «Потоп», эскиз которой повторял полотно Брюллова «Последний день Помпеи» (1833, ГРМ).

Тень «великого Карла» витала не только над самим Репиным, но и над их отношениями со Стасовым, что в конечном итоге стало причиной многолетнего разрыва. В 1893 году Репин вместе с сыном Юрием едет за границу. Остановившись в Вильно, он пришел в восторг от портрета П.В. Кукольника (1837–1839, ГТГ) кисти Брюллова и его работы «Распятие», увиденных в репродукции. К слову, копия композиции «Распятие» была выполнена Шевченко в ссылке в 1850 году (НМШ). В повести «Художник» Тарас Григорьевич с присущим ему восторгом относительно всего, что касалось Брюллова, пишет об этой композиции²². Оба произведения, Шевченко и Брюллова, выполненные сепией, в книге «Повесть Тараса Шевченко „Художник“»²³ репродуцированы рядом, что дает возможность их сопоставить.

Раздражение В.В. Стасова (в литературно-художественных кругах он имел прозвище Неуважай-Корыто) по отношению к К.П. Брюллову с годами не только не «успокоилось», а взорвалось с новой силой. После трех кратковременных «размолвок» с Репиным в 1893 году настала наиболее продолжительная четвертая. Пятилетняя пауза в отношениях, виной которой стало «неотречение» Репина от Брюллова, имела глубоко принципиальное персонифицированное значение решительной борьбы между старым и новым искусством.

Репин не только пошел преподавать в Академию художеств, в своих письмах он посмел снова вознести Брюллова в гении! В ответ на «громовые» письма Стасова Репин ставит точку: «...я ни в чем не извиняюсь перед вами, нисколько не обещаю исправиться. Брюллова считаю большим талантом...»²⁴

Первые упражнения Шевченко в рисунке достаточно хорошо описаны в искусствоведческой и художественной литературе. Они относятся к периоду его пребывания у П.В. Энгельгардта в Вильно и выполнены, очевидно, по совету учеников Виленской художественной школы и ее профессора Й. Рустемаса. Сам Шевченко ценил возможность у него учиться, вспоминая в ссылке наставления мастера: «...когда хочешь быть настоящим художником, то шесть лет рисуй, а тогда шесть месяцев малой, и тогда станешь настоящим

художником»²⁵. Таким образом, ко времени поступления в Академию художеств Шевченко имел высокий уровень художественной подготовки, которую прошел в артели Ширяева. В повести «Художник» упомянуто, как ценил Ширяев своего работника Шевченко: «Он у меня рисовальщик. А рисовальщик, вы сами знаете, что значит в нашем деле»²⁶.

Посещение Шевченко Рисовальной школы Общества поощрения художников, со временем гипсового класса Академии художеств, также нашло отражение в повести «Художник». В 1835–1837 годах он komponует сюжетные рисунки на историческую тему, посещает Эрмитаж и мастерскую Брюллова. Естественно, что в Академии Шевченко сразу поступает в гипсофигурный класс, минуя три предыдущих. Фраза из повести «Художник» — «ниже третьего номера не сажусь» — иллюстрирует его успехи в области академического рисунка. За один из них в 1838 году Шевченко получил наивысшую оценку — первый номер²⁷.

В рисунке Репин, получая за годы обучения все надлежащие ему большие и малые медали, оказался не на высоте. Ни одна графическая работа с натуры, выполненная художником, не получила первый номер, а только два вторых, один третий, шестой, седьмой и восьмой. Неверие в собственные силы в искусстве, свойственное перфекционистам, которым, безусловно, был Репин, усиливалось беседами со студентами. Стыд за собственную необразованность едва не привел к непоправимому решению — оставить живопись, Академию. Советы одного из студентов университета бросить всю эту бессмыслицу, это «ваше искусство», как ни удивительно, были подкреплены парадоксальным примером: «...Шевченко ведь тоже сначала вашим „поганым искусством“ занимался, пока не взялся за дело»²⁸.

Но блестящими были успехи Репина в живописи, где он получил за все четыре этюда «по первому номеру». В 1867 году художник приезжает на родину, в Чугуев. По заказу церкви в селе Черкасские Тишки он привозит созданные в Санкт-Петербурге образа евангелистов, в том числе скопированного с картины Брюллова Иоанна, писанного им с работы итальянского художника Доменикино. Кстати, в повести «Художник» Шевченко вспоминает, как Брюллов «чрезвычайно прилежно» работал над этой копией, которую ему заказала Академия художеств. Поэт был хорошо знаком с жизнью и творчеством Доменикино и упоминал о нем в своем «Дневнике» и повести «Варнак»²⁹.

В конце 1860-х Репин становится мастером и пишет так умело, как никто из его товарищей по Академии. Отметим, что Репина долго не покидала мысль получить университетское образование. В 1881 году он хотел поступить вольнослушателем в Московский университет, но, измученный бюрократическими преградами, оставил эту затею, со свойственной ему импульсивностью назвав ректорат «вертепом подъячих»³⁰. Тем не менее в одном из писем Стасов написал, что Илья Ефимович «умнее и образованнее всех наших художников».

Стремление к получению всестороннего образования, обретению знаний в области фундаментальных дисциплин видим и у Шевченко: он посещал лекции в Санкт-Петербургском университете и Императорском Вольном экономическом обществе, брал уроки французского языка, был хорошо знаком с коллекциями изобразительного искусства Эрмитажа и частных галерей.

Эти знания оказались настолько основательными, что через много лет в повести «Художник», написанной в ссылке, Шевченко упоминает множество имен писателей, поэтов, художников, выдающихся деятелей науки, произведения искусства и литературы, поражая феноменальной памятью и аналитическим взглядом на общественные явления.

И Шевченко, и Репин оставили много автопортретов. Тарас Григорьевич создавал их на протяжении всей своей нелегкой жизни. Самый ранний, широко известный автопортрет (1840, НМШ) — одна из первых работ, написанных масляными красками. На полотне создан романтически приподнятый образ молодого поэта и художника. Ему 26 лет, перед ним раскрыты широкие литературно-художественные горизонты, у него прекрасный учитель и друг — К.П. Брюллов. В этом же ключе, но с иной эмоциональной составляющей выполнены известные графические автопортреты Шевченко 1843 и 1845 годов (НМШ). Тем же 1845-м датирован и утраченный «Автопортрет со свечкой», известный по офорту 1860 года³¹.

Ссылка, или «Тарасова Голгофа», для Шевченко настала в возрасте Христа — 33 года. Когда сравниваешь его автопортреты 1840 и 1847 годов, спрашиваешь посетителей Харьковского художественного музея: «Сколько лет отделяет романтического молодого мужчину от усатого, с потухшими глазами пожилого человека?», звучат ответы: «20, 30 лет». А между тем для такого «преобразования» хватило всего-навсего семи лет. Сам поэт об этом скажет с впечатляющей откровенностью:

І довелось знов мені
На старість з віршами ховатись,
Мережать книжечки, співати
І плакати у бур'яні³².

А дальше — ссылка, и после нее три коротких года творчества, пронизанных пониманием неотвратимости скорого конца жизненного пути и осознанием объема нереализованных замыслов, мечтаний и желаний. Эти терзания находят отражение в автопортретах Шевченко. По манере исполнения они разные — от тщательно выписанных («Дети-байгуши» (1853, ХХМ), «Казахский мальчик, играющий с кошкой» (1856–1857) до силуэтных («Казарма» (1856), «Наказание колодкой» из «Притчи о блудном сыне» (1856–1857, все — НМШ). Относительно техники исполнения заметим, что Шевченко создавал как графические (с использованием сепии, бистра, итальянского карандаша), так и живописные работы. Маслом написаны самый ранний автопортрет 1840-го и последний 1861 года (оба — НМШ). Кстати, оба изображения вписаны в овал, символизирующий замкнутый жизненный круг. Отличие автопортретов Шевченко от произведений этого жанра у других мастеров заключается в том, что он не просто стремился изобразить себя в разном возрасте, но и показать, как выглядел в период тяжелых испытаний.

В истории искусства известны случаи, когда художник помещал свое изображение в многофигурные полотна (вспомним произведения Рембрандта, Караваджо, Боттичелли). В отечественной живописи стремление ввести автопортрет в картину (чаще всего жанровую) более всего проявляется именно в «шевченковский» период (1840–1860-е годы). В кругу семьи часто изображали себя Ф.П. Толстой и художники венециановской школы. П.А. Федотова мы узнаем на его картинах среди родственников или друзей-офицеров, Г.Г. Гагарина — в обществе К.П. Брюллова и В. Корна. Тот же Федотов, чью социальную сатиру так ценил Шевченко, представлял героем смешных бытовых сцен³³. В творчестве художников этого времени встречаются и автошаржи — это работы А.О. Орловского, В.А. Тропинина, К.П. Брюллова, П.А. Федотова. Как и работа Федотова, автошарж «под ружьем» Шевченко сопровождается надписью «Ось так, як бачите!»

Без преувеличения, работы Шевченко казахского периода уникальны, так как являются настоящими художественными

документами его жизни и творчества в ссылке. Изобразительная форма автопортретов, по словам искусствоведов М.В. Пановой и А.В. Шилов, ныне исследуется «в контексте развития рембрандтовской традиции офорта, а также как система образов, эволюция которых одновременно и отображала общий процесс демократизации представлений об артистичной личности, и обуславливала особенности этого процесса в украинской художественной культуре II трети XIX века»³⁴. «Автопортрет со свечкой» исследователи считают результатом художественно-философского осмысления тяжелых испытаний, творческого поиска, которые впереди у героя автопортрета и которые уже прошел сам Шевченко. В этом же ключе автопортретный цикл художника предложено рассматривать как свидетельство изменения творческого и «человеческого я»: поэт, философ, кобзарь.

В блестящей галерее портретных образов Репина, отличающихся остротой характеристик и тонким психологизмом, живописные автопортреты художника, как полагают исследователи (в частности, И.Э. Грабарь), не являются его творческим достижением. Более удачными специалисты считают графические автопортреты Репина, особенно позднего периода. Собственная душа, ее внутренний мир, вероятно, не являлись для Ильи Ефимовича источником вдохновения. Художественные интересы мастера были направлены на познание окружающего мира, его социальных явлений, бесконечного разнообразия человеческих типов.

Наиболее известный из ранних автопортретов Репина — это работа 1863 года (местонахождение неизвестно), написанная гладко, в условном колорите, со складно построенной композицией. Автопортрет 1878-го (ГРМ) дает представление о внешнем виде художника в период его работы над картинами «Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году» (1879, ГТГ) и «Проводы новобранца» (1879, ГРМ). В это время он вынашивал замысел полотен «Крестный ход в Курской губернии» (1881–1883, ГТГ) и «Запорожцы» (1880–1891, ГРМ). Графический автопортрет мастера датирован 1878 годом (ГТГ). «Важным как документ»³⁵ Грабарь считает и «Автопортрет» 1887 года, написанный во Флоренции (ГТГ). Репин изобразил себя освещенным солнцем, после посещения галереи Уффици. Этот автопортрет является определенным этапом на пути самосознания мастера. Из работ, созданных в 1894-м, Грабарь анализирует написанный в Неаполе поколенный автопортрет

художника³⁶ (ГМТ). Это единственное изображение значительно изменившего свой внешний вид, «стриженого» Репина. Наиболее приближенным к модели (кроме известной работы В.А. Серова, написанной двумя годами позже) Грабарь считает выполненный в черной угольной технике «Автопортрет» 1899 года³⁷. Единственный автопортрет, на котором Репин изобразил себя в обстановке «художественной кухни», — это работа 1915 года (Национальная галерея в Праге), содержание которой поясняет ученик мастера А.М. Комашко. На правах подмастерья он некоторое время жил в усадьбе «Пенаты», наблюдая за работой художника в поздний период его творчества. Комашко отмечает, что определяющими чертами характера мастера были бережливость и аккуратность: «Никогда не пользовался халатом, всегда работал в костюме, и никогда никакого красочного пятна, масла не было на его одежде и руках. Чистоты придерживался идеальной, был ее апологетом»³⁸.

Относительно художественного процесса в мастерской Шевченко также сохранились воспоминания современников. Особенно интересны мемуары его ученика Б.Г. Суханова-Подколзина. Естественно, что не сам учебный процесс (Шевченко «ограничивался рисованием одного и того же горшка для цветов в разных положениях и на разных плоскостях»), а возможность общения с Тарасом Григорьевичем привлекала ученика. Тем более что начало занятий совпало с серьезным увлечением художника офортом, со старательным и тщательным копированием произведений Рембрандта. С негодованием Суханов-Подколзин опровергает слова М.О. Микешина о грязи и неприбранности в мастерской художника, считая, что это «специфический беспорядок, который возникает от самого рода занятий».

Посещение вместе с Шевченко академической библиотеки и Эрмитажа, незабываемые встречи с его друзьями и коллекционерами — можно представить, какое впечатление все это производило на подростка. Ему же повезло увидеть в возвращенном Шевченко портфеле (хранился у кого-то во время ссылки поэта) «портрет молодого человека со свечкой в руке, тени на лице очень резкие, пышная шевелюра»³⁹. Речь идет об упомянутом выше «Автопортрете со свечкой». Что-то в этих рассказах напоминает отношения самого Шевченко и Брюллова, Репина и Бунакова, Репина и Комашко.

Очевидно, что разница в возрасте и жизненные обстоятельства не позволяли Репину и Шевченко писать с натуры одних и тех же

моделей. Но все-таки общие персонажи были. Это прежде всего знаменитый актер М.С. Щепкин, портрет которого был выполнен Шевченко в 1857-м (НМШ) и Репиным в 1888-м (ММТ). Первый согрет личным чувством, ощущением радости встречи после длительной разлуки. Работу Репина Грабарь называет лучшей из портретов-реконструкций того времени. Он предполагает, что художник, возможно, застал Щепкина живым, даже встречался с ним: «Эту забавно взятую фигуру, этот стариковский плащ и цилиндр Репин писал с натуры с подходящего натурщика»⁴⁰.

Приобщается Репин к Шевченко и через свой знаменитый шедевр — «Портрет М.П. Мусоргского» (1881, ГТГ). Илья Ефимович дружил с композитором, обожествлял его, в письмах из Парижа Стасову никогда не забывал передать привет «Мусорянину». Именно Мусоргский первым из русских композиторов обратился к творчеству Шевченко, с которым познакомился по возвращении поэта из ссылки. Модест Петрович встречался с ним, писал об этом в своих воспоминаниях. Он знал и высоко ценил поэтические произведения Кобзаря, сочинил музыку на некоторые его стихи. Мусоргский пережил Шевченко всего на 20 лет. Преждевременный конец, как написал Репин в письме Стасову, «гениальной силы, так глупо с собой распорядившейся физически!»⁴¹ Не будем цитировать отклики критики, друзей, художников на смерть композитора, телеграмму П.М. Третьякова с просьбой оставить за собой упомянутый портрет. «Настоящий шедевр», «непревзойденное произведение» — к этим оценкам сурового и требовательного Грабаря немного добавилось за годы, которые прошли со времени создания портрета.

Взгляды на историю Шевченко и Репина более всего совпадают в произведениях, посвященных гайдамакам и Запорожской Сечи, — у Шевченко только в литературном изложении.

Маршруты их путешествий пересекаются в нескольких знаковых для Украины местах — Качановке, Хортице и Киеве. Посещение Репиным и Шевченко имения Качановка произошло при разных его владельцах. Кобзарь находился там при Г.С. Тарновском и В.В. Тарновском (старшем и младшем). Репин работал в Качановке по приглашению В.В. Тарновского-младшего. Именно здесь Шевченко написал его портрет «Запорожский полковник. (Портрет В.В. Тарновского)» (1880, СОХМ) и изобразил в варианте картины «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1889–1891, ХХМ) в образе кошевого атамана Сирко. Запорожец, изображенный за

ним, тот, что «переадресовывает» слова казаков султану, был написан с кучера Тарновского Никишки⁴². По заказу Г.С. Тарновского Шевченко выполнил несколько живописных произведений, в том числе картину «Катерина» (1842, НМШ). Вклад В.В. Тарновского-младшего в Шевченкиану неограничен с точки зрения формирования музейного собрания. Его коллекция в 1926 году стала основой первой в мире Картинной галереи Т.Г. Шевченко в Харькове.

После октябрьского переворота 1917 года Репин с семьей (дочками Верой и Надеждой, сыном Юрием и его семьей) оказываются за границей, в Финляндии. Отныне связь с родным краем, Чугуевом, где Репин планировал поселиться навсегда, прерывается. Остаются переписка, прослушивание (в наушниках по радио) украинских музыкальных произведений, среди которых он особенно любил оперы Н.В. Лысенко «Наталка Полтавка» и С.С. Гулака-Артёмовского «Запорожец за Дунаем». Наиболее часто художник пишет Д.И. Яворницкому с просьбами прислать литературу, уточнить исторические сведения относительно Запорожья. Именно оно становится тем местом, в которое в своем воображении возвращается пожилой художник. Запорожской теме посвящены полотна «Гайдамаки на Умани готовят оружие» (1917, ГИМ) и «Гопак. Танец запорожских казаков» (1927, частное собрание), а также написанная в 1902 году колоритная работа «Гайдамак», которая ныне находится в Государственном музее изобразительного искусства Туркменистана⁴³. В письмах к Яворницкому звучат нотки восторга, связанные с гайдаматчиной⁴⁴.

В эпистолярном наследии Репина имя Шевченко упоминается несколько раз и в разном контексте. В письме к П.М. Третьякову он просит уточнить: «Вот моя к Вам просьба: какого цвета глаза у Тараса Шевченко? Пожалуйста, посмотрите и ответьте мне поскорей. Земляки заказали мне его портрет, чтобы поставить в хатке, на Днепре, которая стоит у его могилы, в степи... Ведь недавно был здесь портрет, я его устанавливал, любовался; а цвет глаз забыл — кажется, карие?»⁴⁵ Ответ на этот вопрос художника находим в воспоминаниях русского общественного деятеля Л.Ф. Пантелеева: «Крупные черты лица его не производили особенно располагающего впечатления. Но стоило отойти на несколько шагов, и Шевченко становился совершенно неузнаваемым: он тогда делался похожим на известный портрет-офорт его собственной работы. И все это делали его удивительные, бархатные, такие глубокие-глубокие темно-карие

глаза; все лицо так ими скрашивалось, что Шевченко точно преобразался, становился моложе, тихая вдумчивость и мягкость сердечная светились на его лице. Шевченко мало принимал участия в спорах, но когда он начинал говорить, точно какие-то искорки пробегали в его глазах. Несколько лет тому назад у меня с кем-то вышел спор, — какого цвета были глаза у Шевченко; ссылаясь на портрет Репина, мой собеседник утверждал, что они были серые. Не полагаясь на свою память, я обратился к уважаемой Н.А. Белозерской⁴⁶, которая хорошо знала Тараса Григорьевича; она подтвердила мое воспоминание и при этом прибавила, что когда Шевченко был сильно возбужден или в гневе, то из его глаз точно искры сыпались»⁴⁷.

Портрет был оценен украинской культурно-художественной общественностью, о чем свидетельствует письмо издателя С.В. Кульженко Репину: «Милостивый государь! В феврале сего года состоится юбилей Т.Г. Шевченко. Желая издать портрет поэта, написанный Вами некогда для редакции журнала „Киевская старина“, мы покорно просим Вас, как автора, разрешить нам воспользоваться этим Вашим прекрасным портретом для указанного юбилейного издания»⁴⁸.

Завершает шевченковскую тему в переписке Репина обращение секретаря Академии художеств В.П. Лобойкова. «Милостивый государь Илья Ефимович! В письме от 20 февраля сего года за № 72 председатель отделения русского языка и словесности императорской Академии наук А.А. Шахматов, уведомив меня, что состоящий при названном отделении разряд изящной словесности решил 16 марта сего года в 2 часа дня устроить в здании императорской Академии наук публичное заседание, посвященное памяти Т.Г. Шевченко, просил сообщить, предполагает ли императорская Академия художеств принять участие в означенном чествовании.

Принимая во внимание, что собрание императорской Академии художеств 27 января сего года постановило просить Вас и В.В. Матэ, в случае обращения по настоящему делу императорской Академии наук в императорскую Академию художеств, принять участие в чествовании 100-летней годовщины со дня [рождения] Т.Г. Шевченко, я об изложенном считаю долгом уведомить Вас и добавить, что в приведенном постановлении академического собрания вместе с сим уведомлен председатель отделения русского языка и словесности императорской Академии наук профессор

А.А. Шахматов. Примите уверение в совершенном почтении и преданности, В. Лобойков»⁴⁹.

Юмором и самоиронией преисполнены повесть «Художник» Т.Г. Шевченко и его «Дневник». Таким же искрометным словесным жемчугом «пересыпана» переписка И.Е. Репина. Несмотря на разное время, которое сформировало творческие личности великих мастеров (расцвет искусства пушкинской поры, критический реализм для Шевченко или утверждение новой эстетики в период становления Репина-художника), важнейшим моментом, их объединяющим, на наш взгляд, является новаторство во многих областях и жанрах искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ И.Н. Крамской. Портрет Т.Г. Шевченко (1871, ГТГ).

² И.Е. Репин. Портрет Т.Г. Шевченко (1888, НМШ).

³ М.Г. Манизер, И.Г. Лангбард. Памятник Т.Г. Шевченко (1935, Харьков). «Кобзарь» — название сборника поэтических произведений Т.Г. Шевченко. После издания этой книги Кобзарём стали называть самого Шевченко.

⁴ См.: Володимир Орловський. Микола Пимоненко : альбом. Хмельницький, 2006. С. 11.

⁵ Цит. по: *Грабарь И.* Репин : монография в 2 т. М., 1963. Т. 1. С. 22 (далее — *Грабарь*).

⁶ Там же.

⁷ См.: Шевченківський словник : в 2 т. Т. 1. Київ, 1976. С. 353.

⁸ Спасибо, дедуся, что ты сохранял

В голове столетней быль родного края:

Я все это внукам теперь рассказал! (*Шевченко Т.Г.* Гайдамаки / пер. Б. Турганова. М., 1939. С. 94).

⁹ И.Е. Репин — Д.И. Яворницкому. 22 мая 1927 // И. Репин. Избранные письма. 1867–1930 : в 2 т. М., 1969. Т. 2. С. 390 (далее — *Избранные письма*).

¹⁰ Мне кажется, что это я,

Что это молодость моя (*Шевченко Т.* «И золотую и родную...» [пер. Н. Замаховской] // *Он же.* Собр. соч. : в 4 т. Т. 2 : Стихотворения и поэмы. 1847–1861. М., 1977. С. 215).

- ¹¹ Тогда мне лет тринадцать было,
За выгоном я пас ягнят. (*Шевченко Т.Г. N.N.* («Тогда мне лет тринадцать было...») [пер. А. Твардовского] // *Он же*. Кобзарь : Стихотворения и поэмы. М., 1972. С. 367).
- ¹² *Грабарь*. Т. 1. С. 30.
- ¹³ См.: *Круглов В.Ф.* Репин и символизм. По материалам «Писем об искусстве» // *Илья Ефимович Репин. К 150-летию со дня рождения : сб. ст.* СПб., 1995. С. 83–95.
- ¹⁴ См.: *Чурак Г.С.* Илья Репин. М., 2000. С. 15.
- ¹⁵ Цит. по: *Бутник-Сиверский Б.С.* [От составителя] // *Репин и Украина. Письма деятелей украинской культуры и искусства к Репину. 1896–1927.* Киев, 1962. С. 5.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ *Репин И.Е.* Далекое близкое. Л., 1986. С. 211.
- ¹⁸ *Леняшин В.А.* Репин. Посещение музея — приглашение к реальности // *Илья Ефимович Репин. К 150-летию со дня рождения : сб. ст.* СПб., 1995. С. 13.
- ¹⁹ Там же. С. 14.
- ²⁰ Цит. по: *Грабарь*. Т. 1. С. 33.
- ²¹ Там же.
- ²² Повесть Тараса Шевченко «Художник» : иллюстрации, документы; альбом. Киев, 1989. С. 156–157.
- ²³ Там же.
- ²⁴ Цит. по: *Грабарь*. Т. 2. С. 97.
- ²⁵ Повесть Тараса Шевченко «Художник» : иллюстрации, документы; альбом. Киев, 1989. С. 114.
- ²⁶ Там же. С. 144.
- ²⁷ Там же. С. 161.
- ²⁸ *Грабарь*. Т. 1. С. 68.
- ²⁹ См.: *Шевченківський словник* : в 2 т. Т. 1. Київ, 1976. С. 195.
- ³⁰ *И.Е. Репин — В.В. Стасову. 20 октября 1881* // *Избранные письма*. Т. 1. С. 263.
- ³¹ См.: *Тарас Шевченко* : альбом. Киев, 1984.
- ³² *И довелось снова мне*
Под старость с виршами таиться,
Опять исписывать страницы,
И петь, и плакать в тишине. (*Шевченко Т.Г. А.О.* Козачковскому («Бывало, в школе я когда-то...») [пер. Л. Вышеславского] // *Он же*. Собр. соч. : в 4 т. Т. 2 : Стихотворения и поэмы. 1847–1861. М., 1977. С. 57).

- ³³ См.: Автопортрет в русском и советском искусстве : каталог выставки / Государственная Третьяковская галерея. М., 1977.
- ³⁴ Панова М.В., Шило А.В. Автопортретный цикл Т.Г. Шевченко и жанр автопортрета в культуре романтизма : монография. Харьков, 2003. С. 71.
- ³⁵ См.: *Грабарь*. Т. 2. С. 274.
- ³⁶ Там же. С. 283.
- ³⁷ Там же. С. 268.
- ³⁸ Цит. по: *Шило А.В.* Загадки Репина. Очерки о творческой лаборатории художника. Харьков, 2004. С. 30.
- ³⁹ Там же. С. 513.
- ⁴⁰ *Грабарь*. Т. 2. С. 278.
- ⁴¹ Там же. С. 9.
- ⁴² *Денисенко О.И.* Картина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1889–1896) в собрании Харьковского художественного музея // Белорусско-русское культурное взаимодействие конца XIX — начала XX в. Витебск, 1995. С. 77.
- ⁴³ См.: *Грабарь*. Т. 2. С. 123.
- ⁴⁴ См.: И.Е. Репин — Д.И. Яворницкому. 26 апреля 1925 // Избранные письма. Т. 2. С. 359.
- ⁴⁵ И.Е. Репин — П.М. Третьякову. 27 апреля 1888 // Там же. Т. 1. С. 347.
- ⁴⁶ Белозерская Надежда Александровна (1838–1912) — украинская писательница и переводчица, жена В.П. Белозерского, редактора журнала «Основа» (1861–1862), в котором были напечатаны многие произведения Т.Г. Шевченко.
- ⁴⁷ Воспоминания о Тарасе Шевченко. Киев, 1988. С. 350.
- ⁴⁸ С. Кульженко — И.Е. Репину. 4 января 1911 // Репин и Украина. Письма деятелей украинской культуры и искусства к Репину. 1896–1927. Киев, 1962. С. 48.
- ⁴⁹ В.П. Лобойков — И.Е. Репину. 28 февраля 1914 // Там же. С. 62.

Е.В. Нестерова

РУСАЛКИ В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ 1870-Х ГОДОВ. МИФ И РЕАЛЬНОСТЬ

Дубравы вновь оделись тьмою,
Пошла по облакам луна,
И снова дева над водою
Сидит, прелестна и бледна.

А.С. Пушкин

Три выдающихся русских живописца — И.Н. Крамской, И.Е. Репин и К.Е. Маковский в 1870-х годах обратились к изображению подводного мира и его обитателей. На протяжении одного десятилетия они создали три оригинальных произведения в соответствии со своими устремлениями, художественным темпераментом и пониманием актуальных потребностей искусства.

Первой, в 1871 году, была написана картина Крамского «Русалки», фигурировавшая под названием «Майская ночь. Из Гоголя» (ГТГ). В середине десятилетия, в 1876-м, Репин исполнил «Садко» (ГРМ). Последней в этом ряду стала масштабная работа Маковского «Русалки» (ГРМ), завершенная в 1879 году. У этих картин разная история создания и разная судьба. Каждый художник имел свои мотивы обращения к подобным сюжетам, но при всем различии авторских индивидуальностей (Крамской и Репин — представители демократического реалистического направления в искусстве, Маковский — мастер позднего салонного академизма) близость тематики и времени создания произведений позволяет сопоставить и рассмотреть их в контексте современной им русской и европейской живописи.

1870-е годы были отмечены появлением Товарищества передвижных художественных выставок, закрепившим демократические преобразования того времени в русском изобразительном искусстве. Одним из членов-учредителей Товарищества был И.Н. Крамской. Именно на I выставке ТПХВ в 1871 году были показаны его «Русалки». Крамской являлся представителем поколения разночинцев, решительно вписавшихся в русскую культуру в 1860-х и ставших в это время наиболее активной силой общества. Именно разночинцы определили развитие демократических тенденций в искусстве и его критическую направленность. Правда, с конца 1860-х годов обличительные тенденции стали уступать место другим веяниям,

нацеленным на поиски нового идеала, смысла и целей в жизни. Критические настроения уже не были столь актуальны.

Типичный разночинец по рождению и воспитанию, жизненной энергии и тяге к образованию, Крамской очень много размышлял о задачах искусства, его роли в общественной жизни и своем личном участии в современном творческом процессе. В 1860-х годах, когда его современники активно выступали с обличениями действительности, используя возможности жанровой картины, Крамской был занят монументальной работой в храме Христа Спасителя. Создание Товарищества и необходимое условие членства в нем — обязательно представлять на ежегодных выставках новые полотна — подстегнули художника к работе над картинами. Как известно, помимо портретов, составлявших для Крамского на протяжении всей жизни и удовольствие постижения психологии человеческой личности, и постоянный источник заработка, на I выставке ТПХВ демонстрировалась картина «Майская ночь. Из Гоголя».

Сюжет этой работы может показаться странным в контексте тех изменений, которые происходили в это время в русском искусстве. Почему именно ее Крамской выбрал для первой выставки Товарищества? Ведь русалки — это героини романтического сказочного мира, они являются ближайшими родственницами нимф, наяд, nereид и других представителей античной мифологии, к которым традиционно обращались художники академического толка. Имя живописца Т.А. Неффа и слово «нимфа» звучали в конце 1850-х годов как родственные, почти однокоренные слова. Это искусство вызывало протест нового поколения художников, вступавших в творческую жизнь в следующем десятилетии.

В середине 1860-х Н.С. Лесков работал над повестью «Островитяне». Одним из ее главных героев был петербургский живописец Истомин, в образе которого писатель разоблачал уходящий в прошлое тип художника-романтика. Картина, которой герой повести Истомин собирался покорить сердца зрителей, изображала как раз русалок: «Русалка, впервые вынырнувшая со дна речки, прыгнула на сонный берег, где дикий тмин растет и где цветут, качаясь, фиалки возле буквиц. Вся она была целомудренно закрыта тмином, сквозь стебли которого только кое-где чуть-чуть очерчивались свежие контуры ее тела. Одна голова с плечами любопытно выставилась вперед и внимательно смотрела удивленными очами на неведомый для нее надводный мир»¹. Известно, что повесть Лескова была написана

под влиянием событий, происшедших осенью 1863 года в Императорской Академии художеств, — так называемого бунта 14-ти, который возглавил И.Н. Крамской. В жизнь и искусство приходили новые сюжеты и новые лидеры; это было очевидно для современников. В.В. Стасов в рецензии на I выставку ТПХВ останавливается на принципиальной разнице между художниками прошлого, которых, по его мнению, характеризуют «детская, беспредельная наивность, доходящая до глупости, куриная слепота к окружающей действительности, отсутствие всяких сколько-нибудь серьезных интересов, завиральная, под именем поэзии, бесплодная мечтательность» и новыми художниками: «Перед нами теперь другая порода, здоровая и мыслящая, бросившая в сторону побрякушки и праздные забавы художеством, озирающая то, что кругом нее стоит и совершается»². Казалось бы, выступив с картиной «Русалки» на передвижной выставке, Крамской противоречит себе, своим убеждениям и логике демократических преобразований в искусстве, сторонником которых он являлся.

Как известно, Крамской всегда последовательно критиковал Академию художеств, систему воспитания там молодых живописцев, ту этическую и эстетическую программу, которая предлагалась в стенах этого учебного заведения. Отказавшись участвовать в конкурсе на большую золотую медаль, отвергнув тему 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»³, он избирает не менее фантастический сюжет для своей картины «Русалки», которая в известном смысле должна была заявить не только о ее авторе, но и о новом художественном объединении (ТПХВ), и о новой творческой программе, этим объединением хоть и не официально, но подспудно декларируемой.

Первая передвижная выставка требовала «ударных» произведений, которые должны были привлечь публику и обеспечить коммерческий успех, поскольку дальнейшее существование Товарищества зависело от этого успеха. Крамской как человек с лидерскими задатками и организаторскими способностями не мог не думать об этом. Сюжет картины «Майская ночь. Из Гоголя» давал возможность заинтересовать публику и посоревноваться с академическим искусством на его территории. Фантастическое (идеальное) и обыденное

(реальное) вступали здесь в диалог, который художник озвучивал личной интонацией. Фантазийность сюжета «приземлялась» ссылкой на литературное произведение, заявленное в названии картины. Слова «Из Гоголя» звучали как нечто конкретное, дающее опору художественной фантазии автора. Крамской запечатлел сцену сна Левко — ключевую в повести. Привидевшиеся герою русалки — «в тонком серебряном тумане мелькали легкие, как будто тени, девушки, в белых, как луг, убранный ландышами, рубашках»⁴ — органично вписывались в преображенный лунным светом таинственный пейзаж. Смешение фантастического и реального присутствовало в самой повести (красочно, смачно, с убедительными подробностями описаны у Гоголя этнографический фон и жители украинского села). Правду и вымысел объединяло описание природы, едино прекрасной как в фантастическом сне Левко, так и наяву. Наступающая ночь и взошедший месяц меняли все вокруг, превращая привычную картину, видимую с порога дома, в феерическое зрелище: «...весь мир исполнился какого-то торжественного света. Пруд тронулся искрами. Тень от деревьев ясно стала отделяться на темной зелени»⁵. Фантастический сюжет у Гоголя приобретал реальные, конкретные детали, и Крамской в своей картине использовал тот же прием. Обстоятельства времени и места действия художник старается обрисовать как можно более точно. Дом сотника на пригорке, напоминающий украинскую мазанку, крытую соломой, похож на дом в Острогожске, где провел детские годы Крамской. Пейзажное решение в целом так же поэтично передает особенности национального ландшафта.

Пейзаж является главной образной составляющей произведения. Еще в юношеском дневнике Крамской записал такие строки: «Я преимущественно люблю ландшафты, а в особенности, если они представляют ночь, вечер или что-нибудь в этом роде...»⁶ Для завершения работы над картиной «Русалки» Крамской едет на Украину, в местечко Хотень Харьковской губернии. Проникаясь поэзией этих мест, вдохновляясь зрелой красотой природы, живописец настраивается на романтический лад. «...Впечатление сказочное, — делится он новыми ощущениями в письме к Ф.А. Васильеву. — <...> Ночью ждал привидений — не пришли»⁷. Художник вдохновенно погружается в атмосферу «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и, обретя личный опыт, отвечает на прозвучавший в повестях риторический вопрос: «Знаете ли вы украинскую ночь?»

Освещение становится для Крамского тем принципиально важным моментом, который должен дать ключ к прочтению картины. Всегда подробно и с увлечением описывавший замысел своих произведений, о картине «Русалки» он пишет очень мало. Единственное, чем озабочен художник в процессе работы, это желание «поймать луну». «Трудная штука луна», «как бы это справиться с луной»⁸, «частица лунной ночи попала-таки в мою картину, но не вся», «я рад, что с таким сюжетом окончательно не сломил себе шею, и если не поймал луны, то все же нечто фантастическое вышло»¹⁰, — звучит в его переписке.

В отличие от классического академического пейзажа середины XIX столетия, пейзаж у Крамского обретает национальный колорит. Он не идеально прекрасен, не очищен от «сора» живой конкретности: подгнившие мостки, заросли камыша, осоки и тростника, процветающая кувшинками темная вода пруда, пирамидальные тополя и густая трава составляют тот живой и вместе с тем поэтичный фон, благодаря которому не так вызывающе выглядят девы в белых одеяниях. Пейзаж в картине давал камертон корреляции реальности и фантастики, возникающей в сновидениях.

Русалки Крамского — отнюдь не туманные видения. Сильный холодный свет, направленный на фигуры, четко лепит их объемы, художник, прекрасно чувствующий тональные отношения, будто «наводит резкость» и снимает с героинь покров таинственности. Они не бесплотны, но их плоть не волнует зрителей, в этом поэтичном пейзаже они всего лишь обезличенный стаффаж. Стасов, похвалив Крамского за пейзаж, мягко пожурил: «Только утопленницы не совсем малороссиянки»¹¹. И дело не в том, что девушки лишены этнографической фактурности. Группировка фигур в картине, чередование ритма склоненных то к правому, то к левому плечу голов утопленниц напоминали об академических прописях. Позы русалок вполне могли вызвать ассоциации с классическими купальщицами из того же академического арсенала. Да и идея использовать литературный сюжет для композиции жанрового характера уже применялась в академической практике. Так, художник А.А. Попов получает в 1857 году золотую медаль второго достоинства за картину «Демьянова уха» на сюжет одноименной басни И.А. Крылова.

«Майская ночь. Из Гоголя» и возвращала к академической традиции, и уводила от нее. Картина оказалась известным компромиссом в творчестве Крамского. Она отразила общее устремление

к национальному, наметившееся в русском искусстве того времени, и обозначила некоторые очень индивидуальные особенности творческой личности Крамского, проявившиеся в этой первой значимой для художника сюжетной картине. Появление полотна «Русалки» объясняется его личными устремлениями и интересами, которые не исчерпывались потребностями эпохи в трезвом, правдивом воспроизведении действительности. В душе Крамской, безусловно, был романтиком, и эти тайные предпочтения неоднократно прорывались в его творчестве: и «Лунная ночь» (1880), и «Христос в пустыне» (1872), и даже «Неизвестная» (1883, все — ГТГ) свидетельствуют о романтичности его натуры. И нет никакого противоречия в том, что, будучи лидером, отстаивавшим демократические преобразования в искусстве со страстью революционера (в юности его любимым словом было «вперед», себя и товарищей он называл бойцами, а в конце жизни писал П.М. Третьякову: «Я честно бился всю жизнь и устал вот только под конец...»¹²), Крамской, как и многие революционеры, являлся подлинным романтиком.

«Русалки» были положительно упомянуты почти во всех обзорах I выставки ТПХВ. Еще до открытия экспозиции картину купил П.М. Третьяков у самого художника, однако далеко не все приняли ее одобрительно.

И.Е. Репин, недавно вступивший в самостоятельную художественную жизнь и с большим уважением относившийся к И.Н. Крамскому, ничего интересного не увидел в этом полотне: «Русалки — просто грязно-серое пятно, на котором едва замечаются манекены, намазанные белой глиной...»¹³ Сюжет картины показался ему неактуальным, уводящим в сторону от реальных проблем и потребностей искусства и русского общества. Он указал на это в письме В.В. Стасову: «Судья теперь мужик, а потому надо воспроизводить его интересы... Судите же с этой точки зрения, что Вам может дать картина, изображающая русалок, да еще не живо изображающая?..»¹⁴ Тем не менее через несколько лет Репин сам обратится к подобному сюжету.

Картина «Садко» (1876, ГРМ) была написана во время пенсионерской поездки, куда Репин отправился после окончания Императорской Академии художеств и завершения полотна «Бурлаки на Волге» (1870—1873, ГРМ), имевшего широкий резонанс и продемонстрировавшего гражданские, демократические убеждения художника. Позже он будет постоянно подчеркивать: «Нет, я человек шестидесятых годов», подразумевая под этим наличие определенных

принципов в жизни и искусстве, считая, как и многие его современники, что «действительность слишком возмутительна, чтобы со спокойной совестью вышивать узоры»¹⁵. Картина «Садко» как будто противоречит этому заявлению Репина. Она была задумана вскоре после отъезда за границу, еще в 1873-м, в год окончания работы над «Бурлаками», что лишь усиливает контраст между этими полотнами. Ее появление во многих отношениях спровоцировано эмоциями и впечатлениями, полученными за рубежом. Несмотря на сугубо национальный фольклорный сюжет, взятый из былины, картина во многом окажется более «французской», чем «русской».

В Париже Репин попадает в новую для себя художественную среду, имеет возможность посещать выставки парижского Салона, наблюдать за работой французских живописцев, пробовать себя в разных жанрах. Он и делает это с большим увлечением. Пишет пейзажные этюды, портреты, среди которых экзотическая «Негритянка» (конец 1875 — начало 1876, ГРМ), отвечающая популярным в европейском искусстве того времени ориенталистским увлечениям, демонстрирует в Салоне картину «Парижское кафе» (1875, частное собрание) с мотивом, словно заимствованным у французских импрессионистов.

Полотно «Садко», на первый взгляд, выпадает и из этого ряда. Его сюжет, рассказывающий о новгородском купце, очутившемся во владениях Морского царя и, несмотря на все соблазны, стремящемся домой, совпадает с настроением самого Репина, только что приехавшего в Париж, попавшего в непривычную для себя атмосферу и скучавшего по России.

Всем заморским красавицам, которых предлагал Морской царь в жены Садко, новгородский купец предпочел родную деву Чернаву. Репин в своих приоритетах столь же тверд. Он примеряет на себя былинный образ. «В Европе с ее удивительными вещами я чувствую себя таким же Садко — глаза разбегаются»¹⁶, — пишет он конференц-секретарю Академии художеств П.Ф. Исееву. Но переживания личного плана накладываются у Репина на размышления о национальном самоопределении отечественного искусства: «Идея эта выражает мое настоящее положение и, может быть, положение всего русского пока еще искусства»¹⁷.

Импульсивный Репин, подверженный быстрой смене настроений, вскоре освоился в новой для себя обстановке и охладел к картине, слишком отвлеченной по замыслу, уводящей в ту область, где

он никогда не чувствовал себя уверенно: «Картина самая фантастичная, от архитектуры до растений и свиты царя»¹⁸. Но поддержка П.Ф. Исеева и получение официального заказа на исполнение полотна (от самого наследника, будущего императора Александра III) вынудили живописца завершить работу, стоящую особняком в его творчестве. Описывая замысел картины в письме Стасову, Репин постепенно переводит разговор из смыслового в художественный план, акцентируя в былинном сюжете то, что могло заинтересовать его как живописца: «Перед Садко проходят прекрасные девицы всех наций и всех эпох: пройдут и гречанки, и великолепные итальянки Веронез и Тициана (экстракт всего, что создало искусство чудесного по этой части, красота форм, красота костюмов)... Действительно, я глазею во все глаза на все, что я вижу за границей. <...> Но крепко держу думу о девушке-чернавушке, которую я буду воспроизводить уже дома и только тогда буду считать начало своей деятельности»¹⁹. Репин словно извиняется за отступление от тех демократических позиций, которыми была пронизана его первая большая самостоятельная работа «Бурлаки на Волге», написанная в России.

Все же картину «Садко» вряд ли можно назвать проходной в творчестве художника. Неслучайно Репин выбрал холст внушительных размеров (323 × 230), значительно превышающий размер холста «Бурлаков». Несмотря на очевидную разницу в подходе к созданию этих картин, следует отметить, что мотив шествия красавиц, идущих из глубины полотна на зрителя, в известной степени повторяет композиционный прием «Бурлаков». Сменяют друг друга индианка, персиянка, итальянка, испанка. Направленный яркий поток света играет на роскошных плечах красавиц, освещает пышные одежды, отражается в богатых украшениях — золоте и жемчугах. В торжественный ритм их движения вплетаются скользящие вокруг рыбы. «Топчутся» по дну морские звезды, загребают клешнями членистоногие, застыл на секунду морской конек, вьются лентами водоросли, как живые, распускаются цветки кораллов, стремятся вверх пузырьки воздуха, отражая своими невесомыми радужными боками игру света и споря по красоте с драгоценностями красавиц. Богатство подводного мира как бы дополняет роскошь нарядов царевен. Цветками, бабочками, светлячками порхают медузы и другие морские существа, «присаживаясь» на платья и головные уборы царевен. Тщательно, по-академически ровно выписаны как главные действующие лица, так и второстепенные детали. Они иллюзорно объем-

ны, материальны. Все это изобилие, красота «чересчур», поддается пересчету, она не вплавлена в живописную структуру произведения, словно драгоценности можно «смахнуть с полотна» и «убрать в сундук», а морское дно «подмести». Эта иллюзорность сродни театральной условности, зритель принимает правила игры и должен поверить в правдивость происходящего, несмотря на то что действие не происходит в реальной жизни, а как будто разыгрывается в богатых декорациях. Неслучайно ассоциация с аквариумом приходила на ум многим зрителям картины. «Ах, посмотри, тапан, человек в аквариуме!»²⁰ — приводит А.В. Прахов восклицание одной из посетительниц выставки в Академии художеств, где демонстрировалась картина Репина. Именно слово «аквариум» употребляет И.Н. Крамской, критикуя молодого художника и словно реагируя на его упрек в адрес своих «Русалок»: «...Репин, воспитавшись на реалистических (так сказать) вкусах, перенес их в подводное царство, он взглянул на него через стекло аквариума... У него не хватает смелости заснуть и во сне увидеть грезы»²¹. Крамской, и не он один, ощущает некую надуманность, искусственность этого полотна, выражавшуюся в противоречии между позитивистским мышлением эпохи и эпическим духом былины. Действительно, в репинском полотне не чувствуются атмосфера, ритм, стилистика русской былины, чем вскоре будут озабочены художники, к чему будет стремиться В.М. Васнецов, а достигнет М.А. Врубель. Здесь скорее игра в переодевание, свойственная эпохе историзма, давшей обильные всходы в европейском искусстве к середине XIX столетия. Сам Репин увидел и четко отреагировал на эту тенденцию, подмеченную за рубежом: «Искусство точно отсеклось от жизни, не видит среды, в которой живет. Дуется, мучится, выдумывает всякие сюжеты, небылицы, побасенки, забирается в отдаленные времена, прибегает даже к соблазнительным сюжетцам...»²² Однако разнообразие увиденного как в сюжетном, так и в живописном отношении, разница в задачах, которыми были озабочены русские и европейские мастера, волнуют и привлекают художника. Замысел Репина заключался в том, чтобы воплотить в образах русалок-царевен идеалы его любимых европейских художников-классиков: «В каждой из прекрасных женщин я постараюсь изобразить (незаметно) всех любимых и гениальных художников, т.е. их идеал — Пракситель, Рафаэль, Веронез, Тициан, Мурильо, Рембрандт, Рубенс и пр.»²³. Идея одеть девушек в костюмы, соответствующие моде того времени, возможно, была подсказана работами французских мастеров.

Так, знаменитая роспись классика позднеакадемической живописи П. Делароша на тему «Прогресс искусств во всех странах и областях», исполненная по заказу французского правительства в 1837–1841 годах в полукруглой аудитории Школы изящных искусств, представляла выдающихся художников прошлого от Античности до XIX столетия в костюмах своих эпох. Эта работа была известна Репину еще до того, как он увидел ее воочию в Париже: «Вещь эту я знал по гравюре и любил...»²⁴ Оригинал, правда, разочаровал художника: «...краски грубы, условны, рисунок деревянен»²⁵. Тем не менее в произведениях Репина и Делароша есть заметная переключка идеи и ее воплощения. У Делароша в одной композиции соединились образы художников разных времен и народов, Репин решил объединить образы возможных моделей знаменитых художников разных стран и эпох, представив их русалками.

Сам Репин ссылался и на другие источники, вдохновлявшие его на былинные подвиги. Известно, что определенную роль сыграла статья В. В. Стасова о В. А. Гартмане, зачинателе фольклорного варианта русского стиля в архитектуре и театральном художнике, чье творчество также попадало под определение историзма. Познакомившись с этой статьей во Франции, Репин писал: «...когда читал о Гартмане, просто у меня душа разгорелась: захотелось ехать в Москву, в Россию, изучать нашу архитектуру и старую жизнь; целый вечер потом чертил и эскизы из русской истории, из былин и даже из песен»²⁶. Нельзя не упомянуть и о впечатлениях от театральных постановок, полученных как в России (оформление Гартманом оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила», которую Репин слушал в Санкт-Петербурге), так и во Франции, где постановка «феерических сюжетов», по свидетельству современников, была на высоте. И все же «французский след» — одна из главных причин появления картины «Садко». В значительной степени ее создание спровоцировали впечатления от зарубежного искусства, которые живо перерабатывались Репиным. Художник, необыкновенно чуткий к актуальным ценностям, вбирал и впитывал все, что видел интересного во время пенсионерской поездки. Впечатления оседали в его творческой памяти и реализовывались в произведениях, созданных и сразу же, непосредственно в результате увиденного, и спустя годы. Так, можно проследить некоторую неявную связь между картиной А. Ж. А. Реньо «Казнь без суда при мавританских королях Гранады» (1870, Музей Орсе), хорошо известной Репину, восхищавшемуся этим талантливым живо-

писцем, погибшим во время франко-прусской войны незадолго до приезда русского художника в Париж, и его собственным полотном «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885, ГТГ). Всегда жадный до всего, что касалось живописи, Репин в период пребывания в Париже позволил себе переключиться на решение вопросов художественного мастерства. Картина «Садко» стала одним из опытов в этом роде, подсказанным французскими мастерами академического направления, в частности П. Деларошем.

В отличие от И.Е. Репина и И.Н. Крамского, К.Е. Маковский подошел к теме «Русалок» (1879, ГРМ), будучи известным мастером. Это была его третья большая картина после работ «Балаганы на Адмиралтейской площади» (1869) и «Перенесение священного ковра в Каире» (1876, обе — ГРМ). Сергей Маковский в воспоминаниях об отце писал: «Тотчас после солнечно-яркого „Перенесения ковра“ задумалось ему создать ночной, залитый луной пейзаж в русском духе, с лесом, мельницей и привидениями сказочных водяниц. В этой третьей картине, из всех самой популярной, пожалуй, эффектно сочетается с южнорусским ландшафтом взлетающая к небу вереница озаренных месяцем обнаженных женских фигур»²⁷.

Наверное, Маковский тоже думал о произведениях Гоголя, когда работал над своей картиной, тем более что незадолго до ее создания у него уже была практика обращения к текстам этого автора. В 1874 году художник принимал участие в работе над иллюстрированным изданием повести «Страшная месть». Неслучайно, как и Крамской, он помещает своих русалок в малороссийский ландшафт, одна из примет которого в картине — церковь с характерными формами украинского барокко. Но это не прямая иллюстрация повести. Картина, помимо влияния произведений Гоголя, рождает ассоциации и с произведением А.С. Пушкина «Русалка», о чем напоминает мельница с водяным колесом. Таким образом, ощущается достаточно широкий литературно-фольклорный контекст.

Художник по-своему позаботился о романтических атрибутах. Не только водяная мельница, погост с топорщащимися крестами, лунный свет и его отражение в воде, камыши, туман «работают» на создание в картине национально-поэтического строя. В чем-то Маковский повторяет решение Крамского и вместе с тем словно бросает ему вызов. В обоих полотнах тема дается через пейзаж, который сразу настраивает на поэтический лад, зато русалки трактованы по-разному. Девушки Крамского в белых рубахах, сидящие на

берегу с мечтательным выражением лица, весьма далеки от страстных сирен Маковского. Их обнаженные тела, наполовину погруженные в воду, вольно раскинувшиеся на стволе дерева или хоро- водом устремляющиеся в небеса, лоснятся и светятся в холодном свете луны. Представление Крамского о мифологических героинях русского фольклора скромнее, сдержаннее, чем у Маковского, чьи яркие эротические фантазии произвели большое впечатление на современников, всколыхнули глубоко запрятанные эмоции.

К тому времени, когда Маковский начинал работать над «Русалками», он, имея возможность часто бывать во Франции и подолгу там работать, был хорошо знаком со вкусами парижской публики и произведениями, имевшими успех в парижском Салоне. Его выбор был сделан. Он не собирался отказываться от академической традиции, но обогащал ее современными приемами, оживлявшими классику. Успехи на этом пути наглядно демонстрировало современное французское искусство.

Публика, среда, в которой вращался Маковский, была иной, чем та, на которую ориентировались Крамской и Репин. По чистой случайности картина «Русалки» демонстрировалась на выставке передвижников, а не в парижском Салоне, как изначально предполагал художник. Он подолгу жил и работал в Париже. Вот и «Русалок» писал на Украине (как раз в гоголевских местах, на границе Черниговской и Полтавской губерний, недалеко от Диканьки), но заканчивал во Франции. Живописец ощущал себя комфортно среди выставившихся в Салоне художников, и картина «Русалки» вполне могла выдержать конкуренцию с самыми эффектными из представленных там полотен. Об ориентации на парижский Салон говорят и огромные размеры картины (261,5 × 347; она больше полотна Репина, не говоря уже о картине Крамского), и откровенная эротика в подаче сюжета, и эффектность общего замысла. Неслучайно Маковский получит разрешение выставлять в парижском Салоне свои полотна вне жюри. Художник просто не успел закончить «Русалок» к его открытию и согласился показать картину на передвижной выставке. Эту чужеродность внедрения позднеакадемического салонного произведения с его откровенной адресностью на территорию передвижников отметили многие. Русалок Маковского не могли не сравнивать с русалками Крамского: «Когда художник избирает для своей картины фантастический сюжет, фантастическое должно стать для него самого чем-то реальным.

Утопленницы Майской ночи реально предстали воображению г. Крамского в удивительных строках Гоголя. Могли ли с одинаковой силой и образностью впечатления предстать русалки творческому воображению г. Маковского? Мы думаем — нет»²⁸. Критики единодушно отмечали, что в русалках Маковского нет «ничего типического. Это русалки — самозванки»²⁹. Одни увидели в них всего лишь «несколько хорошеньких нагих женщин парижского бульварного типа»³⁰, другие заключали: «...в малороссийских русалках г. Маковского нет ни одной, которая не была бы француженкой или немкой, да и сам герой ночи, утопленник... похож по своей усатой физиономии на какого-нибудь Генриха или Людовика, неизвестно какими судьбами попавшего на самую хохляцкую мельницу»³¹. Было даже названо имя французского художника Э.О. Жандрона, ученика П. Делароша. Находили перекличку с его картиной «Виллисы» (1846), изображавшей души умерших девушек, не доживших до своей свадьбы. Однако Маковский вовсе не проигрывал от этого сопоставления и не терял индивидуальности при сравнении ни с французами, ни с соотечественниками. Virtuозность его техники, внутренняя раскованность и живописная свобода, динамизм в композиции, оригинальное освещение и использование фольклорного мотива с добавлением национальной экзотики легко могли покорить французов, но произвели впечатление и на соотечественников. Картина не осталась незамеченной на передвижной выставке. Зрительский успех ее в России был колоссальным. Рецензенты отмечали: «Между картинами Передвижной выставки „Русалки“ К.Е. Маковского занимают первенствующее место во внимании посетителей»³². Ее называют «капитальнейшей картиной всей выставки»³³, «привлекающей к себе толпу зрителей»³⁴. Еще в Санкт-Петербурге полотно приобрел Александр II, и дальше оно передвигалось по стране с пометкой «собственность Государя императора». Интересно, что картины Маковского и Крамского, столь близкие по тематике, но столь разные по установкам и художественному воплощению, были продемонстрированы на передвижной выставке с промежутком менее чем в десять лет, в известной степени отражая эволюцию пути, пройденного этим объединением.

Для Крамского «Русалки» стали выражением тяги к романтическому, красивому, загадочному и поэтичному, всегда занимавшему определенное место в его творческой жизни, пусть это и противоречило передовым тенденциям в искусстве того времени, которые сам

художник приветствовал и пропагандировал. Это было его личным выбором, не связанным с веяниями эпохи.

Для Репина, особенно чуткого к актуальным ценностям, картина «Садко», несмотря на ее сюжет, заимствованный из русской былины, стала откликом на подмеченные им тенденции в современном французском искусстве. Ее русский сюжет вырос на плодородной французской почве.

В отличие от Крамского и Репина Маковский был ориентирован на успех у буржуазной публики. Он добавил национальной экзотики к типично салонному произведению, как гарнир к французскому блюду. Оказалось, что эта пища в России имела в то время не меньше поклонников, чем во Франции.

Все три художника сделали ставку на сюжет, позволяющий дать волю фантазии. Фантазия, впрочем, опиралась на конкретные, реальные впечатления, почерпнутые в природном ландшафте, в исторической, литературной канве, в знакомстве как с классическим, так и с современным европейским искусством. Для русских художников особенно актуальными в это время стали поиски национального самовыражения. Фольклор превратился для некоторых в источник новой образности. Русалки, герой былины Садко попадают под эту тенденцию. Но стилистика произведений, их художественная форма пока еще не находили адекватного сюжету выражения. Произведения Крамского, Репина, Маковского по-своему эклектичны, они отражают тот период в эволюции отечественного искусства, когда накапливались силы для выхода на новые рубежи. В 1870-е годы поиски нового еще не были радикальны. Зачастую именно сюжет, казалось, дает возможность по-новому взглянуть на окружающую действительность. Мифологический сюжет, во второй половине XIX столетия опирающийся на позитивистское, трезвое, реалистическое сознание, раскрывался в историческом, бытовом, пейзажном жанре, существуя между традиционным классическим академическим подходом в его решении и попыткой отказаться от условных образов, приземляя, очеловечивая пространство мифа.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Лесков Н.С.* Собр. соч. : в 11 т. Т. 3. М., 1957. С. 41.
- ² *Стасов В.В.* Передвижная выставка 1871 года // Избр. соч. : в 2 т. М. ; Л., 1937. Т. 1. С. 196.
- ³ И.Н. Крамской — М.Б. Тулинову. 13 ноября 1863 // Иван Николаевич Крамской. Письма, статьи : в 2 т. М., 1965—1966. Т. 1. С. 9—10.
- ⁴ *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. : в 6 т. Т. 1. М., 1950. С. 75.
- ⁵ Там же. С. 57.
- ⁶ Иван Николаевич Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи. СПб., 1888. С. 21.
- ⁷ И.Н. Крамской — Ф.А. Васильеву. 1 августа 1871 // Переписка И.Н. Крамского : в 2 т. М., 1953—1954. Т. 2. С. 8 (далее — Переписка Крамского).
- ⁸ И.Н. Крамской — Ф.А. Васильеву. 21 октября 1871 // Там же. С. 9.
- ⁹ И.Н. Крамской — Ф.А. Васильеву. 8 ноября 1871 // Там же. С. 10.
- ¹⁰ И.Н. Крамской — Ф.А. Васильеву. 6 декабря 1871 // Там же. С. 13.
- ¹¹ *Стасов В.В.* Передвижная выставка 1871 года. С. 205.
- ¹² И.Н. Крамской — П.М.Третьякову. 12 января 1883 // Переписка Крамского. Т. 1. С. 297.
- ¹³ И.Е. Репин — В.В. Стасову. 27 мая [1872] // И.Е. Репин и В.В. Стасов. Переписка : в 3 т. М. ; Л., 1948—1950. Т. 1. С. 31 (далее — И.Е. Репин и В.В. Стасов).
- ¹⁴ И.Е. Репин — В.В. Стасову. 3 июня [1872] // Там же. С. 37.
- ¹⁵ И. Репин. Избранные письма. 1867—1930 : в 2 т. М., 1969. Т. 1. С. 292.
- ¹⁶ Цит. по: *Эрнст С.* Илья Ефимович Репин. Л., 1927. С. 135.
- ¹⁷ И.Е. Репин — В.В. Стасову. 23 дек[абря] 1873 // И.Е. Репин и В.В. Стасов. Т. 1. С. 82.
- ¹⁸ Там же. С. 81.
- ¹⁹ Там же. С. 81—82.
- ²⁰ *Профан.* Выставка в Академии художеств произведений, представленных для соискания степеней // Пчела. 1876. № 45. С. 14.
- ²¹ И.Н. Крамской — В.В. Стасову. 1 декабря 1876 // Иван Николаевич Крамской. Письма, статьи : в 2 т. М., 1965—1966. Т. 1. С. 387.
- ²² И.Е. Репин — И.Н. Крамскому. 2 сентября 1873 // Переписка Крамского. Т. 2. С. 253.
- ²³ Цит. по: *Эрнст С.* Илья Ефимович Репин. С. 135.
- ²⁴ И.Е. Репин — В.В. Стасову // И.Е. Репин и В.В. Стасов. Т. 1. С. 85.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Там же. С. 79.
- ²⁷ *Маковский С.* Портреты современников. М., 2000. С. 30.

Е.В. Нестерова

²⁸ *Флеров С.В.* Передвижная выставка картин // Московские ведомости. 1879. № 91. С. 5.

²⁹ Там же.

³⁰ *Эмь* [Матушинский А.М.] Художественная хроника // Голос. 1871. № 88. С. 2.

³¹ -овъ. Музеи и выставки // Современные известия. 1879. 10 апр.

³² *Флеров С.В.* Передвижная выставка картин. С. 4.

³³ -овъ. Музеи и выставки // Современные известия. 1879. 10 апр.

³⁴ *Скромный наблюдатель.* Наблюдения и заметки // Русские ведомости. 1879. № 92. С. 1.

Иллюстрации

ПЕЙЗАЖ В ТВОРЧЕСТВЕ И.Е. РЕПИНА

В воспоминаниях «Далекое близкое» И.Е. Репин описывает необычный случай из своей творческой биографии начала 1870-х годов, связанный с уничтожением картины. Это произошло после того, как И.И. Шишкин подверг резкой критике его волжский пейзаж с плотами за отсутствие в произведении идейности и за пренебрежение натурным материалом. Через 20 лет, в конце 1891 года, в стенах Императорской Академии художеств одновременно открылись большие персональные выставки этих мастеров. Восторженные отзывы о столь грандиозном событии в художественной жизни России нередко заканчивались утверждением: «Между гг. Репиным и Шишкиным можно отметить много общего в признании... главнейших положений реалистической школы»¹. Подобные высказывания современников относились к историческим полотнам и портретам Репина, а также к его пейзажным этюдам, которые составляли пятую часть от представленных в экспозиции работ, насчитывающих около трех сотен. Таким образом, не подлежит сомнению особое внимание художника к пейзажу. Постараемся понять, как же происходила эволюция творческого восприятия природы у живописца и от чего зависел выбор определенного изобразительного языка в пейзажах И.Е. Репина.

В искусствоведческой литературе их анализ встречается нечасто. Среди немногих работ следует назвать одну из первых фундаментальных монографий о художнике, написанную И.Э. Грабарём еще в середине прошлого столетия. В ней выделяются два периода творчества Репина, непосредственно связанные с его пейзажами, созданными на Волге и во Франции. Сам живописец считал важным также начальный этап своего профессионального становления на малой родине: «Первый элементарный курс я прошел в Чугуеве в окрестностях, в природе; второй — на Волге (в лесу я впервые понял композицию) и третий курс будет, кажется, в Вёле...»²

Акварель «Вид на школу военных топографов в Чугуеве» (между 1854 и 1857, ГТГ) свидетельствует о желании молодого художника запечатлеть как можно больше деталей хорошо знакомой части города. Неубедительные переходы пространства и несоответствия в передаче физических размеров форм компенсируются документальной

описательностью изображения. Школа военных топографов не учила своих воспитанников художественной компоновке пространства, но давала навыки рисовальщика и чертежника. В акварели «Улица в Чугуеве» (1861, ГТГ) Репин как по линейке рисует множество горизонтальных линий. В ту пору он много времени посвящал копированию эстампов, пока не прислушался к совету земляка-художника Л.И. Персанова изображать то, что видишь непосредственно за окном. «Учитель — натура», — скажет позднее великий мастер. А первой натурой для него были украинские природа и быт. Интерес к своеобразному укладу жизни на Украине он пронесет через все свое творчество. Художник с упоением изображал лаконичные формы простого деревенского жилища («Украинская хата» (1876, ГРМ), косогоры («Чортомлык» (1880, ГРМ), «Деревня Мохначи близ Чугуева» (1877, ГТГ) и бескрайние степные дали. Уроженец Харьковщины не мог оставаться равнодушным при виде ландшафтов, гармонично дополненных формами национальной культовой архитектуры («Церковь в Грушевке» (1880, ГРМ), «Вид Святогорского Успенского монастыря на реке Северский Донец» (1880, ГТГ). С годами понимание самоценных достоинств родной природы только усиливалось. «Что это за диво!!! И я никак не предполагал, что я родился и провел детство, отрочество и юность среди такой необыкновенной и грандиозной природы!»³ — писал художник Л.Н. Толстому в 1907 году.

Требования, предъявляемые к ученикам исторического класса в Академии художеств, коренным образом меняют отношение Репина к изображению пейзажа. Доказательством тому может служить случай с эскизом «Диоген и мальчик» (1867, ГРМ), который был показан Ф.А. Бруни. Уважаемый профессор выразил недовольство, назвав камни и кусты «обыкновенными», как на Петровском острове, а затем посоветовал скопировать фрагмент более достойного пейзажа с картины Н. Пуссена в Эрмитаже. Действительно, в этой работе Репин усложняет изображение природы, передавая множество дробных форм и стараясь запечатлеть нюансы освещенной и затененной зелени, как, например, в листьях над головой мальчика. Художник усвоил урок и отныне прилагал все усилия, чтобы в сюжетной картине пейзаж помогал раскрытию ее основополагающей идеи. В творчестве Репина появляется фон-пейзаж, возникающий как результат сочинения или активного художественного переосмысления натурального вида. В живописном полотне «Иов и его друзья» (1869, ГРМ) лаконичные формы виднеющегося вдали горного

ландшафта, подсвеченного теплыми золотистыми лучами солнца, усиливают выразительность сцены ближнего плана. Пейзаж контрастно «оттеняет» главных героев. В эскизе «Голгофа (Распятие Христа)» (1869, КНМРИ), напротив, широкая плоскость горы, сливающаяся с тяжелыми свинцовыми тучами неба, становится частью монументального и трагического образа картины.

Функциональной многогранностью отличаются пейзажные фоны крупноформатных жанровых полотен живописца. Они становятся важным дополнением содержания произведения и неотъемлемой частью композиционного построения. Неслучайно многие современники Репина давали высокую оценку изображению природы в картине «Бурлаки на Волге» (1870–1873, ГРМ). Среди них можно назвать владельца произведения — великого князя Владимира Александровича, немецкого искусствоведа А.Ф. Пехта, выдающегося художественного критика В.В. Стасова и других. Однако только анализ подготовительного натурального материала дает возможность в полной мере оценить вклад этого произведения в творческое наследие мастера.

«Истомленный унылой, бедной северной природой...»⁴ Репин в 1870 году отправляется на Волгу, где бескрайние просторы побережья производят на него неизгладимое впечатление. «Что всего поразительнее на Волге — это пространства. Никакие наши альбомы не вмещали непривычного кругозора»⁵. «...Не могли вдоволь наглядеться на противоположный лесистый берег. Зеленый, темный, красивыми возвышенностями уходил он в небо»⁶. Акварель «Ширяево» (1870, частное собрание) словно подтверждает слова художника. Он увлеченно зарисовывает эффектные формы скал («Сфинкс» (1870, частное собрание), его внимание притягивают возвышенности у горизонта («Вольск» (1870, частное собрание), «Ширяев буерак на Волге. Мазарки» (1870, Национальный музей Стокгольма). Выразительный силуэт пологого холма будет нередко встречаться в пейзажах дальнего плана. Академическая привычка Репина условно делить пространство картины на планы в волжских зарисовках сменяется новаторскими приемами убедительной передачи перспективы. Художник очень точно фиксирует сложный ракурс уходящей от зрителя к горизонту береговой линии в работах «Рыбачьи сети. Ширяево» и «Ширяев буерак на Волге» (обе — 1870, ГТГ). «В кустарниках, на Лысой горе, — вспоминал Репин, — я впервые уразумел законы композиции: ее рельеф и перспективу»⁷. В акварели «Осень

на Волге» (1870, ГТГ) художник с наслаждением пишет не только поднимающуюся в гору тропинку, пушистые купы растительности, но и различные сочетания оттенков пожелтевших листьев.

Проблема сложного колорита и воздушной перспективы пейзажа приобретала особую актуальность, когда появлялась необходимость изображения волжских берегов не в ясный солнечный день, а в ненастье. Вот как оценивал эти изменения в натурной работе Репин: «Пасмурная неделя непогоды принесла большую пользу нашей технике. Все мы почувствовали какую-то новизну и в средствах искусства и во взгляде на природу; мы постигали уже и ширь необъятную и живой колорит вещей по существу»⁸. Здесь необходимо вспомнить влияние на живописца художественных взглядов его спутника Ф.А. Васильева, в полной мере владевшего позднеромантическими приемами передачи пейзажа-настроения. Характерным примером является произведение «Шторм на Волге» (нач. 1870-х, КНМРИ). Через осязаемую воздушную среду, «живое небо» Репин старается уловить и передать в изображении меняющийся образ природы. В эскизе «Бурлаки на Волге» (ГРМ) 1870-го делаются попытки создать иллюзию воздушной перспективы при помощи дымки на дальнем плане; формы в глубине пространства условно передаются при помощи поэтапного угасания интенсивности цвета. Вариант-картина «Бурлаки, идущие вброд» (ГТГ) 1872 года уже показывает умелое использование тональных отношений, превращающих в единое целое живописную структуру изображения. Приглушенная и выверенная цветовая гамма пейзажа усиливает чувство сопереживания героям сцены. При этом сохраняется описательная часть фона картины в четком силуэте баржи и в деталях побережья (низкие кустарники, сухие корни деревьев и тому подобное). В окончательном произведении «Бурлаки на Волге» (1870–1873, ГРМ) Репин отказывается от излишней повествовательности в изображении широкого пейзажа и, по выражению В.В. Стасова, «уничтожает» горы. Художник искусно высветляет колорит, тонально гармонизирует цветовые переходы, делает почти незаметными единичные предметы на песчаном берегу, переключая тем самым все внимание зрителя на выразительные силуэты медленно бредущих бурлаков.

Подготовительная натурная работа на Волге научила Репина ценить возможность творческого «общения» с конкретными уголками природы. Неслучайно после отъезда за границу в 1873 году в одном из писем В.В. Стасову он резко отзываясь об условных чертах

итальянской природы, которая воспевалась в произведениях мастеров прошлого: «...мне противна теперь Италия, с ее условной до рвоты красотой»⁹. Закономерно, что живописец ищет и находит в природе новые источники вдохновения. На лето 1874 года приходится короткий и, пожалуй, самый «пейзажный» период творчества мастера. Тогда специально для написания пейзажных этюдов из Парижа в Нормандию, в местечко Вёль, на несколько месяцев переселилась группа молодых русских художников, руководимых А.П. Боголюбовым. Нормандские работы Репина, в большинстве своем камерные, поражают выразительностью образов и новизной пленэрной живописи. Под стать широким волжским панорамам выглядит «Морской берег. Пейзаж в Нормандии» (1874, ГТГ), написанный на бумаге размером примерно 10 × 20 см. В произведении «Лошадь для сбора камней в Вёле» (1874, СГХМ) можно отметить излюбленную композицию живописца с плавной линией поднимающихся над горизонтом гор. Однако ощущение достоверной передачи глубины пространства еще больше обостряется благодаря сопоставлению четких деталей в изображении лошади на ближнем плане и постепенно растворяющихся в отдалении очертаний природных форм. Причем меняются не только физические размеры, но и насыщенность цвета. Этот прием стал продолжением художественных поисков Репина при изображении освещенных на солнце предметов в работах волжского периода (например, в эскизе «Бурлаки на Волге» (1870, ГРМ).

Увлеченность Репина написанием этюдов в Вёле способствует совершенствованию его живописного мастерства. Он с удовольствием погружается в этот процесс: «...я предался писанию масляными красками, до глупости, до одури... <...> Пишем, пишем и пишем, а по вечерам гуляем...»¹⁰ На первый взгляд этюд «Мельница в Вёле» (1874, частное собрание) кажется однообразным по исполнению. Однако при детальном рассмотрении миниатюрный пейзаж поражает внимательным отношением к каждому квадратному сантиметру живописной поверхности. Только при помощи слабозаметных градаций зеленого цвета и легкой фактурности письма «лепятся» естественные формы деревьев, покрытых плотными слоями листьев. Вместо единой зеленой стены появляются очертания стоящих друг за другом зеленых куп. Аккуратные коричневатые, светло-зеленые мазки отмечают нюансы глубины пространства, взгляд движется по лужайке к домику с водяной мельницей, затем через узкую речку к полянке в левой части изображения.

Свободнее и смелее был написан этюд «Дорога в ложбине» (1874, частное собрание), который можно назвать одним из лучших нормандских этюдов Репина. Овраг с высокой травой, тропинка с уходящим путником, небо с рассеивающимися облаками — все это создает многогранный образ простого уголка природы. Возникает противоречивое ощущение стабильности и подвижности воздушных масс. Сочной и артистичной кистью живописец передает перспективу желтеющего склона, экспрессивное сочетание простых форм травы и «рваных» контуров голубого неба, акцентированные пятна бело-желтых и красных цветов. Подобные изображения маков встречаются в портрете «Девочка-рыбачка. Вёль» (1874, ИОХМ), где они играют роль своеобразных камертонов цветовой гаммы пейзажного фона. Репину удавалось достичь предельной точности живописной природной формы независимо от степени ее «прописанности» в деталях (например, и изображение цветка в «Портрете Наталии Борисовны Нордман-Северовой» (1905, ГРМ). В то же время при необходимости он уверенно изображал различные сорта цветов в букете («Букет цветов» (1878), сложные ракурсы листьев («Яблоки и листья» (1879, ГРМ) и так далее. «Мой главный принцип в живописи, — убежденно говорил Репин, — материя как таковая»¹¹.

Из 15 нормандских этюдов Репина, представленных на выставке 1891 года, большая часть была посвящена изображению нив, полей, стогов, опушек леса, мельниц. Художник вжился в деревенскую тему, которая не отпускала его и после возвращения в Париж. Он видит самодостаточность и своеобразную красоту в безлюдном уголке на берегу Сены («Пейзаж с лодкой» (1875), в необычном повороте дороги на Монмартр («Дорога на Монмартр в Париже» (1875–1876, оба — ГТГ). Однако смена условий натурной работы и переключение внимания на другие, более важные, по мнению Репина, жанры значительно снижают его интерес к пейзажу. «Расхохочешься ты здесь над деревенскими работами! — писал художник из Парижа в Вёль В.Д. Полену. — Так это все мизерно кажется здесь»¹².

В парижском произведении «Пикник» (1875, ГРМ) у Репина была возможность очень подробно передать все детали наполненного воздухом обширного пространства. Живописец делает акцент на фигурах, превращая пейзаж в своеобразный декоративный фон. На заднем плане доминируют изображения хаотично переплетенных ветвей деревьев, исполненных как будто в технике сепии. Так же однообразно, в виде большого светло-зеленого пятна передана лу-

жайка. Изобразительные приемы этого произведения находят дальнейшее развитие в работе «На дерновой скамье» (1876, ГРМ), созданной через год в Красном селе под Петербургом. При сравнении ее с «Пикником» выявляются как сходство, так и серьезные отличия. Например, в более поздней работе можно увидеть все те же причудливо переплетенные ветви деревьев, однако запечатленные «на просвет» и имеющие более выразительный общий рисунок. На ближнем плане вновь превалирует изображение травы в виде единого цветового фрагмента, при этом световые пятна ложатся более естественно. Благодаря непосредственной передаче освещения пейзаж и фигуры сосуществуют гармонично, создавая ощущение целостности картины. Ближний план написан легко, тонким слоем краски и без фактуры. В данном случае можно с уверенностью говорить о том, что Репин создает свое произведение под влиянием современной французской живописи. Неслучайно Г.Ю. Стернин называл эту работу «самым импрессионистическим произведением художника из всех, когда-либо им созданных»¹³.

Проблемы пленэрной живописи, отчасти обозначенные в этюдах А.А. Иванова середины XIX века, были особенно актуальны для русских живописцев в 1870-х годах. «Нам непременно нужно двинуться к свету, краскам и воздуху...»¹⁴ — отмечал И.Н. Крамской в письме Репину в 1874 году. Именно пейзаж должен был стать основой формирования нового видения живописной формы. Об этом точно высказался известный композитор и искусствовед Б.В. Асафьев: «...русский пейзаж и „пейзажное“ в картинах содержат не только образы конкретных явлений, но и образное отражение и воздействие неосязаемого: стихий воздуха, ветра и солнца»¹⁵. Это утверждение не касалось творческих проблем Репина напрямую. Ведь он почти не писал «чистых» пейзажей, но вопрос «света» в картине ставил как первостепенный.

В своей переписке живописец очень часто подчеркивает, как важны для его работы солнечные дни. Так, в 1878 году он писал В.В. Стасову из Москвы: «Климат здесь хороший, свет чистый, ровный, солнце яркое...»¹⁶ Выбор освещенного пейзажного фона для портрета был гарантией удачного образного решения. «Толстого, отдыхающего под деревьями в лесу»¹⁷, попробовал по воспоминанию и рисунку с натуры — вышло недурно, солнечно»¹⁸, — сообщал Репин В.В. Стасову в письме 1891 года. В произведениях Репина яркий свет подчеркивает силуэты фигур на пейзажном фоне, делая их

объемными и выразительными («Девочка с букетом» (1878, Музей-квартира И.И. Бродского), «На меже. В.А. Репина с детьми идет по меже» (1879, ГТГ) и другие). Убедительная передача солнечного освещения помогала глубокому раскрытию образов в монументальных полотнах живописца на темы из современной жизни России. Подтверждением тому могут служить картины «Бурлаки на Волге» и «Крестный ход в Курской губернии» (1881–1883, ГТГ).

Репин не представлял себе изображения крестного хода без воздуха и солнца. «Теперь занят этюдами для него — жаль, погода стоит убийственная, солнечных дней почти не бывает, — жаловался художник В.В. Стасову из подмосковного Хотьково в 1881 году, — а ведь у меня все должно быть на солнце!»¹⁹ Долгая подготовительная работа с натурным художественным материалом в значительной степени повлияла на изменение роли пейзажа в картине, что подтверждается при сравнении первоначальных эскизов (например, «Крестный ход» (1877, ГРМ) и законченного произведения. С пейзажем был связан поиск общего композиционного решения (эюда «Летний пейзаж в Курской губернии» (1881, ГТГ), а в этюдах с изображением народных типов пейзаж становился частью их образов (акварель «Горбун» (1880, ГРМ), «Богомолки-странницы» (1878, ГТГ) и другие). Репин мастерски использует некоторые свойства пейзажного построения для акцентирования внимания на отдельных частях портрета. Например, в этюде «Богомолки-странницы» четкая линия горизонта запечатлена на уровне лиц женщин. Подобный прием встречается и в более поздних произведениях: «По следу» (1890, ХХМ), «Портрет Н.Б. Нордман» (1900, Атенеум, Хельсинки) и другие.

«У нас на Руси широки столбовые дороги...»²⁰ — с уверенностью говорил Репин. В его живописном полотне «Крестный ход в Курской губернии» дорога становится своеобразной площадкой, где разворачивается поистине эпическая сюжетная картина, занимающая большую часть пейзажного изображения. Дорога является частью собирательного образа бесчисленных человеческих судеб.

Мотив дороги нередко встречается в творчестве Репина и по-разному проявляется в его произведениях. В деревенских пейзажах живописца извилистые тропинки, словно тонкие нити, связывают запечатленное пространство и направляют внимание зрителя в глубину картины («Пейзаж с мостиком» (1881, ГРМ). Они занимают скромное, но важное место в передаче ландшафта и его деталей. Например, в картине «На мостике в парке» (1879, ОЛК ГМИИ) еди-

ный поэтический образ создают изображения женской фигуры на старом мостике и уходящей в заросли дорожки. Спокойный описательный характер носят зарисовки городских дорог («На Николаевском мосту» (1891, ГРМ). Противоречивые и беспокойные чувства вызывает изображение другой дороги — грязной и уходящей к горизонту, «в никуда», в произведении «„На Родину“». Герой минувшей войны» (1878, ГТГ). Приглушенный колорит, темные проталины на заснеженной равнине, вороны — все это напоминает печальные образы «саврасовских» пейзажей и емко дополняет усталость и грусть в глазах вернувшегося домой солдата. Примерно такие, не всегда радостные сельские дороги сохранились в памяти художника с детства. Он писал: «Через нашу Калмыцкую улицу шла большая столбовая дорога. Поминутно проезжали мимо нас тройки и пары почтовых с колокольчиками, часто проходили войска, а еще чаще — громадные партии арестантов»²¹. Бесконечной и драматичной выглядит разбитая колесами телег дорога, по которой ведут заключенного, в работе «Под конвоем. По грязной дороге» (1876, ГТГ). О.А. Лясковская отмечает, что «по своей характеристике и эмоциональной убедительности пейзаж в картине „Под конвоем“ является одним из лучших во всем творчестве Репина»²².

Заметный след в пейзажной живописи Репина оставило белорусское местечко Здравнёво, где в 1890-е годы он проводил летние месяцы. Вновь, как на Волге или в Вёле, происходит непосредственное сближение художника с природой. Несмотря на обременительные хлопоты, связанные с обустройством усадебной жизни, Репин искренне восхищается видами на протекающую рядом Двину («Берег реки. Здравнёво», «Лодки на Двине», оба рисунка — Атенеум, Хельсинки) и ее живописные побережья («Лунная ночь. Здравнёво» (1896, НХМ РБ). В 1892 году было написано несколько портретов на фоне пейзажей в окрестностях усадьбы. Нетрудно заметить общие черты в передаче заднего плана в таких произведениях, как «Белорус» (1892, ГРМ), «На охоте» (1892, ОЛК ГМИИ) и «Осенний букет» (1892, ГТГ). Кажущийся однообразным пейзаж с протяженной полянкой и приподнятой линией горизонта передает богатый в колористическом отношении вид. Он основан на тонком смешении коричневых, серых и зеленых оттенков. Сравнение изображений деревьев на дальнем плане в произведении «Осенний букет» и в этюде «Ранняя весна» (1892, частное собрание) подтверждает точное соответствие запечатленных природных форм натурным наблюдениям.

Так, переписка из Здравнёва содержит размышления живописца о «гармонии тонов», о «богатстве форм» и о «живой красоте природы». Следование за цветовой гаммой, увиденной на натуре, способствовало обращению Репина к приглушенной палитре, что стало своеобразным ответом на высказывание В.В. Стасова, прозвучавшее в письме к художнику в 1892 году: «Русский серенький колорит дня и даже хорошей погоды — должен, наконец, проявиться в картинах»²³.

Помимо изменений в колористическом понимании пейзажей следует отметить раскрепощенность живописной манеры Репина в 1890-х годах. Художник мастерски использует в своем творчестве этюдные приемы письма. Например, результаты эмпирических поисков в Здравнёве нашли отражение в картине «На академической даче» (1898, ГРМ). Живописец импрессионистически свободно лепит формы, не обращая внимания на красоту мазка. При этом беглые прикосновения кисти, как бы неряшливые при близком рассмотрении, выглядят очень убедительно в контексте всей цветовой палитры произведения.

На рубеже XIX и XX столетий профессиональные качества Репина приобрели универсальные черты. При необходимости создания экспрессивного звучания в пейзаже он обращается к так называемой трепаной живописной фактуре, например в эскизе «Иди за мною, сатано!» (1895(?) или позднее в работе «В осажденной Москве» (1912, обе — ГРМ). Очень быстро, не заботясь о красоте линии, художник делал точные зарисовки местности и ситуации, как, например, в альбоме, посвященном коронации 1896 года («Москва», «В ожидании коронационного шествия. набросок» (оба — 1896, ГРМ). В ретроспективных и иллюстративных произведениях подбирался в меру условный пейзаж, не мешающий передаче основного сюжета изображения (например, в работах «Фёдор Никитич Романов на охоте» (1890), «Адам и Ева» (1891), «И скажи ты, мой конь, что женился я...», «Николай I и Александра Фёдоровна в Крейте (в горах Тироля)» (1907–1908), «Дуэль» (1912, все — ГРМ) и другие). Напротив, «живая документальность»²⁴ характеризует художественные впечатления мастера от природы других стран (например, «Кордова» (ГМИИ), «Венеция» (1893, Музей-усадьба «Пенаты»), «Альба-Лонга», «Сад Фраскати» (оба — 1894, ГМИИ). Одна и та же северная природа могла предстать в работах Репина протокольно-сухой, как, например, в «Портрете Юрия Ильича Репина, сына

художника» (1905), и, по словам живописца, «невероятной фантастической» в картине «Какой простор!» (1903, обе — ГРМ).

Пейзаж в творчестве Репина многолик и имеет свои периоды развития. Можно давать разные оценки художественным достоинствам изображений природы в произведениях живописца. Однако, перефразируя его высказывание об А.И. Куинджи, следует сказать, что Репин — художник света в широком смысле этого слова. Добившись славы и всеобщего уважения, он оставался верен своим неизменным принципам: «Я все так же, как в самой ранней юности, люблю свет, люблю истину, люблю добро и красоту, как самые лучшие дары нашей жизни. И особенно искусство!»²⁵

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: *Чуйко В.В.* Художественные выставки гг. Репина и Шишкина // Иван Иванович Шишкин : Переписка. Дневники. Современники о художнике. Л., 1984. С. 284.

² И.Е. Репин — В.В. Стасову. 8 июля 1874 // И.Е. Репин и В.В. Стасов. Переписка : в 3 т. М. ; Л., 1948—1950. Т. 1. С. 100 (далее — И.Е. Репин и В.В. Стасов).

³ И.Е. Репин — Л.Н. Толстому. 1 октября 1907 // И. Репин. Избранные письма. 1867—1930 : в 2 т. М., 1969. Т. 2. С. 237.

⁴ Там же. С. 90.

⁵ *Репин И.Е.* Далекое близкое : Воспоминания. М., 2002. С. 241.

⁶ Там же. С. 244.

⁷ Там же. С. 251.

⁸ Там же. С. 271.

⁹ И.Е. Репин — В.В. Стасову. 16 июня 1873 // И.Е. Репин и В.В. Стасов. Т. 1. С. 61.

¹⁰ И.Е. Репин — И.Н. Крамскому. 23 августа 1874 // Переписка И.Н. Крамского : в 2 т. М., 1953—1954. Т. 2. С. 309.

¹¹ *Чуковский К.* Илья Репин. Воспоминания. М. ; Л., 1936. С. 116.

¹² И.Е. Репин — В.Д. Поленову. 30 августа 1874 // И.Е. Репин. Письма к художникам и художественным деятелям. М., 1952. С. 19.

¹³ *Стернин Г.Ю.* И.Е. Репин : альбом. Л., 1985. С. 15.

¹⁴ И.Н. Крамской — И.Е. Репину. 23 февраля 1874 // Ге Н.Н. Письма, статьи, критика, воспоминания современников. М., 1978. С. 89.

С.В. Кривонденченков

- ¹⁵ *Асафьев Б.В. [Игорь Глебов].* Русская живопись. Мысли и думы. М., 2004. С. 250–251.
- ¹⁶ И.Е. Репин — В.В. Стасову. 18 июня 1878 // И.Е. Репин и В.В. Стасов. Т. 2. С. 30.
- ¹⁷ И.Е. Репин. Лев Николаевич Толстой на отдыхе в лесу (1891, ГТГ). Эскиз картины хранится в ГРМ.
- ¹⁸ И.Е. Репин — В.В. Стасову. 5 августа 1891 // И.Е. Репин и В.В. Стасов. Т. 2. С. 156.
- ¹⁹ И.Е. Репин — В.В. Стасову. 9 августа 1881 // Там же. С. 68.
- ²⁰ *Репин И.Е.* Далекое близкое : Воспоминания. М., 2002. С. 14.
- ²¹ Там же. С. 24.
- ²² *Лясковская О.А.* Илья Ефимович Репин. М., 1962. С. 84.
- ²³ И.Е. Репин — В.В. Стасову. 29 марта 1892 // И.Е. Репин и В.В. Стасов. Т. 2. С. 171.
- ²⁴ *Поспелов Г.Г.* Рисунки Репина // Илья Ефимович Репин. 1844–1930. К 150-летию со дня рождения : каталог юбилейной выставки. М., 1994. С. 27.
- ²⁵ И.Е. Репин — В.В. Стасову. 5 августа 1891 // И.Е. Репин и В.В. Стасов. Т. 3. С. 36.

Иллюстрации

Т.В. Юденкова

**«КРЕСТНЫЙ ХОД В КУРСКОЙ ГУБЕРНИИ».
«ПРАВДА ЖИЗНИ» ИЛИ ПРАВДА ФАКТА?**

Обращаясь к одной из центральных картин в творчестве И.Е. Репина «Крестный ход в Курской губернии» (1881—1883, ГТГ), автор отдает себе отчет в том, что об этом произведении написано не одно фундаментальное искусствоведческое исследование. Тем не менее представляется возможным еще раз обратиться к известному полотно.

В предлагаемой статье хотелось бы понять, во-первых, насколько обвинения критики в исповедовании Репиным тенденциозного, то есть необъективного взгляда на современность были оправданны, во-вторых, каких позиций придерживался художник, если критика интерпретировала его картину самым противоположным образом, в-третьих, насколько велика была дистанция между художественным обобщением и реальным событием, тем, как оно представлялось современникам. Все три поднятых вопроса между собой, очевидно, связаны.

Нет сомнения в том, что увиденное Репиным в Курской губернии (а документально известно, что он посетил эти места в июле 1881 года) было им глубоко пережито и художественно осмыслено. По всеобщему признанию, искусство второй половины XIX века обладало истовым стремлением к выражению «правды жизни», как она есть. Оно стремилось «выражать с силой и глубиной только то, что [художник — *Т.Ю.*] видел собственными глазами, что испытал собственной душой»¹, — утверждал В.В. Стасов. Художники чувствовали себя свободными в выборе предмета изображения и, конечно, авторской позиции. «Всякое произведение человека есть плод его собственного воспитания и склада его души»², — наставлял Репин своего приятеля по Академии художеств Н.И. Мурашко. Он полагал, что, стремясь к жизнеподобию, художник вправе отступить от некоторых, по его мнению, неважных подробностей, отстаивая свое право истолковывать событие, как оно видится согласно избранной точке зрения.

Картина «Крестный ход в Курской губернии», появившись на XI передвижной выставке в Санкт-Петербурге, не оставила никого равнодушным. Публика немедленно разделилась на два лагеря —

одни безоговорочно приняли полотно и радовались успехам художника, другие его отвергли, выразив несогласие с позицией автора на русскую жизнь. Критерием оценки жанрового произведения Репина почти во всех статьях была избрана «правда жизни».

Одни называли репинское полотно «куском из сердца России, живым куском нашей народной веры и наших современных порядков»³. Другие, напротив, возмущались «сценой из нашей больной русской жизни», находя в ней «неумелую ложь»⁴ и «одно несправедливое обличение»⁵. Третьи сожалели, что вместо «глубокого религиозного настроения» они встретили «одну суетню, одно пристрастие к обрядности»⁶. Четвертые видели перед собой одновременно «Русь во всем ее величии и во всем ее будничном безобразии»⁷.

Величие и безобразие России — обоюдно противоречащие высказывания о картине Репина, допускающие одинаково убедительное обоснование, каждое из которых имеет законную силу и зависит от избранной точки зрения на предмет изображения.

Обратимся к обстоятельствам жизни Репина в пору его работы над холстом и попытаемся выяснить, о чем размышлял художник в это время, что его привлекало, а что, напротив, не удовлетворяло.

Непосредственно над полотном «Крестный ход в Курской губернии» Репин работал с 1881 по 1883 год. В это время, с самого начала 1880-х, живописец «бранит Москву с ее аксаковской „Русью“» и высказывает желание переехать в Петербург. В древней столице ему откровенно скучно: «...надоедать стала Москва и даже как-то давит своей буржуазной атмосферой»⁸. Однако работа над картиной затягивалась и задерживала художника в Москве.

В письмах Репина этой поры звучит признание в любви к окружающей жизни, страстный интерес к живой правде. В его понимании жизнь и живая правда будто бы уравниваются. «[На выставке] в техническом отношении вещи хорошие, но со стороны жизни — ничего. Ах, жизнь, жизнь! Что это художники ее обходят?!»⁹ Размышления Репина сосредоточены вокруг живительной материи жизни: «Так много тут живой правды, освещенной могучим, вполне развитым умом с самыми здоровыми убеждениями, смело глядящими в глаза правде»¹⁰. В эту пору он бранит «идеальное» искусство Рафаэля и высоко ценит Рубенса за «трепет и блеск органической жизни», восхищается «живым реалистом»¹¹ Караваджо. И неважно, что некоторое время спустя предпочтения Репина изменятся. В данной статье речь идет о начале 1880-х — периоде создания полотна «Крестный ход».

В письмах этого времени находит отражение отношение мастера и к религиозной жизни: «Не могу ответить тебе ходячей фразой „Воистину Воскресе“, — отзывается он на пасхальные поздравления своего приятеля В.М. Максимова, — нет, и до сих пор еще не воскресли к жизни его [Христа — *Т.Ю.*] светлые идеи любви, братства и равенства...»¹² Весьма симптоматично в этом смысле отношение Репина к Ф.М. Достоевскому, не только общепризнанному писателю, но и яркому представителю почвенничества, к концу жизни вставшему на позиции религиозного консерватизма. Факт смерти писателя вызвал у художника неприкрытое противление: «...я ненавижу его убеждения! Что за архиерейская премудрость! Какое... суживание и без того нашей не широкой и полной предрассудков жизни. И что это за симпатии к монастырям... это поповское прославление православия... и многое в этом роде противно мне...»¹³ В завершение письма Репин совершенно определенно заявляет о своей позиции: «И более чем когда-нибудь верю только в интеллигенцию, только в свежие влияния Запада... В эту жизнь, трепещущую добром, правдой и красотой. А главное, свободой и борьбой против неправды... и всех предрассудков»¹⁴.

В начале 1880-х Репин заинтересовался статьей В.С. Соловьёва «О духовной власти в России»¹⁵, посвященной положению православной церкви. Его привлекла точка зрения молодого философа, обратившего внимание читателей на следующий факт: Синод, признав пагубное состояние нравственности в стране и царившие беззакония, под которые подпало русское общество, не коснулся ни много ни мало самого главного греха русской церкви, допустившей духовный паралич нации, нарушивший нравственное единство народа. Этот главный грех, согласно Соловьёву, неразрывно связан с бессилием духовной власти, которая должна представлять движущее начало в церковной жизни страны¹⁶.

Таким образом, в целом ряде писем этой поры Репин не скрывает своего более чем сдержанного отношения ко всему, что связано с жизнью православной церкви. Его система приоритетов отстроена. Он сделал свой выбор: «...опротивело уж это скучное ипокритство [читай фарисейство, лицемерие, фальшь, неискренность, ханжество — *Т.Ю.*]; нет, жизнь шире, глубже, разнообразней в своих проявлениях. Она не терпит однообразного минора...»¹⁷ Выбор Репина был сделан в пользу «разнообразия мажорных тонов» земной жизни в самых разных ее проявлениях.

Вместе с тем художник с особым рвением продолжает работать над сюжетом, избранным еще в конце 1870-х. Если отвлечься от содержательных достоинств или недостатков картины «Крестный ход» и остановиться на композиционном решении, то первое, что следует отметить, — «чрезвычайно сильное и странное впечатление», которое рождало полотно в зрителе. «Вы так отчетливо, так ясно, так живо видите перед собой идущую на вас, движущуюся толпу, что вам невольно хочется посторониться, дать ей место»¹⁸, — единодушно отмечала критика. Сильное пластическое воздействие картины обязано пространственному построению и ее невиданной многонаселенности.

Качества, отличающие репинское полотно, — всеохватность движения, широта действия, напор, мощь, хаотичность и одновременно целостность, многолюдность, живость персонажей. Современники вспоминали «безбрежное море паломников» во время крестных ходов в Курской губернии, «рассказывали, когда первые богомольцы входили в Коренную, последние еще были в Курске»¹⁹.

Кем-то из исследователей подсчитано: в картине Репина более 70 фигур имеют яркую выразительную характеристику. Это качество, очевидно, выделяет репинское полотно. Основной поток включает в себя несколько выверенных мизансцен, разделенных ритмическими пространственными цезурами, однако он воспринимается как единое целое. Каждый человек в многоликой толпе прописан до последней мелочи, наделен той или иной отличительной чертой, интересен и небезразличен художнику, к каждому он пытается относиться объективно и, несомненно, с симпатией. Каждому он отводит определенную роль в общей симфонии образов. В этом приеме прослеживается композиционная особенность репинского полотна, над которой он много размышлял и работал. Она не давала ему покоя, о чем свидетельствует переписка художника этого времени. Репин осуждает в живописи В.В. Верещагина, которого он, бесспорно, выделяет среди современных ему художников, «небрежно намаляванные» и «фальшиво освещенные» лица второго плана, называет их «куклами из папье-маше», «все на одно лицо, и все раскрашены фальшиво, деревянны»²⁰. Игнорирование человеческого лица в картине для Репина выглядело непростительной ошибкой. Свою задачу он видел в изображении «живой и совершенной правды жизни», где не только живые лица и персонажи, но «каждый гвоздик на сапоге, как живой, лезет Вам в глаза; шинели, кепи, мундиры — все это совершенно живая натура»²¹.

В картине Репина нет ни персонажей, ни эпизодов, «не идущих к делу»²², нет малосодержательных фрагментов, здесь все продумано, а главное, увязано. Каждая деталь обогащает композицию, придавая ей дополнительный объем. Каждый персонаж участвует в раскрытии содержания полотна, «сгущает пространство смысла», но отнюдь не заполняет пустоты. Множественность образов, их красочность и выразительность создают впечатление избыточности, перенаселенности полотна, рождают ощущение определенного трагикомического заострения, в котором сочетаются правдоподобие и карикатурность. Тем не менее характеры и типы не кажутся излишне аффектированными и манерными, как в первоначальном эскизе «Крестный ход» (1877, ГРМ). В картине, хранящейся в Третьяковской галерее, определена художественная мера, достигнуто равновесие, отсутствуют нарочитость и претенциозность. Репин был уверен, что в толпе невозможно встретить много красивых лиц, «да еще непременно, для Вашего удовольствия, вылезших на первый план?»²³ А П.М. Третьякову, сразу же приобретенному репинское полотно, как известно, не хватало именно красивого молодого лица²⁴. Вместе с тем невозможно встретить в какой бы то ни было толпе и такую концентрацию разнохарактерных выразительных типов, которые бы собрались в одном месте и в одно время, как предлагает нам Репин. В этом видится сознательный художественный прием, внедренный мастером, своего рода плотность и сгущенность образной выразительности — отсюда во многом истоки активного эмоционального воздействия полотна.

Картину Репина также выделяет из ряда современных произведений тщательно продуманное пространственное решение. Оно придает полотну многомерность, подчеркивая движение людей из глубины холста, и в то же время помогает художнику убедительно воссоздать целостность впечатления крестного хода, не имеющего ни конца, ни начала.

Впечатления нескончаемости народного шествия Репин добился, обрезав композицию с боков — слева и справа. Он обрезал ее, как говорится, по живому, оставив полуфигуры по краям полотна. Репинский «хоровой жанр», или народная картина, оказывается генетически связанным с европейской традицией, иллюстрирующей небудничные сюжеты, чаще всего народные праздники, карнавалы и религиозные обряды. Пространство подобных сюжетов всегда разомкнуто, словно продолжается за пределами полотен.

Работая над пространственным решением, Репин перекрывает в глубине картины точку схода перспективных линий, выстроив верховых урядников друг за другом, но в шахматном порядке. Композиционно они делят изображение на две неравные части. В каждой из них линия горизонта размывается и теряется в дорожной пыли. Если бы не всадники, то два людских потока не соединились бы в одной точке, так как в правой и левой частях полотна заметны разные уровни горизонта. И не потому, что Репин не справился с поставленной задачей, — он сознательно допускает нарушение законов перспективы. Этот прием с большей очевидностью проявляется в картине «Не ждали» (ГТГ), исполненной годом позже, в 1884-м. В этой работе пространство также поделено на две неравные части. Если приглядеться, то можно увидеть, что в них разный уровень горизонта, то есть различны точки зрения художника на левую и правую части. В их соединении находится кресло, скрывающее стык двух пространств. Фигура ссыльного дана под иным углом по отношению к полу, нежели остальные фигуры, в этой части холста «пол завален». Неустойчивое картинное пространство усиливает впечатление движения ссыльного. В «Крестном ходе» разработана близкая композиция. Всадники скрывают точку схода двух потоков толпы. Использование принципа двойной перспективы рождает не только впечатление движения, но и помогает почувствовать различную скорость людского потока. Левый, во главе которого горбун, теснимый сотским, движется быстрее правого.

Кроме того, в картине нарушены некоторые реальные взаимоотношения между фигурами. Репин увеличивает размеры фигур конных жандармов и десятников по отношению к людям, идущим в толпе, то есть в верхнем регистре композиции перспективные сокращения менее заметны в сравнении с фигурами, находящимися в нижнем.

Для более активного воздействия на зрителя Репин находит и определяет ему место у картины по центру композиции. Зритель, стоящий у обочины дороги, через несколько минут может оказаться внутри процессии, столь велико воздействие медленного и неостановимого шествия. Обнимающее или обволакивающее действие толпы усиливается за счет того, что она как бы рассечена клином земли, на котором, собственно, и оказывается зритель, наблюдающий крестный ход словно уже изнутри — со всех сторон поглощенный невиданной мощью целого и каждого образа в отдельности.

Не исключено, что для создания подобного впечатления Репин мог использовать фотографии. По данным исследователя Е.В. Кириллиной, в репинском архиве находится более 2,5 тысячи фотографий²⁵, среди них большое количество любительских снимков. Было бы логичным предположить использование художником панорамных фотографий, то есть с большим углом обзора, превышающим возможности обычного объектива²⁶. Подобные изображения можно было получить путем совмещения отдельных кадров. Использование фотографий допустимо для творческого метода Репина, стремящегося к достоверности и предельной документальной точности в своих произведениях. Известно, что он тщательно собирал живописные материалы для «Крестного хода в Курской губернии»²⁷ и признавал (правда, уже в 1890-х), что в пластике изображений «протоколы натуры», то есть фотографии, являются для него «великим подспорьем»²⁸. Однако, добавлял он, «создания художественные по-прежнему идут своим путем и выходят больше из глубины души авторов»²⁹. В его архиве имеется пять фотографических вариантов страниц, использованных для работы над картиной. «Возможно, они сделаны специально по заказу Репина»³⁰, — предполагает Е.В. Кириллина³¹. Позднее живописец сознавался, что фотография может быть плохой и неясной, но ему как художнику дорога прежде всего суть, то есть реально происходящее в жизни. «Никакие искания не заменят такого материала»³², — уверенно констатировал он.

Если изучить воспоминания паломников, участвовавших в крестных ходах в Курской губернии, то выясняется, что Репин не стремился к соблюдению реалий самого обряда. Становится понятно, что он не ставил перед собой задачи точного воспроизведения порядка, установленного для крестных ходов от Курска в Коренную пустынь, хотя и пользовался «протоколами натуры».

Из описаний очевидцев следует, что главную святыню пустыни — чудотворную икону Богоматерь Знамение (Курскую Коренную) в древней ризе, сверкающую золотом и драгоценными камнями, несли в открытом виде (без киота) только по городским улицам. По давней традиции икону нес сначала архиерей, затем ее передавали губернскому предводителю дворянства, потом — губернатору, городскому голове, предводителю земства. Впереди шли воинские части с оркестром, за ними — монашествующие, архиерейский хор, духовенство в белых пасхальных ризах. Когда шествие пересекало городские границы, икону ставили в украшенный киот, который

несли почетные граждане города числом до 20 человек. Покинув город, крестный ход шел быстро, духовенство перебиралось в экипажи и обгоняло окольными путями шествие паломников, чтобы встретить икону в монастыре. На подходе к пустыни икону вынимали из киота и на руках вносили в главный монастырский храм³³.

Таким образом, если полагаться на воспоминания, курская святая в картине Репина должна находиться в ковчеге. Но для художника оказалось принципиально важным другое. В композиционный центр полотна он помещает небольшую икону (кстати сказать, в ней читается образ Богородицы Умиления, а не знаменитый чудотворный образ курской иконы Богоматерь Знамения). В икону ударяет мощный солнечный луч, многократно усиливая сияние золотого оклада. Находясь в центре картины, икона, однако, не стягивает на себя все внимание, хотя Репин и говорит: «А у меня главный сюжет в центре картины — это барыня, несущая икону под конвоем сотских»³⁴.

По словам самого Репина, «для живой гармоничной правды целого нельзя не жертвовать деталями...»³⁵ Для художника оказались малозначимыми установленное правило крестного хода и обычаи этого места, хотя он, как известно, специально посетил Коренную пустынь в Курской губернии летом, когда, собственно, и проходил знаменитый крестный ход, на который стекались паломники со всей России.

1880-е в русском искусстве — время больших картин и ярких сюжетов. Смысл правды — в неоднозначности и многомерности представлений. Но выбор остается за художником. Репин как будто не замечает момента наивысшего напряжения в религиозно-обрядовой жизни народа, он его не привлекает; живописец концентрируется на другом. В нескончаемом и неостановимом движении людского потока, в многообразии образов, в величии и масштабе народного шествия, в колыпании толпы среди серебристой дорожной пыли, в ее спокойном и нестройном топоте и гомоне, в тихом пении певчих находит Репин искомую правду жизни. Вместе с тем особая атмосфера торжественного религиозного шествия в Курской губернии все же уловлена художником. Неслучайно он оставляет в названии полотна географию места, словно настаивает на достоверности изображенного. Ему важно подчеркнуть реальность происходящего, но, конечно, Репин далек от создания хроникальной зарисовки.

Специфика художественного мышления второй половины XIX века, критического, «мыслящего» жанра состояла в утвержде-

нии отрицанием, в построении и выражении «понятия отрицательно, и в глубине его оказывается [сокрыто — *Т.Ю.*] и положительное содержание... Идеал строится путем отрицания мира и в этом отрицании приобретает или обнаруживает свое положительное содержание»³⁶. Другими словами, путь понимания сущности происходящего лежит через путь отрицания внешнего, напускного, фальшивого и искусственного. На эти темы много размышляли отечественные философы несколько десятилетий спустя, на рубеже веков: «Отвергай, отвергай многое, но все же сохраняй и утверждай существенное, святое, больше всего любимое»³⁷.

Анализ репинского полотна выявляет важную особенность русского искусства второй половины XIX века: с одной стороны, искренность и стремление к правде жизни, с другой — ради емкого пластического образа художник отходит от максимально точного документального отражения действительности, сознательно нарушая реальные связи, объективные отношения и даже пропорции. С этой точки зрения уязвимы многие этапные репинские произведения. Известно, что требовалось по 250 бурлаков, чтобы тянуть груженую баржу по Волге против течения, но никто при этом не решился оспорить художественные достижения мастера³⁸. Сам Репин иронично описал разговор с министром путей сообщения, обвинившим его в антипатриотизме: «...какая нелегкая Вас дернула писать эту нелепую картину?.. Да ведь это допотопный способ перевозов мною уже сведен к нулю, скоро о нем не будет и помину»³⁹. Можно привести и другой пример. Репин получил заказ Министерства Императорского двора на исполнение картины «Прием волостных старшин императором Александром III во дворе Петровского дворца в Москве» (1886, ГТГ). Прием состоялся 21 мая 1883 года, а заказ был получен спустя год — летом 1884-го. Репин изобразил событие, которому не был свидетелем, то есть картина написана по воображению, другими словами, сочинена. Император встречался с волостными старшинами в то время, когда Репин находился в итальянском путешествии, но и это не помешало художнику поместить свой автопортрет с альбомом и карандашом в руке на заднем плане, следуя давней традиции, идущей от старой европейской живописи, но также и от русской. В частности, вспоминается имя К.П. Брюллова.

Пресловутая правда жизни — мерило русского реализма — оказывается не так проста и не столь однозначна для понимания, какой представляется. Достоверность, подразумевающая соблюдение

реальных связей, пропорций, масштабов, точность и аккуратность в выписывании подробностей самого обряда и целый ряд существенных для историко-документальной хроники деталей оказываются неважными и малосодержательными для Репина. Он легко отказывается от мешающих общему впечатлению подробностей ради «живой гармоничной правды целого»⁴⁰. Художнику второй половины XIX столетия реальность виделась в чем-то ином, во всяком случае, не в строгом, беспрекословно точном, «протокольном» соблюдении ординарных, бытовых либо исторических подробностей эпохи. Быть может, в передаче ощущения от жизни в более высоком смысле, в создании атмосферы, не только описывающей реальность в подробностях быта, но раскрывающей ее высший смысл, сущность происходящего, быть может, в утверждении отрицанием и поиске истинной сути действительности. Быть может, в русле этих исканий русское искусство нащупывало поиск выхода за пределы видимой реальности?

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Стасов В.В.* XXV лет русского искусства. Наша живопись // *Он же.* Статьи об искусстве. М. ; Л., 1937. Т. 2. С. 93.

² *И.Е. Репин — Н.И. Мурашко.* 10 апреля 1884 // *И.Е. Репин.* Письма к художникам и художественным деятелям. М., 1952. С. 54.

³ *Вагнер Н.* Одиннадцатая передвижная выставка // *Новое время.* 1883. 6 марта.

⁴ *Стахеев Д.[И.].* Два слова о картине Репина «Крестный ход в Курской губернии» // *Новое время.* 1883. 5 апр.

⁵ Там же.

⁶ *А.С. [Сомов А.И.].* Петербургские выставки. I—III // *Художественные новости.* 1883. Т. 1. 15 марта. № 6. Стб. 198.

⁷ *Маленький художник [Полевой П.Н.].* XI передвижная выставка // *Живописное обозрение.* 1883. № 12.

⁸ *И.Е. Репин — Л.Н. Толстому.* 19 ноября 1880 // *И. Репин.* Избранные письма. 1867—1930 : в 2 т. М., 1969. Т. 1. С. 241 (далее — *Избранные письма*).

⁹ *И.Е. Репин — В.В. Стасову.* 2 января 1881 // *И.Е. Репин и В.В. Стасов.* Переписка : в 3 т. М. ; Л., 1948—1950. Т. 2. С. 58 (далее — *И.Е. Репин и В.В. Стасов*).

- ¹⁰ И.Е. Репин — В.В. Стасову. 16 февраля 1881 // Там же. С. 59.
- ¹¹ И.Е. Репин — В.В. Стасову. 8 ноября 1881 // Там же. С. 71.
- ¹² И.Е. Репин — В.М. Максиму. 13 апреля 1881 // Избранные письма. Т. 1. С. 252.
- ¹³ И.Е. Репин — В.В.Стасову. 16 февраля 1881 // И.Е. Репин и В.В. Стасов. Т. 2. С. 59–60.
- ¹⁴ И.Е. Репин — В.В. Стасову. 16 февраля 1881 // Избранные письма. Т. 1. С. 244.
- ¹⁵ «А читали ли Вы статью Владимира Соловьева в „Руси“ (суббота, 5 декабря) „О власти духовенства в России“?» (И.Е. Репин — В.В.Стасову. 22 января 1882 // И.Е. Репин и В.В. Стасов. Т. 2. С. 74).
- См.: О духовной власти в России (По поводу последнего пастырского воззвания Святейшего Синода) // Русь. 1881. 5 декабря. С. 10–14).
- ¹⁶ О духовной власти в России (По поводу последнего пастырского воззвания Святейшего Синода) // *Соловьев В.С.* Соч. : в 2 т. Т. 1. М., 1989. С. 43.
- ¹⁷ И.Е. Репин — В.В. Стасову. 22 января 1882 // И.Е. Репин и В.В. Стасов. Т. 2. С. 75.
- ¹⁸ *Маленький художник [Полевой П.Н.]*. XI передвижная выставка // Живописное обозрение. 1883. № 12. С. 187.
- ¹⁹ Одигитрия Русского зарубежья. Крестный ход с чудотворной иконой из Курска в Коренную // [Путешествия по Святым местам: электронный ресурс]. URL: http://www.vidania.ru/monastery/krestnyi_hod_iz_kurska_v_korennuyu.html (дата обращения: 18.05.2015).
- ²⁰ И.Е. Репин — В.В. Стасову. 18 апреля 1883 // Избранные письма. Т. 1. С. 277.
- ²¹ Там же.
- ²² *Грaбарь И.Э.* Илья Ефимович Репин : Монография : в 2 т. Т. 1 : От первых шагов до эпохи расцвета. М., 1937. С. 222.
- ²³ И.Е. Репин — П.М. Третьякову. 8 марта 1883 // И.Е. Репин. Переписка с П.М. Третьяковым : 1873–1898. М. ; Л., 1946. С. 62 (далее — Переписка с П.М. Третьяковым).
- ²⁴ «...мне кажется, было бы хорошо на место бабы с футляром поместить прекрасную молодую девушку, которая бы несла этот футляр с верою и даже восторгом (...и теперь есть еще глубоко верующие)» (П.М. Третьяков — И.Е. Репину. 6 марта 1883 // Там же. С. 61).
- ²⁵ *Кириллина Е.В.* О работе И.Е. Репина с природой. По материалам фотоархива художника // Илья Ефимович Репин. К 150-летию со дня рождения : сб. ст. СПб., 1995. С. 96.

Т.В. Юденкова

²⁶ Т.Н. Шипова, специалист в области фотографии XIX века, подтверждает существование панорамных фотографий в России с 1867.

²⁷ И.Е. Репин — П.М. Третьякову. 23 августа 1881 // Переписка с П.М. Третьяковым. С. 53.

²⁸ И.Е. Репин — А.В. Жиркевичу. 5 июня 1896 // Избранные письма. Т. 2. С. 112.

²⁹ Там же.

³⁰ *Кириллина Е.В.* О работе И.Е. Репина с натурой. По материалам фотоархива художника // Илья Ефимович Репин. К 150-летию со дня рождения : сб. ст. СПб., 1995. С. 99.

³¹ Но еще ранее об использовании Репиным фотографий при работе над картиной «Крестный ход в Курской губернии» указал И.Э. Грабарь. В его монографии приведен факт использования Репиным фотографии для написания этюда «Богомолки-странницы». Грабарь делает надпись к этюду: «Писано с фотографии 1878 г.» (См.: *Грабарь И.Э.* Илья Ефимович Репин : Монография : в 2 т. Т. 1 : От первых шагов до эпохи расцвета. М., 1937. С. 218).

³² И.Е. Репин — К.И. Чуковскому. 29 апреля 1926 // Избранные письма. Т. 2. С. 374.

³³ Оdigitрия Русского зарубежья. Крестный ход с чудотворной иконой из Курска в Коренную // [Путешествия по Святым местам : электронный ресурс]. URL: http://www.vidania.ru/monastery/krestnyi_hod_iz_kurska_v_korennyuyu.html (дата обращения: 18.05.2015).

³⁴ И.Е. Репин — Н.И. Мурашко. 30 ноября 1883 // И.Е. Репин. Письма к художникам и художественным деятелям. М., 1952. С. 52.

³⁵ И.Е. Репин — П.М. Третьякову. 8 марта 1883 // Переписка с П.М. Третьяковым. С. 62.

³⁶ *Карсавин Л.П.* Основы средневековой религиозности в XII—XIII веках. СПб., 1997. С. 192, 218.

³⁷ *Ильин И.А.* Собр. соч. : в 10 т. Т. 3. М., 1994. С. 184—185.

³⁸ В то же время В.В. Верещагин не согласился с художественным видением Репина: «...в моих „Бурлаках“ каждую баржу тащило не менее 200—250 человек — целые полки народа, что составляло суть дела» (Цит по: *Лебедев А.К.* В.В. Верещагин. М., 1958. С. 59).

³⁹ *Репин И.Е.* Далекое близкое. Л., 1986. С. 270.

⁴⁰ И.Е. Репин — П.М. Третьякову. 8 марта 1883 // Переписка с П.М. Третьяковым. С. 62.

Н.Н. Мутья

**АЛЛЮЗИВНЫЙ АСПЕКТ В ИСТОРИЧЕСКОЙ
ЖИВОПИСИ И.Е. РЕПИНА.**

«ИВАН ГРОЗНЫЙ И СЫН ЕГО ИВАН 16 НОЯБРЯ 1581 ГОДА»

Об аллюзивности русской живописи второй половины XIX века упоминали многие искусствоведы, но она так и не стала объектом отдельного исследования. Проанализируем в данной статье этапы развития и черты аллюзивности русского искусства указанного выше периода. Многие художники того времени, принадлежащие к демократической и салонно-академической линиям развития русского искусства, стремились вписать свое «детище» в контекст истории. Это касалось как творений на современную тему, так и исторических произведений. Обращение к истории было значимым явлением, поскольку современность еще с эпохи романтизма осмысливалась через прошлое. Немаловажна в этом процессе роль критиков искусства, излишне превозносящих порой те произведения, которые так или иначе соотносились с действительностью. Важно и значение зрителей в восприятии аллюзий, «скрытых» в созданиях мастеров искусства.

Большое значение в этом процессе принадлежит творчеству И.Е. Репина. Аллюзивность его картин возникла на основе предшествующего развития этой особенности русского искусства. Действительно, аллюзивный аспект постепенно «внедряется» в историческую живопись второй половины XIX века.

В 60-е годы XIX столетия тенденция аллюзивности в исторической живописи еще не столь ярко проявляется. Это можно рассмотреть на примере картины «Вербное воскресенье в Москве при царе Алексее Михайловиче» (1865, ГРМ) В.Г. Шварца. Сюжет полотна позволил художнику показать торжественную процессию XVII века. Живописец здесь не только не стремился найти аллюзии с современностью, но даже не хотел продемонстрировать историческую ситуацию XVII века — противостояние «тишайшего» Алексея Михайловича и патриарха Никона, желавшего подчинить светскую власть церковной. А на такое «прочтение» исторического противостояния, казалось, настраивал сам сюжет картины. Создается ощущение, что Шварц использовал его только для показа археологической точности бытовой жизни прошлого. Сторонником такого подхода было

и академическое начальство. О поддержке Ф.А. Бруни (ректора Императорской Академии художеств) Шварца во время создания «Вербного воскресенья» и о том, что в картине не было аллюзивности, сам автор полотна писал в письме к родным следующее: «Он [Бруни] радовался успеху лица, всегда следовавшего его советам и его взглядам на искусство и не увлекавшегося теориями петербургских критиков, которые любят, чтобы в картине был или политический намек, или вообще, как они говорят, затронут какой-нибудь животрепещущий вопрос»¹.

Но спустя некоторое время аллюзивность прочно вошла в историческую живопись и даже приобрела теоретическое обоснование. Наиболее яркими сторонниками этой тенденции стали художники демократической линии русского искусства. А лидер передвижников живописец и критик И.Н. Крамской выработал своеобразную теорию о том, что историческая картина должна показывать проблемы, которые актуальны и ныне.

Он был не одинок в таком понимании исторической картины. Академик Петербургской Академии наук, филолог и искусствовед Ф.И. Буслаев писал следующее: «Только тот исторический сюжет годится для искусства, который затрагивает современные художнику интересы, который связывает настоящее с прошедшим сродством идей, и идеи принадлежат вечности, пред которою исчезает и настоящее, и прошедшее»².

В конце 70-х и на протяжении 80-х годов XIX столетия тем для аллюзий становится больше. Одной из самых интересных стала проблема становления женской личности и ее роли в жизни общества. Сами события этого времени давали повод к такому пониманию — это и открытие Бестужевских курсов (1878), давшее возможность женщинам получать высшее образование; приход женщин в науку (С.В. Ковалевская); участие женщин в революционном движении (С.Л. Перовская). В творчестве передвижников эта тема находит свое отражение. Появляются картины, в которых главной героиней становится современница художников — это и вариант произведения И.Е. Репина «Не ждали» (1883–1898, ГТГ), когда из ссылки возвращается женщина, а не мужчина, это и полотно Н.А. Ярошенко «Курсистка» (1883, КМИИ). В связи с ростом значения роли женщины в современной жизни России художников стали привлекать и исторические женские личности. Большинство из них бунтарки — одни стремятся к власти, другие отстаивают чистоту веры. Так было

создано полотно И.Е. Репина «Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698» (1879, ГТГ). Так был создан ряд произведений, посвященных боярыне Морозовой, — это и картина А.Д. Литовченко «Боярыня Морозова» (1881, НГОМЗ), и рисунок В.В. Перова «Пытка боярыни Морозовой» (1880-е), и рисунок К.В. Лебедева и Н.А. Богатова «Боярыня Морозова посещает протопопа Аввакума в заключении» (1880-е, местонахождение неизвестно). Но самую известную из работ, посвященных Морозовой, готовой погнубить за свои убеждения, создал В.И. Суриков. Его картина получилась и наиболее созвучной современности, хотя, по словам историка искусства В.С. Кеменова, «Суриков не „осовременивает“ историю, а правдиво воссоздает Древнюю Русь XVII века, передавая историческую конкретность изображаемого события и человеческих характеров»³.

Справедливости ради следует отметить, что аллюзивность была чертой не только произведений художников демократической линии, но и некоторых последователей академизма. Т.Л. Карпова, исследователь творчества художника-академиста Г.И. Семирадского, писала о его картине «Светочи христианства» (1876, Национальный музей в Кракове) следующее: «Польские патриоты по-своему интерпретировали сюжет картины Семирадского. Для них утопающий в роскоши и погрязший в разврате двор тирана Нерона ассоциировался с Российской империей. Происходившие незадолго до описываемого времени события польского восстания 1863—1864 годов, подавленного царскими войсками, обострили до предела русско-польские отношения. Картина Семирадского воскрешала надежды на скорое падение „третьего Рима“ — России, без чего невозможно было возрождение Польши как самостоятельного государства, а в привязанных к шестам первых христианх видели борцов за независимость Польши, казненных и сосланных в Сибирь»⁴. В связи с этой работой отметим еще одну интересную черту: современники находили аллюзивные черты в картинах, посвященных как русской истории, так и истории Античности.

Русско-польские отношения волновали не только русского художника польского происхождения Г.И. Семирадского, но и польского художника Я.А. Матейко. Если Семирадский, выпускник Академии художеств, «высказывает» свои аллюзивные настроения, обусловленные недовольством зависимого положения Польши

от России, достаточно завуалированно, то Матейко, представитель польской живописной школы, напрямую обращается к тем сюжетам из средневековой истории, которые показывают слабость и варварство Руси, подчеркивая тем самым, что и современная Россия не избавилась от пороков, а потому не может диктовать свои условия просвещенной европейской Польше.

В 70-е годы XIX столетия Матейко создал ряд картин, посвященных событиям XVI века. В 1872 году он написал полотно «Стефан Баторий под Псковом» (Королевский замок в Варшаве). Здесь нашли отражение события, произошедшие во времена Ливонской войны, когда театр военных действий переместился на территорию Руси, и только самоотверженная защита Пскова остановила наступление поляков. Русский царь был вынужден обратиться за помощью к католической церкви для урегулирования отношений с Польшей. Для этой цели на Русь прибыл папский легат иезуит А. Поссевин. Он участвовал в мирных переговорах русских и поляков. Этот эпизод и нашел отражение в картине Матейко. Показанные на холсте коленапреклоненные русские послы перед польским королем Стефаном Баторием, одержавшим ряд побед над войсками Иоанна IV Грозного, вызывал у поляков, в том числе и русских подданных, чувство гордости за свое великое прошлое.

Полотно обрело известность и получило европейское признание. Оно было представлено на Всемирной выставке 1873 года в Вене. В 1874 году это произведение выставлялось в Париже. Известна была картина и в художественной среде России. И.Е. Репин, побывав на Венской выставке, высоко оценил произведение польского мастера. Проявил к ней интерес и критик В.В. Стасов, покоренный тем, что художник попытался изобразить разные этнические и психологические типы прошлого.

Однако картина несколько театрализована. Каждый персонаж словно немного переигрывает — семиградский воин Стефан Баторий, ставший волею судеб королем поляков, слишком уж надменен и звероподобен; польский канцлер Ян Замойский слишком неумолим и непоколебим; римский легат Поссевин слишком изворачивается и внешне, и внутренне; русские послы владыка полоцкий Киприан и Иван Нащокин слишком униженно просят мира. Кроме того, картина представляет вариант альтернативной истории: в реальной истории осада поляками Пскова кончилась полным провалом. Даже Псково-Печерского монастыря Баторий взять не смог.

И Репин, и Стасов, конечно, знали об этом, но подпали под силу эмоционального напора живописи Матейко.

Художник интересовался не только польско-русскими отношениями XVI века. Действие еще одной его картины «Иван Грозный в эпоху ужасов» (1870-е, Национальный музей в Кракове) полностью посвящено русской истории. Сюжет картины переносит нас во времена Иоанна IV Грозного и казней, проводимых по его приказу. На полотне Матейко представил процессию, следующую к месту казни. Возглавляет ее сам Иоанн Грозный. За ним следуют священник и группа женщин. Замыкает шествие осужденный в колпаке с прорезьями и с веревкой на шее, сопровождаемый палачом. Картина передает гнетущее ощущение от тех далеких времен. Но она, в отличие от предыдущей, слишком явно грешит историческими неточностями. На это указывали еще современники художника. Рецензент журнала «Всемирная иллюстрация» писал об этой картине следующее: «...мы должны сказать, что кисть талантливейшего из представителей привислинской живописи на этот раз совершила фальшивый шаг, по нашему мнению, взявшись трактовать незнакомый совсем художнику старинный русско-московский быт, о котором он имеет превратное понятие... Так что, читая на этикетке „Иоанн Грозный“, русский созерцатель картины Матейко готов не раз допустить, что изображенная личность вовсе не царь Московский, издатель Судебника, а государь какой-либо другой страны. Очевидно, художник не мог отрешиться от польщизны и потому в картине его нет почти ничего напоминающего русскую жизнь того времени»⁵. Такая нелюбезная рецензия еще раз подчеркивает, что в русском обществе прекрасно знали эпоху Иоанна Грозного и не прощали художникам каких-либо неточностей. Отчасти в связи с этими недостатками драматизм картины, направленный на ассоциативную связь с расправой над поляками, участвовавшими в восстании 1863 года, был снижен.

Следует отметить, что в отечественном искусствознании проблема аллюзивности в произведениях искусства наиболее последовательно изучалась на примере не столько живописных полотен, сколько театральных постановок. А.Я. Альтшуллер в своем исследовании вычленил несколько способов ввода спектакля в контекст истории: «через автора, через театр, через время». Под этими условными обозначениями он подразумевал следующее: «В первом случае сам драматург строит свое произведение в расчете на злободневность,

аллюзионность, эзоповский язык, сопоставимость событий и характеров пьесы с событиями и реальными лицами современной действительности. Это и аллюзионные тираноборческие трагедии, и „портретные“ и „обличительные“ пьесы середины XIX века, и политические пьесы эпохи русской революции. Спектакли, созданные по таким пьесам, были рассчитаны на громкий общественный резонанс, а иногда и просто скандал. Во втором случае сам театр привносил злободневность своей трактовкой той или иной пьесы. Это делалось усилиями актеров, а затем режиссеров, когда активно осмыслялась пьеса. В третьем, наиболее редком случае спектакль из-за „соответствия моменту“ неожиданно вписывался в исторический контекст и приобретал непредвиденное, острое звучание»⁶.

Оценивая произведения изобразительного искусства с аллюзивной точки зрения, будет уместным применить следующие способы ввода их в контекст истории:

1) автор сам подразумевает аллюзии прошлого и настоящего в своем произведении;

2) общественное мнение (часто формируемое критиками) и цензура находят в произведении аллюзивность, даже если автор ее и не подразумевал, разрабатывая сюжет своей картины;

3) временной фактор в восприятии полотна, когда после истечения какого-то хронологического отрезка последующие поколения видят в произведении аллюзивные ноты, созвучные проблемам времени его создания.

Одним из ярких примеров, когда сам автор вводит историческую картину в контекст современности, является полотно И.Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885, ГТГ). Общеизвестно мнение, что это произведение художник написал якобы в ответ на кровавые события, связанные с казнью участников покушения на царя Александра II в 1881 году.

Ответ на это же событие усматривала общественность и в картине В.И. Сурикова «Боярыня Морозова» (1887, ГТГ), хотя сам автор не ставил перед собой такой задачи. Но круги, близкие к народничеству, видели в главной героине полотна самоотверженную преданность идее борьбы с царской властью, подобную той, которую проявляли современные революционерки. А одна из участниц подготовки покушения на Александра II и член организации «Народная воля» В.Н. Фигнер, находясь в ссылке и увидев репродукцию с этого произведения Сурикова, писала: «Гравюра говорит живыми чер-

тами: говорит о борьбе за убеждения, о гонении и гибели стойких, верных себе. Она воскрешает страницу жизни... 1881 года колесницы царевубийц...»⁷

Порой сами цензоры усматривали в исторической картине нежелательную ассоциацию с современностью. Так произошло с произведением К.Н. Горского «Третье испытание Кудеяра» (1880-е), которое, как и полотно И.Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван», запретили выставлять, боясь аллюзий прошлого и настоящего.

Иногда в роли «цензоров» выступали и некоторые слои общественности, опасаясь нежелательных аллюзий. Напомним, что картина Сурикова «Утро стрелецкой казни» (1881, ГТГ) была выставлена 1 марта 1881 года — в день покушения на Александра II. Это стечение обстоятельств позволило славянофильской газете «Русь», издаваемой И.С. Аксаковым, сделать предостерегающее заявление о том, что революция в России — «плод нерусских начал». Далее шел вывод, что демонстрировать публично произведение Сурикова, дающее пример бунта против власти, нецелесообразно.

Немаловажен и временной фактор в восприятии исторических картин. Своеобразный триптих Сурикова, посвященный событиям XVII—XVIII веков («Утро стрелецкой казни» (1881), «Меншиков в Берёзове» (1883), «Боярыня Морозова» (1887, все — ГТГ), будут рассматривать позднее как ответ на реформы, проводимые в России Александром II во второй половине XIX века. Действительно, все три картины посвящены реформам Алексея Михайловича и его сына Петра Алексеевича, а также их последствиям — это и раскол, вызванный церковными преобразованиями («Боярыня Морозова»), и протест Старой Руси Новой России в ответ на нововведения, в том числе и на реформирование армии в соответствии с европейским образцом («Утро стрелецкой казни»), и осознание ненужности реформ с приходом к власти в России временщиков («Меншиков в Берёзове»).

Немаловажен и еще один аллюзивный момент, связанный с временным фактором. Иногда не прошлое экстраполировали в настоящее, а настоящее соотносили с прошлым. Так, гибель Александра II стали сравнивать с жертвенным подвигом смерти Иисуса Христа на кресте. И, подчеркивая ассоциативную связь между этими двумя личностями, храм, воздвигнутый на месте смертельного ранения царя-освободителя, назвали собором Воскресения Христова на Крови. Немаловажную роль в этой связи играла и монументальная живопись, украшающая храм.

Итак, выше рассмотрено несколько примеров ввода произведения в контекст истории. Но исторические картины тем и привлекательны, что аллюзивность в них порой проявляется во всем многообразии способов. В этом плане интересна картина И.Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года». Относительно нее можно наблюдать все три способа ввода произведения в контекст истории, отмеченные выше.

Картина «Иван Грозный и сын его Иван» была представлена на XIII выставке ТПХВ, открывшейся в 1885 году в Санкт-Петербурге. Рецензент журнала «Всемирная иллюстрация» писал о ней следующее: «Перлом ее остается, конечно, chef-d'œuvre Репина: „Иоанн Грозный держит в объятиях раненого ударом его сына“, кровь которого обгаряет лицо отчаянного отца-государя, его платье и платье и лицо пораненого; лужи крови на ковре. Глядя на лицо отца, нанесшего удар в запальчивости (конечно, но вовсе не с целью положить сына, тоже забывшегося перед родителем, раздражая его едкими упреками), наглядно чувствует зритель, что Грозный — не чудовище, каким его представляет Карамзин. **Более человечно, чем Репин — можно смело сказать — до сих пор не трактовал у нас никто Грозного** (выделено мной. — *Н.М.*). Шварц представил скорбного отца-царя уже при теле бездыханного царевича, при чтении над усопшим евангелия. Скорьбь в той сцене можно объяснить различно; находились люди, которые прямо называли грусть у отца маскою. У Репина в самый момент, так сказать, нанесения зла сыну Грозный — любящий отец, все забывший при виде крови, как и раненый, понимает и сам благодушно раскаивается в своем проступке, получившем такую трагическую развязку»⁸. Итак, первоначально зрители воспринимали картину вне аллюзивной связи с современностью. В среде самих художников также можно было слышать подобные мнения. Крамской писал следующее: «...скажу о себе. Я был очень благополучен, придумав теорию, что **историческая картина постольку интересна, нужна и должна останавливать современного художника, поскольку она параллельна, так сказать, современности** (выделено мной. — *Н.М.*) и поскольку можно предложить зрителю намотать себе что-нибудь на ус. Серьезно говоря, чем не теория? В ней есть и глубина и... ну, словом, только умный человек может прийти до таких выводов, а потому: что такое убийство, совершенное зверем и психопатом, хотя бы и собственного сына?»⁹ И, словно отвечая самому себе, Крамской выявляет в картине не историческую сторону,

а психологическую драму: «Выражено и выпукло выдвинуто на первый план — нечаянность убийства! Это самая феноменальная черта, чрезвычайно трудная и решенная только двумя фигурами. Отец ударил своего сына жезлом в висок, да так, что сын попятился и тут же стал истекать кровью! Минута, и отец в ужасе закричал, бросился к сыну, схватил его, присел на пол, приподнял его к себе на колени и зажал крепко, крепко рукою рану на виске (а кровь так и хлышет между щелей пальцев), другою поперек за талию прижимает к себе и крепко, крепко целует в голову своего бедного (необыкновенно симпатичного) сына, а сам орет (положительно орет) от ужаса в беспомощном положении»¹⁰.

Аллюзивный подтекст заметила, скорее, сторона, противоположная демократическому лагерю. Самодержавие увидело в картине царя-тирана и побоялось сравнения исторического и современного правителей.

Это полотно представители власти, да порой и сам художник соотносили с трагическими перипетиями, последовавшими после событий 1 марта 1881 года (казнь народовольцев, участвовавших в покушении на Александра II). Понимал это и сын убитого Александра II — Александр III. В письме к министру внутренних дел великий князь Владимир, президент Императорской Академии художеств, писал: «Его Императорское Величество Высочайше повелеть соизволил, чтобы находящаяся ныне на XIII передвижной выставке картина Репина „Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года“ по каталогу выставки № 208, по закрытии этой выставки, ни в Москве и нигде более и ни под каким предлогом не была выставляема для публики или распространяема в публике какими-либо другими способами»¹¹. В связи с нелюбимым содержанием картины Репина для государственной власти было решено усилить цензуру относительно других произведений подобного характера. Президент Академии писал по этому поводу следующее: «Неоднократно повторяющиеся случаи появления на частных выставках художественных произведений более или менее тенденциозных, или с явным намерением представить в неблагоприятном свете правительственный строй или отдельных лиц, указывают, по Моему мнению, на необходимость строгой цензуры»¹². Вскоре был разработан ряд неотложных мер по ее ужесточению.

Но запреты часто бывали бездейственны. Публика жаждала увидеть картину, где Иоанн Грозный предстал без прикрас, во всей

своей зловещей трагедийности. Предписания нарушались. Картина Репина после экспонирования в Санкт-Петербурге была показана в Москве, хотя запрет на ее демонстрацию уже существовал. В 1885 году в журнале «Всемирная иллюстрация» был опубликован рисунок С. Шамота «Перед картиною И.Е. Репина „Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года“», где была изображена сама картина и публика, вззирающая на нее. Вот так изящно был обойден запрет на репродуцирование произведения Репина. И большая часть подписчиков журнала (в том числе в провинции) увидела опосредованно картину, вызвавшую столько споров. В печати были опубликованы и статьи по поводу этого шедевра Репина. Редакторы газет оправдывались тем, что запрет на картину не был обнародован. Но это было явной отговоркой. Критические статьи стали своеобразным отражением общественного мнения по поводу того, как именно был показан Иоанн Грозный не только в этой картине Репина, но и в других произведениях художественной культуры. Деяния царя, отраженные в них, заставляли общество переосмысливать уроки истории, соотносить ее события с современностью.

Помимо цензурного запрета, были предприняты и другие попытки очернить полотно Репина. Самым ярким критическим откликом противоположной стороны (после действий официальной цензуры) стала лекция профессора анатомии Ф.П. Ландцера. Все содержание лекции было призвано создать критический настрой по отношению к картине. Негатив начинался с пояснения сюжета. Ландцер заявляет без обиняков: «Приступим к разбору картины Репина. Содержание ее — преступление, сыноубийство»¹³. И затем, словно не желая спорить с концепцией замысла картины, называет трактовку Репиным событий истории «субъективной» стороной полотна и переходит к разбору «объективной». Под последней Ландцер понимает формальные составляющие живописи, а именно композицию, перспективное построение, рисунок, анатомию и тому подобное. По всем этим позициям он подвергает картину жесточайшей критике. Начав анализ с разбора анатомических неточностей в изображении двух фигур (такое начало вполне оправданно, так как Ландцер — знаток анатомии), профессор критикует композиционное решение, а потом переходит к субъективному — к сюжету. «Какую именно идею хотел выразить художник, мы не знаем. Можно предположить, что он желал представить контраст между психологическим построением двух лиц, отца и сына, в трагический, в высшей степени

момент, с одной стороны — ужас и отчаяние, раскаяние и любовь отца; а с другой — прощение и любовь сына, умирающего от отцовской руки. В нравственном отношении изображенного аффекта к его причине и во взаимном отношении действующих лиц мы должны искать красоту картины, красоту, которая удовлетворяла бы нашему эстетическому, а вместе с тем и нравственному чувству. Эта задача, если ее действительно имел в виду художник, вполне достойна художественного воспроизведения, и, можно сказать, что, по отношению к сыну, она ему удалась. Лицо сына, по выражению, прелестно, ясно и мастерски передано. <...> Что сказать о выражении лица Грозного? В этом выражении должна была бы выразиться во всей силе примиряющая идея, а художник закрыл совершенно от зрителя рот отца, т.е. сам лишил себя возможности передать ясно довольно сложное настроение отца. <...> Художник не поскупился на кровь: ею испачкано лицо отца, кафтан сына на плече, ковер, на котором стоит она лужей; из раны льется целая струя крови. Через это он преступил те границы, в которых может вращаться художественное творчество. Он принес в жертву выразительности художественную красоту, но не достиг выразительности. Он как бы не желал понять, что столь резко и грубою апелляцией к чувствам толпы он уничтожает серьезность и достоинство всего произведения. <...> В погоне за эффектом утратились совершенно благородство, чистота и сила выражения целого произведения, т.е. поблекла идея, и во всей яркости сказалась тенденция»¹⁴. Концепция статьи вполне ясна — найти ошибки в объективной стороне полотна, чтобы принизить ее субъективную сторону, то есть содержание. Итак, можно сказать, что при анализе этого полотна постоянно будут пересекаться несколько тенденций. Но самые характерные из них — две, а именно: картина Репина — историческое полотно, где нашли отражение аллюзии современности; картина Репина — не историческое произведение, а психологическая драма, где повышенный драматизм нарушает меру условности.

Следует отметить, что эти столь противоречивые концепции в разное время будет отстаивать и сам автор произведения. Сохранилось высказывание Репина 1913 года, где он заявляет о влиянии современности на замысел полотна: «Как я создавал эту картину? Я всегда любил музыку. Если мне подолгу не приходилось слушать ее, я тосковал. Как-то в Москве в 1881 году, в один из вечеров, я слышал здесь новую вещь Римского-Корсакова — „Месть“. Она произвела на меня неотразимое впечатление. Эти звуки завладели мною,

и я подумал, нельзя ли воплотить в живописи это настроение, которое создалось у меня под влиянием этой музыки. Я вспомнил о царе Иоанне. Это было в 1881 году. Кровавое событие 1-го марта всех взволновало»¹⁵. Но об этом он сообщает через 28 лет после написания картины, когда в обществе уже было сформировано определенное аллегорическое мнение относительно ее смыслового подтекста. Во время же написания работы автор не акцентировал внимание именно на таком ее восприятии. Можно отметить и следующее — художник в 1880-е годы еще не «параллелил» личности Иоанна Грозного, сломившего боярское сопротивление, и личности Александра III, уничтожившего народничество. Это можно утверждать на основе решения Репиным образа Александра Александровича в картине «Прием волостных старшин императором Александром III во дворе Петровского дворца в Москве» (1886, ГТГ), где художник изобразил царя в окружении крестьян. Об этой картине американский историк Р.С. Уортман, исследующий сложную систему знаков при создании мифов, определяющих образ русского царя в ту или иную эпоху, писал следующее: «Знаменитая картина Репина, изображающая встречу волостных старейшин с Александром, не оставляет сомнений в характере изменений, произошедших в отношении между императором и народом с началом нового царствования... Император и крестьяне находятся на одном уровне, глядя друг другу в лицо, как человек человеку, в отличие от репрезентаций Александра II, стоявшего над крестьянами, которые смотрели на него с обожанием»¹⁶. Итак, художник создал полотно, где прославляет современного правителя как личность, близкую народу.

А вот и противоположная аллегорическая «точка зрения» самого же Репина на свое полотно «Иван Грозный и сын его Иван»: «Несчастья, живая смерть убийства и кровь составляют такую влекущую к себе силу, что противостать ей могут только самые высококультурные натуры. В то время на всех выставках Европы в большом количестве выставлялись кровавые картины. И я, заразившись, вероятно, этой кровавостью, по приезде домой, сейчас же принялся за кровавую сцену „Иван Грозный с сыном“»¹⁷. Из этого высказывания можно предположить, что Репина волновала художественная задача показа «кровавой сцены». С ней он справился блестяще. Это утверждали даже его противники. Тот же Ландцерт писал: «Кровь написана действительно превосходно; но неужели такой, без сомнения, даровитый художник, как г. Репин, нуждался в столь дешевом средстве,

чтобы произвести впечатление?»¹⁸ Хочется уточнить, что все же под «кровавой сценой» художник понимал, вероятно, психологическую драму, равную по накалу шекспировской трагедии.

Более авторитетные критики, чем Ф.П. Ландцерт, также очень неоднозначно оценивали это полотно. В.В. Стасов не считал картину исторической. И.Н. Крамской, как отмечалось выше, считал ее психологической по своему характеру. И.Э. Грабарь также не относил полотно к историческому жанру. В начале XX века «левые» художники по-разному воспринимали картину. М. Волошин, организовавший вместе с представителями «Бубнового валета» диспут в Политехническом музее по поводу этого произведения в 1913 году, сразу после покушения на него, также не считал картину исторической. До сих пор это полотно вызывает противоречивые мнения. Но по поводу его аллюзивности можно отметить следующее: картину на разных этапах ее существования вводили в контекст истории власти предрежащие, цензоры, зрители, сам автор. Картину вводила в контекст истории сама История.

Итак, во второй половине XIX века аллюзивность прочно вошла в процессы создания и восприятия исторической картины. А произведения, посвященные событиям истории, созданные разными художниками, представляющими как демократическую линию развития искусства, так и салонно-академическую, органично вписались в общую тенденцию эпохи. Но наиболее ярко аллюзивность проявилась в творчестве И.Е. Репина, особенно в его знаменитом полотне «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: *Верещагина А.Г.* Вячеслав Григорьевич Шварц. 1838–1869. Л.; М., 1960. С. 78.

² *Буслаев Ф.И.* Задачи современной эстетической критики // *Русский вестник.* 1868. № 77. С. 321.

³ *Кеменов В.С.* Василий Суриков. Л., 1978. С. 75.

⁴ *Карпова Т.Л.* Генрих Ипполитович Семирадский. СПб., 2008. С. 91–92.

⁵ Ян Матейко и картина его: «Иоанн Грозный в эпоху ужасов» // *Всемирная иллюстрация.* 1875. № 348. С. 177–178.

Н.Н. Мутья

⁶ *Альтшуллер А.Я.* Спектакль в контексте истории // Спектакль в контексте истории : сб. науч. тр. Л., 1990. С. 6.

⁷ *Фигнер В.* Полн. собр. соч. : в 7 т. Т. 1. М., 1928. С. 252–253.

⁸ Всемирная иллюстрация. 1885. № 840. С. 158.

⁹ И.Н. Крамской — А.В. Суворину. 21 января [18]85 // Иван Николаевич Крамской. Письма, статьи : в 2 т. М., 1965–1966. Т. 2. С. 167.

¹⁰ Там же. С. 167–168.

¹¹ РГИА. Ф. 789. Оп. 11. Ед. хр. 167.

¹² Там же.

¹³ *Ландцерт Ф.П.* По поводу картины И.Е. Репина «Иван Грозный и сын, 16 ноября 1581 года» // Вестник изящных искусств, издаваемый при Императорской Академии художеств. 1885. Выпуск 1. С. 194.

¹⁴ Там же. С. 200–201.

¹⁵ Беседа с И.Е. Репиным (по телефону от нашего корреспондента) // Русское слово. 1913. 17 янв.

¹⁶ *Уортман Р.С.* Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии : в 2 т. Т. 2 : От Александра II до отречения Николая II. М., 2004. С. 315–316.

¹⁷ Репин И.Е. : в 2 т. Т. 1. М. ; Л., 1948. С. 522. (Художественное наследство).

¹⁸ *Ландцерт Ф.П.* По поводу картины И.Е. Репина «Иван Грозный и сын, 16 ноября 1581 года» // Вестник изящных искусств, издаваемый при Императорской Академии художеств. 1885. Выпуск 1. С. 201.

Иллюстрации

**ИСКУССТВО ВАЯНИЯ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ
И.Е. РЕПИНА: ЛИЧНЫЙ ОПЫТ,
КРИТИЧЕСКИЕ СУЖДЕНИЯ И ОЦЕНКИ**

Когда говорят о Репине, в памяти большинства людей сразу возникают такие знаковые для русского искусства и культуры в целом полотна, как «Бурлаки на Волге» (1870–1873, ГРМ), «Крестный ход в Курской губернии» (1881–1883, ГТГ), «Не ждали» (1884–1888, ГТГ), «Запорожцы» (1880–1891, ГРМ). Творчество и живописное наследие художника довольно хорошо изучено. Но к нему примыкает еще один пласт, который зачастую остается вне ракурса искусствоведческих научных изысканий, а именно скульптурные работы великого живописца.

Обращаясь к тем же «Запорожцам», делая многочисленные зарисовки и эскизы в поисках наиболее выразительных поз, жестов, характеров, разрабатывая светотеневые соотношения, Репин создавал и скульптурные этюды, проверяя форму буквально кончиками пальцев. История искусства знает много случаев, когда художники прибегали к лепке как к вспомогательному средству в работе над живописными полотнами (О. Домье, Э. Дега, И.Н. Крамской, Н.Н. Ге...). Илья Ефимович не был исключением. Интересно другое: организация пластической массы, создающей объем, такова, что на уровне скульптурного эскиза с характерной для него свободой лепки эти статуэтки вполне можно принять за работы сформировавшегося скульптора. Откуда же у Репина такой навык?

В своей автобиографии «Далекое близкое» художник вспоминает о том, как в детстве вылепил из воска маленьких лошадок: «...и уши, и ноздри, и глаза — все можно сделать тонкой палочкой; надо только прятать лошадку, чтобы кто не сломал: воск нежный»¹. Это был первый и, конечно, наивный опыт, который бывает у многих детей. Но обучение в Рисовальной школе Общества поощрения художников и последовавшее за ним поступление в Императорскую Академию художеств только укрепили «страстную любовь» Репина к скульптуре. В одном из писем он упоминает о том, что в первый же день занятий в Академии художеств ему захотелось попробовать свои силы на этом поприще². Придя в скульптурный класс, он, раздобыв с помощью сторожа глину, попытался что-то вылепить,

но, имея весьма слабые представления о технике вааяния, был «как в огне от неумения».

Первые уроки ему дает воспитанник той же Академии М.М. Антокольский, начиная с азов: объясняет, что такое станок, каркас, как они используются в скульптуре. И хотя занятия лепкой не носили систематического характера, итогом их было создание копии с римского барельефа «Антиной», которая, к сожалению, не сохранилась. Решение посвятить себя живописи было все же непоколебимо, но Репин на протяжении всей своей жизни обращался к искусству вааяния и как скульптор, и как критик, и как зритель.

Скульптура постоянно жила рядом с ним. Дружба связывала Репина еще со времен обучения в Академии с Антокольским, который поддерживал его интерес к этому виду искусства, с племянницей последнего, скульптором Е.П. Тархановой-Антокольской, с П.П. Трубецким, который, как мы увидим позже, оказал на художника непосредственное влияние. Илья Ефимович следил за творчеством других скульпторов и, конечно, сам время от времени лепил. Поэтому, приступая к работе над «Запорожцами», он вполне мог поставить свой скульптурный опыт на службу живописи.

Обращение к трехмерному искусству в данном случае говорит о тончайшей проработке вариантов построения объемно-пространственной композиции картины — категории, составляющей имманентные свойства скульптуры. Вынося в реальное пространство своих героев, Репин получал некую натуру, словно материализовавшуюся силой его могучего воображения. В дополнение к тщательно изучению предметов быта, деталей костюма, да и всей атмосферы запорожской казачьей вольницы эти этюды были, несомненно, огромным подспорьем в работе художника. К сожалению, сейчас они недоступны взорам широкой публики в связи с плохой сохранностью. Но даже фотоизображения демонстрируют филигранную выверенность, свойственную живописным образам запорожцев.

Мы также не можем увидеть бюст С.И. Мамонтова — одну из первых законченных работ Репина-скульптора, которая погибла во время Великой Отечественной войны. Не сохранился и экземпляр этого бюста, находившийся в Абрамцеве. Все, что нам осталось, — это архивная фотография, на которой запечатлены бюст И.Е. Репина работы В.М. Васнецова, бюст В.Д. Поленова работы С.И. Мамонтова и бюст С.И. Мамонтова работы И.Е. Репина. Эта фотография — свидетельство царившей в Абрамцеве плодотворной творческой

атмосферы, общности идей и увлечений, тесной связи между художниками. Не отсюда ли берет начало любовь Репина к совместному творчеству и, шире, к беседам об искусстве и литературе, о которых рассказывает Чуковский? «Репин присел к столу и тотчас же принялся за рисование. Анненков устроился сзади и стал зарисовывать Репина. Репину это понравилось: он всегда любил работать в компании с другими художниками (при мне он работал не раз то с Еленой Киселёвой, то с Кустодиевым, то с Бродским, то с Паоло Трубецким)»³. Яркой иллюстрацией такого своеобразного «сеанса одновременной игры» служит и фотография, на которой Репин и Тарханова-Антокольская работают над бюстами друг друга.

Насколько можно судить по фотографии из Абрамцева, Репину в бюсте Мамонтова удалось добиться портретного сходства, но сама по себе эта работа маловыразительна, линейарна. Чувствуется, что художник еще недостаточно свободен в построении формы, ее обобщении.

В следующем году там же, в Абрамцеве, Репин создает бюст хирурга Н.И. Пирогова (1881, Музей-усадьба «Пенаты»), почти досконально повторяющий композицию живописного портрета. С одной стороны, это, очевидно, предопределило менее формальный подход и более свободное исполнение бюста. С другой стороны, доминирование живописной концепции портрета не позволило в полной мере оформиться самостоятельному, чисто пластическому замыслу и вызвало довольно резкий диссонанс: широкая линия воротника разбивает портрет на две не связанные друг с другом части и заглушает живую естественность лица невольной акцентированной невыразительностью одежды.

В бюсте Л.Н. Толстого (1891, Музей-усадьба «Пенаты») эта ошибка исправлена, и доличное максимально нивелируется: Репин сосредоточивает все внимание на лице писателя, моделируя его по подобию бюста Пирогова. Стремление создать монументальный образ великого человека сказалось в классической симметрии, строго фронтальной ориентации композиции и ровном ритме портрета. При убедительно возрастающем мастерстве формально-технического исполнения эта работа не выпадает из ряда современных ей канонических академически-шаблонных изображений Толстого, лишенных индивидуальности их создателей. Хорошей параллелью, иллюстрирующей сказанное, может служить бюст писателя, исполненный Н.Н. Ге (1890, ГМТ).

Анализируя художественно-стилистические особенности репинских скульптур, мы видим, как мастер, довольно скованный во владении материалом, сохраняя классическую презентацию в виде гермы в ранних портретах, стремится компенсировать эту несвободу более живописной обработкой поверхности в малозначимых деталях, но, как многие скульпторы-современники, оказывается не в силах достичь совершенной легкости выражения.

Выйти за установленные рамки ему более или менее удается в портрете Н.Б. Нордман (1902, Музей-усадьба «Пенаты»), в композиции и особенно технике исполнения которого остро ощущается влияние П.П. Трубецкого. Этот почти поясной портрет — довольно распространенный тип в творчестве последнего. Подражая ему, Репин пытается создать контраст между четко проработанным лицом и обнаженными плечами модели, с одной стороны, и живописной фактурой складок одежды и волос — с другой. За счет такой обработки поверхности создается более активная игра света и тени: свет играет на гладких плоскостях и острых гранях и тонет в многочисленных впадинах. Таким образом, Репин заимствует у Трубецкого чисто формальные приемы скульптурного импрессионизма. Однако при этом портрет все равно остается предметом реалистического искусства, поскольку не затрагивает существенные характеристики импрессионизма (так, композиция остается замкнутой в себе и не взаимодействует с окружающим пространством, пластическая масса довольно монолитна и не предполагает передачи движения, нет ощущения сиюминутности впечатления и так далее). Конечно, Репин несколько идеализировал Нордман, но прекрасно передал ее индивидуальность и темперамент, добившись той выразительности, которая обычно отличает по-ученически несмелые работы от произведений зрелого мастера. Портрет, безусловно, занимает особое место в ряду скульптурных произведений Ильи Ефимовича еще и вследствие его интереса к такому художественному направлению, как импрессионизм.

За творчеством Трубецкого Репин следил с большим интересом, сразу и безоговорочно приняв его легкую, необычную и непривычную для русских мастеров манеру лепки, быстро разглядев в нем большой талант. Хозяин «Пенатов» питал особую любовь к находившемуся на видном месте крайне обобщенному, но предельно характерному и выразительному бюсту Ф.И. Шаляпина (1899–1900, Музей-усадьба «Пенаты») работы Трубецкого: сильно подкупали не-

обыкновенная художественность и верность образу столь обожаемого Репиным певца. Восхищало живописца и само пластическое мышление Трубецкого обобщенными массами (*masse generale*): «Он учит только одному — когда вы, говорит, лепите — вы должны понимать, где мягко и где твердо. Вот ведь! Где мягко и где твердо! Какая глубина в этом замечании!!! т.е. мягко — мускул, твердо — кость. Кто это понимает — у того чувство формы, а для скульптора это все»⁴. Сравнение с Трубецким в устах Репина было, очевидно, наивысшей похвалой, и этой похвалы удостоился в свое время Л.В. Шервуд⁵.

Они действительно дружили семьями: Трубецкой с женой приезжал в «Пенаты», вместе они бывали у Толстого, оба отличались вегетарианскими предпочтениями. Весьма показателен тот факт, что Трубецкой был одним из свидетелей при составлении завещания Нордман, по которому «Пенаты» отходили Репину в пожизненное владение, а после его смерти — будущему музею⁶.

Илья Ефимович оказался одним из очень немногих, кто высоко оценил весьма неоднозначный памятник Александру III (1899—1909, Санкт-Петербург) работы Трубецкого. «Я поздравляю себя, всю Россию и все потомство наше с гениальнейшим произведением искусства»⁷, — сказал он после открытия монумента. Правда, Репин наделил его смыслом, который скульптор явно не вкладывал: живописец увидел в нем критику самодержавия и карикатуру на царя. С присущей ему эмоциональностью Репин выступает с пламенной речью на устроенном им же в честь автора скандального монумента обеде в ресторане «Контан», на который немногие отважились прийти; но зато об этом потом написали все столичные газеты, эхом разнося репинский торжествующий возглас: «Браво, Трубецкой!». Что бы ни стояло за такой реакцией художника, в данном случае гораздо важнее его эмоциональная реакция на это событие в культурной жизни России, поскольку она характеризует его как свободно мыслящего человека, как широкую творческую личность с острым восприятием окружающего мира. Это то, что так или иначе отражается в создаваемых им произведениях и наделяет их именно репинской индивидуальностью.

Несколькими годами ранее Илья Ефимович пишет портрет Трубецкого (1908, Национальная галерея современного искусства, Рим) в ознаменование его избрания в члены парижского «Общества живописцев и скульпторов», возглавляемого О. Роденом. И это не парадный образ удачливого, избалованного славой мастера, а характерное

изображение серьезного, сосредоточенного на своей работе художника, «кровный талант» которого Репин почитал и по отношению к которому, несомненно, чувствовал особую духовную близость.

Если обобщить разрозненные критические оценки, высказанные Ильей Ефимовичем когда-либо в отношении совершенно разных произведений современных ему скульпторов, то окажется, что он исходит прежде всего из требований высокохудожественной формы как выражения большой идеи, чуждой всякого ложного пафоса и заигрываний со зрителем. Фактически Репин переносит на скульптуру те эстетические и морально-нравственные принципы, которые вполне соотносятся с платформой отечественного реалистического искусства и лежат в основе его собственных живописных работ. С одной стороны, это во многом препятствует пониманию нового, зарождающегося искусства (хотя отдадим должное великому живописцу: со временем он иногда менял свои взгляды в отношении ранее отрицаемых им художников), а с другой — говорит о цельности и глубокой внутренней твердости человека, доказавшего своим творчеством правомочность и обоснованность таких высказываний.

Иногда какие-то детали, мельком высказанное замечание позволяют взглянуть на личность автора под иным, порою неожиданным ракурсом, и в результате ранее известное окрашивается еще большим смыслом. Скульптурное наследие Репина, конечно, не столь велико, как живописное или графическое, но его исследование приоткрывает еще одну грань таланта мастера и одновременно демонстрирует тесные контекстные связи с теми проблемами и исканиями, которыми жили в то время многие представители творческой интеллигенции и которые составили яркую и важную веху в развитии отечественного искусства и культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Репин И.* Далекое близкое // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.e-reading.club/book.php?book=48205> (дата обращения: 21.04.2015).
- ² *И.Е. Репин — Е.П. Тархановой-Антокольской.* 13 марта 1914 // Репин И.Е. Письма к Е.П. Тархановой-Антокольской и И.Р. Тарханову. М. ; Л., 1937. С. 68.
- ³ *Чуковский К.* Современники. Портреты и этюды // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.e-reading.club/book.php?book=1019694> (дата обращения: 21.04.2015).
- ⁴ *Бранд П.* Россия неизвестная : История культуры вегетарианских образов жизни от начала до наших дней. М., 2006. С. 190.
- ⁵ Л.В. Шервуд писал: «Репин, увидя мои работы, сказал: „Вот и у нас свой Трубецкой“. Но я тогда уже не был последователем Трубецкого. Его изысканный импрессионизм был побежден напряженной пластикой Родена» (*Шервуд Л.В.* Путь скульптора. М. ; Л., 1937. С. 37).
- ⁶ См.: *Бранд П.* Россия неизвестная. М., 2006. С. 205.
- ⁷ *Чуковский К.* Современники. Портреты и этюды // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.e-reading.club/book.php?book=1019694> (дата обращения: 21.04.2015).

Иллюстрации

О.М. Шабунина

**«БЫЛОЕ НА ВОЛГЕ»:
СЮЖЕТЫ И.Е. РЕПИНА В РЕПЕРТУАРЕ
ВЕЛИКОРУССКОГО ОРКЕСТРА В.В. АНДРЕЕВА**

Василий Васильевич Андреев принадлежит к числу выдающихся деятелей отечественной музыкальной культуры. Имя создателя первого великорусского оркестра, человека, узаконившего сценический статус простонародной русской балалайки, стало легендарным. Деятельность Андреева развернулась на волне националистических настроений в России рубежа XIX и XX веков и проходила в русле общего культурного подъема. Впоследствии его Великорусский оркестр удостоился звания «Императорского», а сам Андреев — звания солиста Его Императорского Величества.

Андреев удивительно легко устанавливал дружеские и деловые связи со многими лицами, среди которых были государственные деятели, известные музыканты, артисты. Знакомство с Ильей Ефимовичем Репиным носило мимолетный характер, но, тем не менее, оставило свой след в истории андреевского дела.

Известно, что И.Е. Репин хорошо разбирался в музыке и был ценителем этого искусства. Галерея портретов русских композиторов и музыкальных деятелей — М.И. Глинки, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова, А.П. Бородина, А.Г. Рубинштейна, М.П. Беляева, Т.И. Филиппова, критика В.В. Стасова, сказителя В.П. Щеголёнка, открывающаяся картиной «Славянские композиторы» (1872, Московская консерватория), демонстрирует музыкальные предпочтения художника. Брат Ильи Ефимовича, Василий Ефимович, служил в оркестре Мариинского театра.

Художник любил петь. В своих мемуарах «Далекое близкое» он описывает путешествие по Волге в 1870 году: «Сложилось как-то так, что к вечеру, убирая кисти, палитры и прочее, мы всегда что-нибудь напевали. У Васильева [художник Ф.А. Васильев] был довольно звучный тенор, я подхватывал вторить, брат выводил высокие вариации на флейте. <...> Особенно прижилась к нам песенка-романс „Поле росится“»¹. Импровизированный концерт привлек внимание жителей села Ширяево (где остановились товарищи), принявших исполнение за благолепное церковное пение. «К этому заключению привело ширяевцев петое нами „Коль славен“ и „По небу полуночи

ангел летел“»². В другой раз, спускаясь по Волге, друзья пели «Вниз по матушке по Волге...»³

Содержательное письмо Репина Андрееву говорит о его авторе как о знатоке русской музыкальной классики. Письмо является откликом на посещение художником концерта Великоорусского оркестра Андреева⁴. Отмечая виртуозность балалаечного коллектива, Репин выражает заботу об обновлении его репертуара. Естественным, художественно обоснованным представляется Репину переложение для Великоорусского оркестра произведений Мусоргского: звучание и мастерство андреевской интерпретации могли бы привнести в сочинения классика нечто новое. Репин пишет:

«Многоуважаемый Василий Васильевич, все хотел побывать у Вас, чтобы передать Вам впечатление [от] концерта Вашего, но вижу, что это затягивается надолго — надо написать.

Вы видели: успех был полный. Но выражают ли Вам слушатели откровенно те суждения, которые они очень дружно произносят по Вашему адресу? Все почти упрекают Вас за увлечение западноевропейской музыкой, все предпочитают исполнение чисто русских мелодий, несмотря на всю артистичность исполнения вальсов и пр.

Разумеется, при Вашей виртуозности держаться на одних примитивных русских песнях уже скучно и Вы начали уже, и очень удачно — Камаринская Глинки. Вам известно, конечно, и многое другое в этом роде, в русских операх, русских авторов. А я бы еще напомнил Вам одного — это и составляет главную цель моего письма — Мусоргского (здесь и далее подчеркнуто автором. — О.Ш.). Известны ли Вам его хоры из опер „Борис Годунов“, „Хованщина“? Я убежден, что в Мусоргского произведениях Вы найдете неисчерпаемый источник широкой русской музыки; будете передавать ее восхитительно и произведете фурор везде, где бы ни появились с этим репертуаром.

Из „Бориса“ хоры: „Ой, не сокол летит по поднебесью“, „Хор калик переходжих“, „Величание боярина“, „Разыгралась сила молодецкая“ и другое многое. Из „Хованщины“: „Хор стрельцов“, „Песня Марфы“, [хор] раскольников.

Есть и песни в этих двух операх для двух и для одного голоса. Да Вы лучше меня все это выберете для себя, если познакомитесь с этой действительно русской музыкой. Прошу извинения, если этот совет Вам не по сердцу»⁵.

Письмо Репина к Андрееву обнаруживает сходство интересов и родственность идеалов художника и «возрождителя» балалайки. Эти идеалы выражались в общих народнических стремлениях, вере в раскрепощение скованных, скрытых народных сил. Недаром Репин предлагает Андрееву обратить внимание на творчество Мусоргского — композитора-певца народных судеб. Однако, несмотря на всю убедительность изложения Репина, следует констатировать: произведения Мусоргского Великорусским оркестром не исполнялись никогда. Одной из вероятных причин, по которым Андреев не воспользовался советом Репина, нужно указать, что он сознавал возможности и исполнительские пределы своего коллектива. Помимо изысканной колористики (которой Великорусский оркестр обладал), произведения Мусоргского требовали разнообразия инструментовки и известной оркестровой мощности.

Письмо Репина относится к тому периоду, когда репертуар Великорусского оркестра только начинал формироваться⁶. Художник выделяет три репертуарные линии: западноевропейская музыка (к которой он относит вальсы и прочие салонные пьесы), русские народные песни и переложения русской композиторской музыки. Последняя в глазах художника предпочтительна. Эти ветви обозначал и сам Андреев, отстаивая правомерность первой и подчеркивая непреходящую важность второй.

В письме Репин упоминает «Камаринскую» М.И. Глинки⁷ как одно из любимых музыкальных произведений. Художник знал его хорошо, и неслучайно: оно ассоциировалось со зрительными образами, навеянными русской природой, в которых во время путешествия по Волге недостатка не было. «И пошли опять бесконечно долгие дни, безнадежно однообразные берега. Видел я и смешанные, коллективные усилия людей и скотов обоого пола, тянувших все те же невероятные по своей длине бечевы; группы этих бурлаков рисовались силуэтами над высокими обрывами и составляли унылый прибавок к весьма унылому пейзажу.

„Это запев 'Камаринской' Глинки“, — думалось мне. И действительно, характер берегов Волги на российском размахе ее протяжений дает образы для всех мотивов „Камаринской“ с той же разработкой деталей в своей оркестровке. После бесконечно плавных и заунывных линий запева вдруг выскочит дерзкий уступ с какой-нибудь корявой растительностью, разобьет тягучесть неволи свободным скачком, и опять тягота без конца... В то время я любил музыку

больше всех искусств, пробирался на хоры в концерты Дворянского собрания и потому и здесь к необозримым, широким видам применял музыкальные темы»⁸.

«Камаринская» не как народная пляска, а именно как переложение произведения Глинки фигурирует в репертуаре коллектива Андреева с начала публичных выступлений. В программах концертов в Туле и Москве в апреле 1888 года, осенних гастролей во Франции значится «Камаринская» сочинения Глинки⁹. В таком виде пьеса существует до начала 1896 года. Затем, вероятно, по настоянию ближайшего сподвижника Андреева, композитора Н.П. Фомина, авторство уточняется: «Камаринская» Глинки — Андреева¹⁰.

Скорее всего, пьеса представляла собой переложения соответствующих фрагментов (а именно плясовой темы) известной фантазии Глинки. Об этом же говорит очевидец, присутствовавший на московском концерте 1888 года: «Всего, впрочем, интереснее вышла „Камаринская“. На афише имя Глинки стояло рядом с нею. Конечно, весь целиком глинкинский оркестровый chef-d'œuvre не мог улесться среди восьми балалаек. Для них пришлось воспользоваться, и то приблизительно, некоторыми лишь вариациями. Но и это, так сказать, сокращенное издание Глинки сделано умело и со вкусом; получилось нечто стройное и очень характерное»¹¹.

Несмотря на отказ Андреева от переложения произведений Мусоргского для Великорусского оркестра, в целом мысль Репина об обращении к фрагментам русских опер была счастливой. Здесь нужно вести речь не о прямом указании, а об общей, ощущаемой и Репиным, и Андреевым, и Фоминым родственности музыкальных установок композиторов «Новой русской музыкальной школы» поискам деятелей Великорусского оркестра. Поэтому чрезвычайно популярными на его концертах становятся хор поселян из оперы А.П. Бородин «Князь Игорь» (преьера 5 апреля 1899 года); «Рапсодия памяти П.И. Чайковского» Н.П. Фомина на темы симфонии № 2, концерта № 1 для фортепиано с оркестром и арии Ленского из оперы «Евгений Онегин» (преьера 22 марта 1898 года); переложение фрагментов из опер Н.А. Римского-Корсакова «Садко», «Царская невеста», «Майская ночь» (1900-е), позже — фантазия на темы оперы М.И. Глинки «Жизнь за царя».

Также плодотворным оказалось поле художественных обобщений, образных связей творчества Репина и Андреева. Сюжет песни «Эй, ухнем!» не был подсказан Андрееву Репиным, но эта песня ока-

залась той областью, где соприкасались творческие интуиции обоих художников.

В 1873 году Репин заканчивает работу над картиной «Бурлаки на Волге» (ГРМ), принесшей ему подлинную известность.

В русской музыкальной культуре особое место заняли песни, связанные с трудовыми припевками региона, примыкающего к Верхней и Средней Волге. Жанр трудовых припевок — весьма древний, связанный с лесосплавом и различными коллективными работами на речных берегах (постройка мостов, забивание свай, укрепление берега, мощение гатями топких мест и так далее). Частный случай в этой обширной трудовой сфере — бурлацкий труд с его песнями. Наиболее известными, широко распространенными в народе оказались «Эй, ухнем!» и «Дубинушка», послужившие основой и для авторских произведений.

Великорусский оркестр исполнял и ту и другую. Андреев ввел в репертуар своего коллектива песни, выхваченные из гущи народной жизни, знаковые для народа и для эпохи рубежа веков, и сделал их эстрадными инструментальными хитами.

Можно без преувеличения сказать, что если полотно Репина закрепило зрительный образ бурлаков, то Великорусский оркестр Андреева создал эталонное звучание бурлацкой песни «Эй, ухнем!»

До Андреева эта песня уже имела сценическое воплощение, войдя в репертуар других солистов и хоров. Исполняла ее и «Славянская капелла» Д.А. Агренева-Славянского. «Славянскому раз как-то пришлось петь в кругу высокопоставленных лиц. Пел он волжские песни, в том числе знаменитую „Эй, ухнем“. Последняя произвела особенно сильное впечатление на всех»¹². Известный исполнитель русских песен А.Ф. Макаров-Юнев также включал песню «Эй, ухнем!» в свои выступления: «Следует отметить г. Юнева, прекрасно поющего русские песни и певшего с особенным выражением песню „Ухнем“ из Балакиревского сборника»¹³. В газете «Петербургский листок» говорится, вероятно, о хоре Бесплатных классов хорового пения, которым руководил Ф.Ф. Беккер: «В программу этого вечера вошли два концертных отделения, в которых любительским хором, под управлением талантливого и неутомимого дирижера Ф.Ф. Беккера, были исполнены десять хоровых сочинений, входивших в программу недавнего концерта названного хора. <...> Некоторые из хоров, как, например, <...> „Эй, ухнем!“ г. Рубца и друг. были повторены по единодушному требованию»¹⁴.

Существует также запись 1903 года хора Мариинского театра под управлением Г.А. Казаченко¹⁵. Позже волжская песня «Эй, ухнем!» закрепились в репертуаре Ф.И. Шаляпина.

Коллективом Андреева она впервые была исполнена на концерте 18 декабря 1895 года и осталась в репертуаре навсегда. «Эй, ухнем!» выделяется из всего репертуара сюжетностью, рельефностью образов. Обращение к этой песне оказалось возможностью передать картинку из народной жизни, создать ощущение движения группы людей.

Иностранцы приходили в восторг от исполнения Великоорусским оркестром Андреева песни «Эй, ухнем!». Лондонский обозреватель газеты «The Indianapolis Star» (1911, 14 ноября) делится впечатлениями, полученными в театре «Колизей»: «Из всей программы, исполненной В.В. Андреевым с тончайшей художественностью и чутким проникновением, обличившими в нем необыкновенное музыкальное дарование и из ряда вон выходящие дирижерские способности, нас особенно поразила песнь волжских бурлаков „Эй, ухнем“». Вот они издали приближаются и тянут за собой барку, подходят ближе, звуки растут и снова замирают в дали. Исполнение доведено до такого динамического совершенства, что как будто перед глазами проходят эти истомленные люди и рисуется бесконечная даль великой реки и ее бедного рабочего люда, безропотно, с великим терпением, свойственным лишь славянской расе, покоряющегося судьбе. <...> Надо быть большим художником по природе, чтобы рисовать звуками целые картины и всецело подчинить себе воображение слушателей. Несомненно, что в лице Андреева мы встречаемся именно с таким художником»¹⁶.

Русская газета пишет о лондонских гастролях Андреева: «Здесь всего более нравятся русские композиции и русские песни. <...> Вот где-то вдали раздаются едва-едва слышные звуки бурлацкой песни „Эй, ухнем!“». Тысячная аудитория театра смолкла и замерла. Среди гробовой тишины льется откуда-то издали чуть внятный, но могучий мотив. Пораженные слушатели с изумлением смотрят на музыкантов и не верят, чтобы это играли они. Иллюзия полная. Играют не они — да это и не игра, а голоса живых людей, из груди которых вырывается на широкий речной простор заунывная русская песня. Мотив песни с каждой минутой нарастает и слышится яснее и полнее. Он подошел к слушателю вплотную, охватил его целиком и вновь пошел в непроглядную даль и замер вдали. Слушатели в изу-

млении озираются друг на друга, ждут чего-то напряженно и молчат и вдруг раздражаются оглушительными аплодисментами, от которых содрогаются самые стены театра. Поистине, велика и могуча русская песня, если она смогла прошибить и ошеломить хладнокровного англичанина!»¹⁷

В процитированных фрагментах словами очевидцев описывается характер исполнения Великорусским оркестром песни «Эй, ухнем!». Интерпретация Андреева рисовала яркий зрительный образ, действительно сопоставимый по впечатлению с полотном Репина. Исполнительский прием — приближение песни издалека, звучание в полную силу рядом, уход и растворение вдали — создавал сценическую, по-оперному рельефную картину и в эстрадном преподнесении русской народной песни оказался гениальной находкой Андреева, повторяемой затем многими исполнителями.

Его трактовка миниатюрного музыкального номера была действительно картинной, рождала выпуклые пространственные ощущения. Выразительный отзыв об услышанном приведен в одной из газет: «Вчера со мной рядом сидел знакомый англичанин, никогда в России не бывавший, но несколько знакомый с русской литературой, в особенности с произведениями М. Горького. „Никогда, — говорил он мне после вчерашнего концерта, — я не мог представить себе картину поволжской жизни, описанной Горьким. Так непонятен и чужд мне был этот своеобразный быт. Сегодня, когда играли „Песнь рыбаков на Волге“ [очевидно, песнь бурлаков „Эй, ухнем“] и „Дубинушку“, я впервые представил себе вполне ясно эту яркую, странную жизнь. Кажется, я мог бы сейчас нарисовать и простор Вашей Волги, и фигуры рыбаков и рабочих на плотах. Удивительно, как ярко эти балалаечники создают настроение“»¹⁸.

Популярность русской бурлацкой песни, как и самой фигуры Андреева, за границей была невероятной: «Андреев стал львом сезона. Его именем в Лондоне названы новые духи, новое мыло, новый фасон сапогов. Его физиономия известна десяткам тысяч англичан. Когда он входит в ресторан, незнакомые лица приветствуют его мотивом „Эй ухнем!“»¹⁹. «Знаменательно, что бурлацкую песню „Эй, ухнем“ теперь распевают на улицах Лондона, и она вошла в репертуар почти всех оркестров»²⁰, — писала газета по возвращении Андреева в Санкт-Петербург: «Наибольшим успехом пользовалась песня „Эй, ухнем!“ . Ее напевали и насвистывали на всех перекрестках»²¹. «Публика была исключительно немецкая, и любопытно, что больше

всего на нее производило впечатление „Эй, ухнем!“»²², — рассказывал о гастрольях своего оркестра в Германии Андреев. Корреспондент из Вашингтона вторил: «Важно знакомить американскую публику с русской народной музыкой, и, судя по успеху Андреева, это — задача благодарная. Исполнение „Эй, ухнем!“ каждый раз вызывает бурю аплодисментов»²³. «„Эй ухнем!“ гипнотизирует слушателей, которые неподвижно сидят несколько моментов уже после того, как Андреев сходит с дирижерского возвышения, и затем разражаются аплодисментами и неумолкаемыми криками одобрения»²⁴.

Те же эмоции испытывала русская аудитория. Во многих провинциальных газетах можно прочесть отзывы, подобные следующему: «Глубокое впечатление осталось у публики после исполнения оркестром на „bis“ бурлацкой песни „Эй, ухнем!“»²⁵.

В среде русской эмиграции балалаечные и эстрадные оркестры очень любили эту песню. Можно утверждать, что она привилась за рубежом благодаря гастрольям коллектива Андреева. Секрет популярности скрывался в простоте напева бурлацкой песни и мастерской интерпретации ее обработки В.В. Андреевым в исполнении Великоорусского оркестра. Все слагаемые давали беспримерный по силе воздействия художественный эффект.

Записей песни коллективом Андреева «Эй, ухнем!», к сожалению, не существует. Какое-то представление можно получить от более позднего ее исполнения зарубежными балалаечными оркестрами, явно подражавшими манере Андреева²⁶.

В русскую музыкальную культуру и в популярный репертуар напев «Эй, ухнем!» вошел из сборника М.А. Балакирева²⁷, где он впервые был зафиксирован под названием «Бурлацкая». Песни волжских бурлаков составили основу песенного сборника композитора.

Балакирев путешествовал по Волге десятилетием раньше Репина (в 1860 году) и мог видеть те же картины, которые питали воображение художника. Е.В. Гиппиус пишет: «Первым сильным впечатлением Балакирева было хоровое пение бурлацкой артели в то время, когда она, тяжело ступая по каменистому берегу Волги, тянула в ляточной упряжке бечевой тяжело груженное судно. Картина непосильно тяжелого труда волжской „голытьбы“, гениально запечатленная позднее Репиным, не могла не поразить музыканта единым могучим ритмом движения бурлацкой артели»²⁸. Исследователь придает большое значение певческому искусству в среде бурлаков: «Хоровая песня, облегчавшая каторжный бурлацкий труд, <...> высоко цени-

Эй, дубинушка, охни!
Костромской губ.

Герасюк, охни! широким выд
Пустыньки тырны охни

стороне...», 1865), впоследствии переделанное А.А. Ольхиным. Припев в стихотворении Богданова строится на заимствованных у народа трудовых артельных припевах. В начале XX века «Дубинушка» распространилась благодаря исполнению Ф.И. Шаляпина (впервые спел в 1905 году), а также других певцов³¹.

Великорусским оркестром Андреева (в гармонизации и инструментовке Н.П. Фомина) «Эй, дубинушка, охни!» впервые была исполнена 9 ноября 1903 года в зале Дворянского собрания. Судя по сохранившейся в архивных документах Фомина рукописи партитуры³², вариант, исполняемый Андреевым, отличался от того, что культивировал Шаляпин. Это была именно трудовая припевка, без революционных социально-обличительных куплетов. Скорее всего, Фомин обработал напев из печатного сборника песен из репертуара Д.А. Агренева-Славянского («„Ай, дубинушка, охни“. Рабочая песня, поется при вбивании свай, зап[исана] в Костромской губернии»)³³.

По популярности «Дубинушка» в репертуаре Великорусского оркестра Андреева уступала «Эй, ухнем!». Но особенный смысл она получила после революционных событий начала 1917 года. На 18 (31) марта был назначен третий концерт (последний в зимнем абонементе) Императорского великорусского оркестра под управлением его основателя, солиста Его Императорского Величества В.В. Андреева. Однако после того как 2 (15) марта импе-

ратор Николай II отрёкся от престола, судьба оркестра оказалась под большим вопросом. Запланированный ещё осенью 1916 года концерт состоялся в назначенное время, но коллектив уже имел название, вполне отвечавшее случившимся переменам: «Первый народный великорусский оркестр под управлением его основателя В.В. Андреева». Более соответствующих духу произошедших в стране событий произведений, чем рабочая песня «Дубинушка» и бурлацкая «Эй, ухнем!», включенных в программу среди других номеров, в репертуаре оркестра не нашлось. В обеих песнях воспевался народный труд, подспудно таящий в себе революционную освободительную пружину, готовую раскрыться при благоприятных условиях. Подобные интуиции, вскрывающие социальные проблемы и выражающие народные ожидания, наполняли творчество многих деятелей той эпохи и с особой чуткостью передавались И.Е. Репиным в его картинах.

Серию «бурлацкой» тематики продолжает авторское произведение В.В. Андреева — песня на слова Огарёва «Былое на Волге».

Газеты того времени пишут, что песня была издана в 1897 году с посвящением оперному певцу Н.Н. Фигнеру, с которым Андреев находился в теплых отношениях. «В.В. Андреев, известный виртуоз на балалайке и основатель „великорусского оркестра“, выпустил в свет в издании музыкального магазина Н.Х. Давингоф <...> песню собственного сочинения на слова Огарёва „Былое на Волге“, посвященную им Н.Н. Фигнеру»³⁴. Однако неизвестно, исполнял ли Фигнер посвященную ему песню. В концертных программах есть свидетельство, что впервые песня на музыку Андреева «Былое на Волге» на слова Огарёва была исполнена другим тенором, Н.А. Большаковым, под аккомпанемент Великорусского оркестра 13 ноября 1899 года³⁵. Газеты откликнулись на этот концерт, отметив исполнение новой песни: «Большаков, с аккомпанементом оркестра, передал песню „Былое на Волге“ <...> истинно по-русски оттеняя все изгибы удрученной души волжских бурлаков»³⁶.

Оригинальное издание 1897 года нам обнаружить не удалось, но в 1961 году песня Андреева «Былое на Волге» была напечатана в журнале «Музыкальная жизнь»³⁷.

Обращает на себя внимание, что в современных композитору материалах (газетных рецензиях, концертных программах) не упоминаются инициалы автора текста, к которому обратился Андреев³⁸. В изданных томах сочинений известного революционного деятеля,

поэта и публициста Н.П. Огарёва стихотворения «Ой, ты, Волгаматушка, русская река...» не обнаруживается. Хотя, учитывая вольнолюбивые настроения Огарёва, он вполне мог быть его автором. В творчестве поэта также есть сходные по мотивам «волжские» бунтарские произведения (стихотворение «Сторона моя родимая...», поэма «Забывтые»).

Мелодию к своей песне Андреев создал в духе русских песен с характерным набором простых и узнаваемых мотивов. Интонационно песня перекликается с напевом «Эй, ухнем!». Мелодическая связь явно ощущается в припеве «Ай, да да, ай да!», который должен исполняться хором. Состоит песня из четырех куплетов, повторяемых без какого бы то ни было развития. Куплет строится в форме запева солиста и хорового подхвата припева.

В 1948 году была сделана запись песни Андреева «Былое на Волге» А.И. Орфёновым с оркестром русских народных инструментов под управлением П.И. Алексеева³⁹. В этой версии партия хора переинструментирована на оркестровый проигрыш, и копируется четвертый куплет.

Песня Андреева «Былое на Волге» — великолепный пример реализации импульсов, идущих из разных источников, зрительных (репинское обобщение в работе «Бурлаки на Волге») и музыкальных (трудовые припевки «Эй, ухнем!» и «Дубинушка»). Пример показателен для понимания того, что репертуар Великоорусского оркестра Андреева формировался, заимствуя и впитывая импульсы, идущие от разных видов искусства, в том числе изобразительного.

Связь двух художников — Репина и Андреева — не ограничивается лишь образной, сюжетной сферой. Эта сфера выводит на более глубокие слои их творчества в частности и жизнеощущения эпохи в целом.

Вдохновившись выступлением Великоорусского оркестра, Репин почувствовал в Андрееве родственную душу с близкими интересами, выражающимися в общих народнических идеях, в теме мощи народа с его нераскрытым духовным потенциалом.

Сопоставление образов, созданных Репиным, и образов, культивируемых в репертуаре Великоорусского оркестра, позволяет по-новому оценить интуицию Андреева, живо откликавшегося на запросы времени, поднимавшего наиболее острые темы. И «Эй, ухнем!», и «Дубинушка», и «Былое на Волге» в репертуаре оркестра Андреева созвучны социально направленным полотнам Репина.

Былое на Волге

Музыка В. АНДРЕЕВА

Музыка В. АНДРЕЕВА

1. Мыслью вдали / Мыслью вдали / Мыслью вдали / Мыслью вдали

2. Мыслью вдали / Мыслью вдали / Мыслью вдали / Мыслью вдали

3. Мыслью вдали / Мыслью вдали / Мыслью вдали / Мыслью вдали

4. Мыслью вдали / Мыслью вдали / Мыслью вдали / Мыслью вдали

Эта интуиция, художественное чутье распространились на выбор песен — актуальных, выражающих «чаяния», многослойных по смыслу. В выборе «расхожих», казалось бы, песен видны смелость и логика Андреева: он обращался не к музейным экспонатам и не к «этнографическим редкостям» — для своей исполнительской интерпретации Андреев брал хорошо известный репертуар, способный вызвать живой отклик у слушателя. Мастерство исполнения (лучше всего это видно на примере «Эй, ухнем!») позволяло поднимать простые и узнаваемые мотивы до уровня миниатюрного эстрадного шедевра.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Репин И.Е.* Далекое близкое : Воспоминания. М., 2002. С. 251.
- ² Там же.
- ³ Там же. С. 256.
- ⁴ Репин не датирует письмо Андрееву, а потому определить, какой именно концерт он посетил, затруднительно. Из содержания письма понятно, что оно относится к начальному этапу становления Великоорусского оркестра В.В. Андреева, то есть к концу 1890-х. З.П. Меллит в своей публикации относит письмо к 1898. (См.: *Меллит З.П.* Совесть художника // Неделя : воскресное приложение к газете «Известия». 1962. 2–8 дек.).
- ⁵ РГАЛИ. Ф. 695. Оп. 1. Ед. хр. 681.
- ⁶ Созданный в 1888 коллектив В.В. Андреева до 1896 назывался «Кружком любителей игры на балалайках». Его репертуар основывался на иных, нежели репертуар Великоорусского оркестра, принципах.
- ⁷ М.И. Глинка. «Камаринская : фантазия для оркестра на темы песен свадебной и плясовой».
- ⁸ *Репин И.Е.* Далекое близкое : Воспоминания. М., 2002. С. 237.
- ⁹ РГАЛИ. Ф. 695. Оп. 1. Ед. хр. 1283. Л. 2, 3; Ед. хр. 1285. Л. 5.
- ¹⁰ Двойное авторство указано в печатных программах выступлений 31 июля 1896 на Всероссийской промышленной и художественной выставке в Нижнем Новгороде (РГАЛИ. Ф. 695. Оп. 1. Ед. хр. 1392. Л. 5) и концерта в зале Дворянского собрания 11 января 1897 (одно из первых выступлений Великоорусского оркестра В.В. Андреева; РГАЛИ. Ф. 695. Оп. 1. Ед. хр. 1306. Л. 2–3).
- ¹¹ С.К. Концерт на балалайках // Русские ведомости. 1888. 2 мая.
- ¹² *Иванов М.* Труженик на ниве русской песни // Новое время. 1912. 20 февр.
- ¹³ Музыкальный свет. 1876. № 29. С. 229; № 33. С. 261.
- ¹⁴ Петербургский листок. 1894. 23 апр.
- ¹⁵ См.: Мир русской грамзаписи [Электронный ресурс]. URL: http://www.russian-records.com/search.php?show_result=1&page=3 (дата обращения: 01.04.2015).
- ¹⁶ Цит. по: *В.Т.* Великоорусский оркестр В.В. Андреева и его значение. СПб., 1912. С. 19–20.
- ¹⁷ *Петров Ал.* Русская балалайка в Лондоне // Россия. 1909. 3 дек.
- ¹⁸ Фурор балаалаечников // Русские новости. 1909. 20 нояб.
- ¹⁹ *Петров Ал.* Русская балалайка в Лондоне // Россия. 1909. 3 дек.
- ²⁰ *И. К.* Концерту В.В. Андреева // Обозрение театров. 1910. № 954. С. 13.
- ²¹ Балалайка в Лондоне // Новое время. 1909. 13 дек.
- ²² *Р.* Русская балалайка в Берлине (беседа с В.В. Андреевым) // Петербургская газета. 1910. 18 февр.

- ²³ *Рубинов И.* Балалайка в Америке (Письмо из Вашингтона) // Русские ведомости. 1911. 16 янв.
- ²⁴ *Fields W.* Хор балалаечников в Америке // Новое время. 1910. 23 дек.
- ²⁵ *Меломан.* Концерт великорусского оркестра под управлением В.В. Андреева // Елисаветградские новости. 1912. 25 нояб.
- ²⁶ См.: Мир русской грамзаписи [Электронный ресурс]. URL: <http://www.russian-records.com> (дата обращения: 01.04.2015).
- ²⁷ Сборник русских народных песен / сост. М. Балакирев. Лейпциг, 1895. Первое издание сборника было опубликовано в Санкт-Петербурге в Товариществе «А. Иогансен» в 1866.
- ²⁸ *Гиппиус Е.В.* Сборники русских народных песен М.А. Балакирева // *Балакирев М.А.* Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано. М., 1957. С. 200.
- ²⁹ Там же. С. 201.
- ³⁰ *Репин И.Е.* Далекое близкое : Воспоминания. М., 2002. С. 253.
- ³¹ См.: Мир русской грамзаписи [Электронный ресурс]. URL: <http://www.russian-records.com> (дата обращения: 01.04.2015).
- ³² РГАЛИ. Ф. 2767. Оп. 1. Ед. хр. 790.
- ³³ *Агренева-Славянская О.Х.* Русские песни и песни южных и западных славян, собранные Д.А. Славянским и переложенные для одного голоса и хора О.Х. Славянскою. 1882. Выпуск 3. № 11.
- ³⁴ Петербургский листок. 1897. 9 июня.
- ³⁵ РГАЛИ. Ф. 695. Оп. 1. Ед. хр. 1310. Л. 21, 22.
- ³⁶ Петербургские ведомости. 1899. 15 нояб.
- ³⁷ Музыкальная жизнь. 1961. № 1. Нотная вкладка.
- ³⁸ Судя по всему, автор текста песни впервые был указан с инициалом в журнале «Музыкальная жизнь», то есть поставлен Н. Бекназаровым или редактором журнала (См.: Музыкальная жизнь. 1961. № 1. Нотная вкладка).
- ³⁹ Анатолий Орфёнов. Даргомыжский. Эсмеральда : [2CD]. Aquarius [Москва], 2008. В аннотации сказано, что слова песни — народные.

Иллюстрации

И.Л. Альтер

ИЛЬЯ РЕПИН В ЗЕРКАЛЕ НЕМЕЦКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ

Расцвет творчества Ильи Ефимовича Репина пришелся на вторую половину XIX века. В это время в искусстве стремительно развиваются и начинают играть все большую роль международные и всемирные художественные выставки. На этом фоне происходит не менее стремительный расцвет художественной критики, отмеченный появлением специализированных журналов. Также и в журналах широкого профиля значительное место отводится обзорам событий художественной жизни, обсуждению работ, экспонентам выставок посвящаются отдельные статьи.

Участие Репина в международных выставках было регулярным. Благодаря этому с произведениями мастера знакомились его современники в Западной Европе, в том числе в Германии. Картины Репина представляли Россию не только формально. Созданный на полотнах художника мир отражал далекую и малоизвестную страну; с их помощью формировалось представление о другом народе и государстве. Анализируя обзоры в немецкой прессе, мы можем узнать, что же именно видел в картинах Репина европейский зритель. Сквозь призму чужого взгляда очерчиваются не только личность художника, но и воззрения на Россию. Именно об этом чужом взгляде на творчество Репина, взгляде из Германии конца XIX — начала XX века и пойдет речь в настоящей статье¹.

Степень осведомленности об искусстве Германии в России и об искусстве России в Германии во второй половине XIX века была очень разной. В это время в русских художественных собраниях немецкая живопись, в том числе современная, была широко представлена в частных императорских дворцах. Благодаря обширным родственным связям немецкого и русского дворов произведения немецкого искусства — живопись, скульптура, предметы прикладного искусства — собирали, дарили и получали в подарок. Помимо императорских коллекций, картины немецких мастеров можно было увидеть в музее петербургской Академии художеств (произведения О. и А. Ахенбахов, Э. Хильдебрандта, Л. Кнауца, поступившие в собрание из коллекции графа Н.А. Кушелёва-Безбородко) и в Румянцевском музее в Москве (работы И.Ф. Овербека)².

В Германии в это время о русском искусстве знали очень мало. В подтверждение можно привести следующий факт. В 1893 году в Мюнхене вышла в свет многотомная монография известного немецкого искусствоведа, представителя новейшей немецкой школы искусствознания Р. Мутера «История живописи в XIX веке»³. Автор этого фундаментального труда анализировал развитие основных национальных художественных школ Европы, но главу о русском искусстве в книгу не включил. Чтобы подчеркнуть, сколь различна была степень осведомленности в Германии о России и в России о Германии, стоит отметить, что как только книга была опубликована в Мюнхене, она сразу же попала в руки А.Н. Бенуа. В своем письме Мутеру он предложил в кратчайшие сроки восполнить этот пробел и написать главу, посвященную истории русского искусства, что и сделал в течение нескольких месяцев. Уже в следующем томе книги написанная Бенуа глава о России была напечатана⁴.

Итак, знания о русском искусстве в Западной Европе, и в частности в Германии, были достаточно скудными. При этом вторая половина XIX века — это эпоха международных художественных выставок, эпоха открытия национальных границ в искусстве. На этих выставках западному зрителю предоставлялась возможность познакомиться и с произведениями русских художников. Начиная с 1860-х годов участие в международных выставках, признание и успех за границей становятся важным стимулом в развитии национального искусства. Международное выставочное пространство позволяло сравнить уровень мастерства участников, определить их место в профессиональной иерархии, увидеть и оценить художественные открытия в совершенно ином, межнациональном масштабе. Участие в выставке, особенно если представленная работа была отмечена медалями и положительными откликами в прессе, не только позволяло оценить произведение искусства с точки зрения художественной значимости, но и влияло на его рыночную стоимость, привлекало внимание потенциальных покупателей и возможных заказчиков будущих полотен.

Успех произведения на международных выставках являлся зачастую и залогом его признания на Родине художника. Известны случаи, когда полотно, получившее на международном показе одобрительные отзывы, было более благосклонно оценено и в России. В качестве примера можно привести картину Г. Семирадского «Свечи христианства» («Факелы Нерона»; 1876, Национальный музей

в Кракове). Неоднозначно принятая в Санкт-Петербурге, она имела шумный успех на Всемирной выставке в Париже в 1878 году⁵. Французское правительство присудило Семирадскому большую золотую медаль и орден Почетного легиона. Этот успех укрепил положение художника в России как одного из ведущих представителей академической школы, а Императорская Академия художеств присвоила ему звание профессора⁶.

Благодаря международным выставкам авторы работ перестали ориентироваться на один художественный рынок. Появилась возможность экспонировать произведения искусства в различных художественных центрах Европы. Известно, что первый владелец полотна Репина «Бурлаки на Волге» (1870–1873, ГРМ), великий князь Владимир, сетовал, что он вынужден чаще смотреть на пустую стену, чем на картину, так как она нередко была представлена на всевозможных выставках.

Исходя из всего вышесказанного, особый интерес представляет то, как именно и в каком ракурсе творчество Репина освещалось в немецкой прессе конца XIX — начала XX века, на чем заостряли внимание обозреватели, что казалось им выходящим за рамки привычного.

Илья Ефимович Репин относился к тем немногим русским художникам, чье имя было известно на Западе. Зачастую в обзорах крупных выставок критики ограничивались лишь упоминанием фамилии художника. Но, учитывая, что Репин — чуть ли не единственный русский живописец, называемый в зарубежной прессе по имени, мы можем сделать вывод о степени его известности за границей.

Особый интерес для анализа представляют статьи в журналах «Kunst für Alle» и «Kunstchronik». В них с достаточной регулярностью появлялись сообщения о новых работах Репина, о выставках с его участием, делалась попытка дать оценку творчеству художника. Не всегда этот «чужой» взгляд, подчас не лишенный предвзятости и предубеждений, совпадал с привычной оценкой живописного мастерства Репина в отечественной критике.

В связи с международной выставкой в Берлине в 1890 году журнал «Kunstchronik» посвятил разделу русского искусства, представленному 70 картинами, отдельную подробную статью. Ее автором являлся Адольф Розенберг — влиятельный консервативный немецкий критик и искусствовед. «Картины на выставку, — пишет Розенберг, — были отобраны „официальной“ Россией: императором,

великим князем Владимиром, петербургской Академией художеств. Царь предоставил из своей частной коллекции и из Эрмитажа, как было сказано, после тщательного отбора, около 40 картин. При этом, как кажется, два аспекта были решающими для отбора: в первую очередь в монументальных полотнах настойчиво напомнить загранице о героических подвигах российской армии и флота, как из новейшего времени, так и из прошлых столетий. Другая задача сводилась к демонстрации того, как усиление насаждаемого и вымученного национального стиля отразилось в живописи. Если это действительно входило в задачи организаторов выставки, то это им вполне удалось»⁷. Далее, обличив несамостоятельность русской школы и ее зависимость от влияния Запада, Розенберг останавливается на двух картинах — «Проводы новобранца» (1879) И.Е. Репина и «На войну» К.А. Савицкого (1888, обе — ГРМ). Автор статьи, отмечая в этих работах национальную самобытность, оригинальность и колорит, делает уничижительный вывод. Он видит в них «дикость, рабелепство и лишь слегка затушеванное варварство». Самобытность картин Репина и Савицкого, по мнению Розенберга, выражается в их содержании и в изображенных типажах, а не в художественной манере, которая лишь отражает влияние западноевропейской школы⁸. Националистические предрассудки рефреном проходят через рецензию. Между тем интересно отметить следующее. От картин русских художников в манере письма, в сюжете ожидали чего-то принципиально иного, отличного от западноевропейского искусства, экзотичного, и, не встретив этого, критик не скрывал своего разочарования.

В основе подобных ожиданий лежит представление о поляризации, разделении на два мира, а также убеждение в том, что Россия в своем историческом развитии отделена от остальной Европы, что ей присущи особые качества, в Западной Европе утраченные: иррациональность, чувственность, инстинктивное восприятие. Как подчеркивает искусствовед А. Раев, такие суждения далеко не всегда имели дискриминирующий или негативный характер⁹. На фоне развивающейся индустриализации и ее последствий выстраивалась проекция, не реальный, но идеальный образ «другого», который наполнялся представлениями о далеком, чужом и принципиально ином мире.

Тут важно подчеркнуть, что параллели и ассоциации, которые вызывали картины русских художников вообще и работы Репина в частности, связаны с увлечением в Германии русской классической

литературой, а именно произведениями Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского. Начиная с 1880-х годов в Германии их сочинения переводят и многократно переиздают¹⁰. В русской живописи хотят увидеть то, что захватывает и поражает в русской литературе, в ней ищут отражение загадочной русской души, непредсказуемого русского характера.

Ярко это проявилось, например, в убеждении немецкого искусствоведа А. Паулюса в том, что в русской живописи существует школа мистиков. В связи с организацией в «Мюнхенском сецессии» выставки русских художников Паулюс обратился в 1895 году с просьбой о помощи к Бенуа. Тот незамедлительно ответил: «В сущности школы мистиков у нас нет, а есть два-три художника, и... ввиду разносторонности их искусства лучше было бы сделать простой Неорусский Отдел»¹¹.

В подобных рассуждениях прослеживается тонкая грань между притягательностью и одновременным отторжением другого мира. Исходя из очень скудной информации делаются далеко идущие выводы о стране и людях, ее населяющих. Обобщенный комплекс воззрений о России был сформулирован Ф. Ницше в работе «Сумерки идолов, или Как философствуют молотом». Эта работа в значительной степени повлияла на зарождение в немецкой интеллектуальной среде интереса к России и дала толчок к формированию представлений о ней. Ницше выстраивает антагонистические пары: культура — варварство, слабость — сила. И именно в России он видит силу, происходящую из варварства: «Россия — единственная страна, которая сегодня обладает силой, которая может еще что-то ждать, что-то обещать. Россия — это противоположность плачевной европейской раздробленности и нервозности»¹². Именно исходя из этого посыла современники Ницше рассматривают русскую живопись вообще и творчество Репина в частности.

В рецензии, посвященной международной выставке в Мюнхене 1895 года, на которой Репин был удостоен золотой медали, немецкий критик В. Шёлерманн пишет: «Русский отдел может похвастаться знаменитой картиной Репина „Лагерь казаков“¹³. Картина известна у нас благодаря многочисленным репродукциям, сейчас она впервые отправляется в круиз по Европе. На ультиматум турецкого султана отвечают бесшабашные дети степей. Ухмыляющийся беззубым ртом старик; по индюшачьи красный, упирающийся кулаками в живот и хохочущий гетман. Все это типажи, которых мы не видели в Западной Европе со времен нашествия гуннов. „Горе

побежденным¹⁴ — всплывает в мозгу, когда видишь этих налитых силой славянских кочевников, в которых хитрость замешана на насилие, если им суждено стать победителями угасающей западной цивилизации. [Репин] — это истинный мастер, монументальный, широкий, колористичный, в изображении этой неукротимой, исконной силы. Он предстает как оригинальнейший реалист удивительной силы»¹⁴.

Кроме «Запорожцев» на выставке были представлены еще две картины Репина — портрет К.М. Фофанова (1888, местонахождение неизвестно) и портрет дочери художника Надежды Репиной «Охотник с ружьем» (1892, ОЛК ГМИИ). Если, говоря о первом портрете, критики подчеркивали присущий Репину тонкий психологизм и делали предположение, что так мог бы выглядеть Шиллер в Карлсшуте (военной академии в Штуттгарте, в которой учился поэт)¹⁵, то о портрете Репиной писали: «...в маленьких глазах [отражение] спокойной решительности. Ей [Н.И. Репиной] не нужна гагачья перина, чтобы уснуть спокойным сном без сновидений, даже если и под открытым небом в степях ее суровой родины»¹⁶. Абсурдная и в целом забавная идея увидеть в Надежде Репиной истинную дочь степей, которая может спать под открытым небом, позволяет сделать вывод о том, чего именно ждали от русского искусства, — экзотики, варварства, неукротимой силы, которая одновременно притягивает и пугает.

В этом видится глубокое противоречие в восприятии русского искусства в Европе. С одной стороны, требование соответствия критериям западноевропейской художественной школы, с другой — порицание в том случае, если соответствие было найдено. Этот разрыв между реальным и идеальным образами очень болезненно воспринимал критик В.В. Стасов. Он писал: «Так что же после этого? И очень похожи мы на Запад, и совершенно не похожи на него? <...> И вот таким образом нам объявлено, что мы все-таки полуцивилизированные и полуварвары, что у нас нет деликатности, а только сила»¹⁷.

Подводя итоги, можно сказать, что творчество Репина немецкой художественной критикой было замечено и высоко оценено. Он был одним из немногих русских художников второй половины XIX века, чье имя знали, в ком видели достойного представителя национальной школы, чьи работы встречали с неизменным интересом. Одновременно важно подчеркнуть, что русское искусство в целом и творчество Репина в частности инструментализировалось для соз-

дания образа, который отражал бы представление о чужой стране и о людях, ее населяющих. Исходя из анализа немецкой критики конца XIX — начала XX века можно сделать вывод, что образ России того времени был не лишен искусственности и предрассудков, но одновременно в нем виделся жизненный потенциал для всей европейской культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробнее о вопросах рефлексии и саморефлексии см.: *Alter I. Macht. Reform. Kunst : Die Kaiserliche Akademie der Künste in St. Petersburg. Köln, 2015. S. 244–260.*

² Благодарю за консультацию по этому вопросу Б.И. Асвариша.

³ *Muther R. Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert. München, 1893.*

⁴ См.: *Бенуа А.Н. Мои воспоминания : в 2 т. М., 1990. Т. 1. Кн. 3. С. 683–688.*

⁵ См.: *Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России второй половины XIX века, 70–80-е годы. М., 1997. С. 196.*

⁶ См.: *Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914 : в 2 т. Т. 2. СПб., 1915. С. 178.*

Говоря о значении Г.И. Семирадского как признанного представителя академической школы, хочется привести отрывок из воспоминаний К.С. Петрова-Водкина о другой, более поздней картине Семирадского «Фрина на празднике Посейдона в Элевзине» (1889, ГРМ). Рассказывая о художественных вкусах своих однокурсников по Центральному училищу технического рисования А.Л. Штиглица, Петров-Водкин пишет: «Единомыслие царило лишь в одной эстетической точке, которой была „Фрина“, картина Семирадского. На ней, как на мериле вкуса, сходилось общежитие. Этой картиной козыряли Прибалтика и Пермь. Она крыла для нас и „грубого“ Репина, и „водяного“ Айвазовского» (См.: *Петров-Водкин К.С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1982. С. 336).*

⁷ Здесь и далее перевод с немецкого И.Л. Альтер.

Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe. 1890. 4 Juni. Nr. 28. S. 464–465.

⁸ *Ibid. S. 469.*

И.Л. Альтер

⁹ *Raev A.* Von „Halbbarbaren“ und „Kosmopoliten“: Russische Kunstausstellungen im Deutschland der Jahrhundertwende und ihre Rezeption // Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. München, 2006. Bd. 4 : 19/20. Jahrhundert: Von den Reformen Alexanders II bis zum Ersten Weltkrieg. S. 695–756.

¹⁰ См.: *Дудкин В.В., Азадовский К.М.* Достоевский в Германии (1846–1921) // Литературное наследство. Т. 86 : Ф.М. Достоевский : Новые материалы и исследования. М., 1973. С. 659–740.

¹¹ Цит. по: *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. М., 1970. С. 166.

¹² *Nietzsche F.* Götzen-Dämmerung // Nietzsches Werke. Taschenausgabe : in 11 Bd. Bd. 10. Leipzig, 1922. Kap. 39.

Критик der Modernität: „...Russland, die einzige Macht, die heute Dauer im Leibe hat, die warten kann, die Etwas noch versprechen kann, — Russland der Gegensatz-Begriff zu der erbärmlichen europäischen Kleinstaaterei und Nervosität.“

¹³ И.Е. Репин. Запорожцы (1880–1891, ГРМ).

¹⁴ Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe. 1895. 25 Juli. Nr. 31. S. 484.

¹⁵ Ibid. S. 485.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ *Стасов В.В.* Избранное. Живопись, скульптура, графика : в 2 т. Т. 1. М. ; Л., 1950. С. 290.

**ЗДРАВНЁВСКИЕ РАБОТЫ И.Е. РЕПИНА
В РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКЕ
КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА**

При всей пестроте мнений в русской критике конца XIX — начала XX века можно обозначить общие тенденции в подходе к оценке произведений художников. Работа должна была производить «впечатление», быть «законченной», «хорошо прописанной». Если это портрет, то он должен был передавать внутренний мир человека, изображение должно было быть «картинно», иметь несомненное сходство с портретируемым. Если автор хотел, чтобы о нем заговорили, его жанровые сцены должны были затрагивать злободневные проблемы. Жесткие требования превращали процесс создания исторических картин в целое научное исследование, ведь малейшая неточность в трактовке сюжета, изображении лиц, предметов быта, интерьера могла вызвать нападки критиков.

К И.Е. Репину рано пришла слава. После появления в 1873 году картины «Бурлаки на Волге» (ГРМ) имя 29-летнего художника становится известным всей России. Но признание, популярность не оградили его и от порой нелюбезной критики, которая, заслуженно или нет, раздавалась после появления даже самых значительных работ художника.

1890-е годы, которые совпали с пребыванием Репина в белорусском имении Здравнёво, стали для художника периодом мучительного поиска нового живописного языка, тяги к экспериментаторству в области композиции, колорита, техники мазка. А его «Письма об искусстве» (1893) с репортажами о художественной жизни Европы вызвали эффект шока у друга художника критика Владимира Васильевича Стасова и привели к разрыву и конфронтации, длившейся шесть лет (1893—1899). Консервативная критика не могла простить Репину тезиса «искусство для искусства» и поспрашивания основ «критического реализма».

Чуть позже, 7 августа 1894 года, в письме к Е.П. Антокольской из Здравнёва Репин пишет: «Я работаю мало: у меня все еще продолжается какое-то вакантное время. Я не могу ни на чем из моих затей остановиться серьезно — все кажется мелко, не стоит труда. Я думаю, это *болезнь* нас, русских художников, заеденных литературой.

У нас нет горячей, детской любви к *форме*; а без этого художник будет сух и тяжел и мало плодovit. Наше спасение в форме, в живой красоте природы, а мы лезем в философию, в мораль — как это надоело. Я уверен, что следующее поколение русских художников будет отплеиваться от тенденций, от исканий идей, от мудрствования; оно вздохнет свободно, взглянет на мир божий с любовью и радостью, и будет отдыхать в неисчерпаемом богатстве форм и гармонии тонов и своих фантазий...»¹

«Работаю мало» — это, может быть, по репинским меркам, ведь только в первый здравнёвский сезон 1892 года художник создал такие работы, как «Белорус» (ГРМ), «Осенний букет» (ГТГ), «На охоте» (ОЛК ГМИИ), «Восход Солнца на Западной Двине» (Кунстхалле, Киль), множество рисунков. Илья Ефимович действительно ищет спасения в «форме», «живой красоте природы».

Из работ, написанных в Здравнёве, первыми на суд критики были представлены портреты дочерей художника: Веры — «Осенний букет» и Надежды — «На охоте». Это произошло на XXI выставке ТПХВ, открывшейся в Санкт-Петербурге 15 февраля 1893 года. И реакция была неоднозначной.

Так, в газете «Новое время» за 15 февраля 1893 года отмечалось: «Особенно выдающихся картин на ней [передвижной выставке] нет, но много хорошего. Великолепны портреты г. Репина: великого князя Константина Константиновича, г. Спасовича и женский — „Осенний букет“»².

Известный литератор Л.Е. Оболенский не стал скрывать своего разочарования репинскими работами: «И вот, я, прежде всего, ищу в каталоге список картин г. Репина. Останавливаюсь на картине,носящей название „На охоте“. № 135. Но где же он? Вероятно, — это большое полотно, так как г. Репин, конечно, изобразил что-нибудь массовое. Где же этот № 135-й? Не вижу! Нет, это ошибка составителей каталога! Под № 135-м выставлен небольшой и довольно грязно написанный портрет какой-то девицы, с калмыцким типом лица, неприятного по своему выражению; она в белой (вернее, в очень грязной) блузе и с ружьем в руке. Кругом поле, намеченное с „жениальной“ небрежностью. Удостоверяюсь, что это, действительно, картина г. Репина и начинаю подозревать, что, быть может, эта барыня с ружьем есть один из этюдов ожидаемой мною картины, а самая-то картина открывается, вероятно, под названием „Осенний букет“, где изображен „букет“ наших осенних событий. Отыскиваю и эту карти-

ну и вижу опять ту же барышню с калмыцким лицом; только раньше она была в черной шляпе, а теперь в рыжей: барышня совсем мирная, даже кокетливая, она рвет идиллически полевые цветочки...

Развел я руками и думаю: неужели это все, что дал „наш великий“ г. Репин? Мимоходом взглянул на его Спасовича, просящего у публики на чай, вновь развел руками и стал искать в каталоге г. Лемоха»³.

Обозреватель журнала «Сын отечества» был более сдержан в своих эмоциях: «Что касается г. Репина, то из выставленных им двух портретов лучший „Осенний букет“. Портрет Спасовича написан, по обыкновению, хорошо, но положение руки неудачно: сомнительно, чтобы г. Спасович когда-нибудь просил милостыню. Портрет под девизом „На охоте“, представляющий не то девушку, не то мальчика в блузе с ружьем за плечами, повергает всех в полное недоумение»⁴.

Историк, искусствовед В.И. Сизов в газете «Русские ведомости» отмечает мастерство Репина, но вновь достается «охотнику»: «Г. Репин выставил... портрет Спасовича, портреты двух девушек, — одну с цветами, а другую с ружьем. <...> Девушка с цветами писана с большим мастерством, но портрет девушки с ружьем не отличается особенным вкусом. Сила кисти и смелая опытная техника чувствуется во всех портретах»⁵.

Другой критик с пониманием относится к репинским новациям, но курьезна его ошибка в определении пола того же «охотника»: «Вот первая зала, и здесь ваше внимание сразу приковывает к себе живая, полная экспрессии фигура охотника, работы Репина. Это молодой человек, в белом полотняном летнем костюме, в каком можно ходить только купаться, да на охоту в деревне. И костюм этот, и вся фигура молодого охотника, небрежны и не картинны до последней степени. Но посмотрите на его лицо, глаза — сколько в них жизни, силы, как много читается в этом взгляде!..

Так же хорош „Осенний букет“ этого художника. Это — женщина в поле, собравшая пучок полевых цветов. Оба сюжета незатейливы; но раз увидевши эти лица, вы уже не забудете их»⁶.

Едкие карикатуры на картины, выставившиеся на XXI выставке ТПХВ, были помещены в начале 1893 года в журналах «Шут» и «Осколки». Семён Иванович Эрбер стал автором карикатуры на картину Репина «На охоте» в журнале «Шут»⁷. Василий Иванович Порфирьев поместил карикатуры на картины «Осенний букет» и «На охоте» в журнале «Осколки»⁸.

Сам Репин был не менее взыскателен к своим работам. В письме к Татьяне Львовне Толстой художник пишет: «Да, Ваши неумеренные похвалы моим последним работам отзываются лестью. Еще в последнее воскресенье, здесь, я пошел пораньше на выставку и посмотрел свои работы трезво. Они очень грубы, жестки и безвкусны. Еще Спасович лучше, больше выдержан; но он коричневат и вообще некрасив в тонах. Константин Константинович — совсем антихудожественный портрет; руки его плохо нарисованы и написаны грубо. А девочки! Меня за них все наши здешние друзья чуть не бьют. И вправду, они были в деревне загорелые и толстоскулые. Досталось здесь особенно Наде: во всех карикатурах над ней страшно издевались, добавляли ей колоссальные ноги кочергами; а лицо — то татарин, то японцем — страшное рисовали. Да, здесь я увидел, что они и недописаны совсем и недорисованы. Что делать, надо учиться»⁹.

На протяжении пяти лет Репин не выставлял здравнёвских работ на передвижных выставках, за исключением XXV выставки 1897 года, на которой был представлен этюд, сделанный со здравнёвского пса Пегаса (1894, ЕМИИ); не очень лицеприятная оценка этюда была дана через два года А. Павловским в обзоре репинских работ на XXVII выставке ТПХВ 1899 года: «В последнее время мы как-то отвыкли видеть его [И.Е. Репина] картины; после „Запорожцев“, если не ошибаюсь, мы видели только портреты его работы, да бедную по содержанию картину, изображающую собаку „Пегас“ на XXV-й юбилейной выставке. И люди и собаки были написаны сильно красиво, но от Репина публика привыкла ждать не только красивых произведений, но и содержательных, и, не видя их, готова была думать, что творческие способности художника истощились»¹⁰.

Примечательна в связи с этим оценка этой работы, данная В.В. Стасовым в обзоре искусства XIX века, изданном в 1901 году в качестве приложения к журналу «Нива»¹¹. В один ряд с портретами знаменитостей М.П. Мусоргского, Ц.А. Кюи, Л.Н. Толстого, В.Д. Спасовича и других известный критик ставит «изумительно написанный портрет красивой собаки». В этом же обзоре к «главным» картинам Репина, наряду с работами «Бурлаки на Волге» (1870–1873, ГРМ), «Не ждали» (1884–1888, ГТГ), «Арест пропагандиста» (1878, ГТГ), «Перед исповедью» (1879–1885, ГТГ), Стасов называет написанную в Здравнёве «Дуэль».

Но прежде XXV выставки ТПХВ в конце декабря 1896 года в залах петербургского Общества поощрения художеств открылась

«Выставка опытов художественного творчества (эскизов) русских и иностранных художников и учеников».

Уже в июне 1896 года в письмах Репина появляются первые сведения о его желании организовать выставку, на которой молодежь могла бы показать свои творческие способности¹².

Из известных мастеров помимо Репина в выставке участвовали В.Д. Поленов, В.М. и А.М. Васнецовы. Среди начинающих художников и учеников — А.Я. Головин, М.В. Нестеров, Л.О. Пастернак, И.С. Горюшкин-Сорокопудов, Б.М. Кустодиев, Ф.А. Малявин, К.А. Сомов и другие. Всего было представлено 169 работ. Из них 34 произведения Репина, в том числе исполненные в Здравнёво: «На террасе (Двина. Портрет сына Юрия)» (1896, Национальная галерея в Праге), «Лунная ночь. Здравнёво» (1896, НХМ РБ), «В избе» и три варианта «Дуэли» (две под названием «Дуэль» и одна под названиями «Простите!» и «Мир врагов») (1896, местонахождение неизвестно) и, возможно, некоторые из этюдов к картине «Иди за мной, Сатано!» (1901–1903).

Отдельные критики отнеслись с пониманием к инициативе Репина: «Выставка эскизов или выставка „опытов художественного творчества“, как ее остроумно назвали устроители с И. Репиным во главе, как следовало ожидать, полна большого интереса. Здесь мы видим, в какой форме выражается его первое, ничем не стесненное творчество. <...> Нередко эскизы бывают даже интереснее картин, так как в них художник выражает свое непосредственное впечатление, часто смягченное, а то и совсем сглаженное последующими изменениями. <...>

Вот хотя бы „Дуэль“, на выставке три эскиза написаны на эту тему и в двух из них взяты совершенно разные моменты и выведены разные типы.

На большом холсте уже раненый и упавший офицер протянул руку своему врагу и, несмотря на мучительные страдания, искажившие молодое, позеленевшее лицо, радостно улыбается своему противнику. Лучи утреннего солнышка, прорвавшись сквозь чашу леса, заиграли красивыми розовыми пятнами на белой рубашке, на листве, на рукоятке сабли, определяющей дистанцию.

Группа около раненого крайне проста и выразительна; особенно хороша экспрессия пожилого офицера, на коленях поддерживающего раненого и серьезно смотрящего глазами на огорченного результатом дуэли противника. Здесь озлобление и желание убить своего

врага прошло и настал мир; совсем не то в другом небольшом эскизе, тоже „Дуэль“, в котором раненого и падающего уже поддерживают товарищи, а его враг, сунув в карман пистолет, отвернулся и, как-то странно глядя своими широко вытаращенными глазами, привычным движением вынул папиросу и закуривает. В третьем наброске, сделанном крайне небрежно, в котором ранивший кавалерист бросается к своему товарищу, хороша экспрессия лица раненого, которой, очевидно, художник был здесь заинтересован больше всего»¹³.

Детальные описания работ и оценки их художественных достоинств интересны и потому, что местонахождение некоторых из них сейчас неизвестно. Так, например, вариант «Дуэли» под названием «Простите!» был приобретен в 1897 году иностранным коллекционером и на протяжении многих лет остается недоступным для исследователей и зрителей.

На долю этой картины, почти незамеченной в России, выпал небывалый успех на II Международной художественной выставке города Венеции (Венецианская биеннале) в 1897 году¹⁴. Итальянские критики, отмечая недостатки, признавали репинскую «Дуэль» «самой сильной по впечатлению картиной всей выставки»¹⁵. В ответ на похвалы итальянцев В.В. Стасов в газете «Новости и биржевая газета» весьма нелестно отзывается о живописных достоинствах полотна: «Эта картина вовсе не chef-d'œuvre какой-нибудь. Напротив. Рисунок там и сям не совсем правилен, так, например, рука того офицера, что остался нераненым, просто какая-то золотушная; письмо в картине — мелко и нетвердое; роща — слишком эскизна, рутинна, а трава — штукатурка и грязь; солнечный луч слишком резок со своим кровавым колоритом, а лицо офицера, освещенное им целиком, кажется, будто бы освещено каким-то внутренним светом»¹⁶. И если итальянский зритель восторгался «могущественным солнечным эффектом», то Стасов отмечал «великую цену и значение» выражения лица умирающего: «Такого выражения, такого чувства я еще не видел ни на одной картине, какие я только видал на своем веку, не только у Репина, но и кого бы то ни было на свете»¹⁷.

Однако вернемся на «Выставку опытов художественного творчества». Так, в каталоге выставки среди репинских указывается работа «В избе». Небольшой эскиз с таким же названием сейчас находится в Третьяковской галерее, и на нем среди небогатой обстановки крестьянской хаты изображена крестьянка с девочкой (1895). Но в «Петербургской газете» дается другое описание: «„В избе“ —

две барыни среди убогой обстановки крестьянской горницы, где навоз по колону, где бродят телята, овцы и в душной атмосфере ничего не видно»¹⁸. Сложно говорить, неизвестный ли это вариант или позже художник изменил композицию, но в ряде случаев газетные статьи позволяют получить некоторое представление об утраченных работах художника или определить, какая из картин с одинаковыми названиями была выставлена.

Среди критических отзывов выделяется статья Н. Александрова, публиковавшаяся в трех номерах «Биржевых ведомостей». Выставка произвела на критика «какое-то неприятное, тяжелое впечатление»: «Думается, — пишет Александров, — что внимание общества тут не ставится ни во что, чувствуется, будто художники достигли того состояния, в котором не могут отличить хорошего от худого; и становится досадно за них и обидно за их отношение к обществу»¹⁹. Резок автор и в оценке репинских работ. Так, он пишет о работе «Лунная ночь. Здравнёво»: «Вот затем картина, также саженного размера „При свете луны“, на которой представлена женщина или девушка с наклоненной головой, намеревающаяся, когда будет луна, грустить и вздыхать, глядя на луну, а у ног стоящей девушки лежащая собака, намеревающаяся выть на луну»²⁰.

Нападки Александрова заставили редактора газеты И.И. Ясинского выступить в защиту Репина: «Есть некоторая неряшливость в кисти Репина, да ведь такая неряшливость наблюдается и в стиле величайшего нашего художника слова — графа Л.Н. Толстого, и никто не ставит ему это в особенную вину. У Репина есть недостатки, но достоинства его, как художника, перевешивают их бесконечно»²¹.

Восторженный отклик был помещен в газете «Сын отечества»: «...нельзя не сказать о выдающемся явлении истекшего года: о выставке эскизов И.Е. Репина и других художников. Главным образом, это была выставка Репина. Все его работы, как всегда, были превосходны.

Выставка прошла с большим успехом. Конечно, такой успех обычен для г. Репина. Ведь, несмотря на то, что его давно уже бомбардируют несколько писателей, даже много писателей, забрасывают его своими печатными упреками и сетованиями, — несмотря на то, что и Стасов, и Буренин, и Буква, и всякий, кому вздумается, давно уж погребли и погребают г. Репина, — он все живет, и, не слабая, дает нам высокохудожественные произведения, которыми гордится и будет гордиться наша земля и наше время»²².

Действительно, «Выставка опытов художественного творчества» явилась звеном в цепи изменений, происходивших в художественной жизни России на исходе XIX века; она помогла становлению молодежи, начинавшей утверждать право нового поколения на самостоятельное развитие и поиски новых путей в искусстве. И заслуга Репина в том, что он сумел увидеть эти поиски и поддержать их.

В 1899 году на XXVII выставке ТПХВ Репин выставил вариант «Дуэли» (1897), который сейчас находится в Третьяковской галерее. Амплитуда колебания оценок и здесь значительна. Так, В.И. Сизов в газете «Русские ведомости» отмечает: «Г. Репин выставил весьма небольшую картинку, но чрезвычайно интересную по сюжету и мастерски написанную: художник изобразил сцену дуэли у офицеров-однополчан, происходящую под давлением „суда чести“»²³.

В газете «Русское слово» подчеркивалось «общественное значение» репинской картины: «Сильное впечатление производит небольшая картина И.Е. Репина — „Дуэль“. <...> Надо согласиться, что эта маленькая картинка красноречивее и убедительнее всевозможных статей, направленных против дуэлей»²⁴.

И напротив, обозреватель газеты «Московские ведомости» обращает внимание на художественные недостатки полотна, портящие общее впечатление: «И.Е. Репин выставил не столько картину, сколько эскиз для картины „Дуэль“ (№ 141). В самом деле, произведение это отличается какою-то небрежностью, недоделанностью, оставляющею нас совершенно холодными, несмотря на изображенную пред нами только что совершившуюся кровавую драму»²⁵.

На передвижной выставке 1900 года среди десяти портретов работы Репина вновь красовались два портрета его дочерей: «Портрет Н. Репиной» и «Портрет Т. Репиной». Однозначно определить эти работы не представляется возможным, вероятно, портрет Надежды Репиной — это портрет 1898 года, который сейчас хранится в Хельсинки в музее Атенеум. Местонахождение портрета Татьяны Репиной неизвестно. Репину вновь досталось за «недоконченность» его работ, но Стасов отметил «прекрасные портреты двух молодых девиц Н.И.Р. и Т.И.Р.» — «оба жизненны, рельефны»²⁶.

Из 15 работ Репина, представленных на выставке 1901 года, 4 имеют отношение к Здравнёву. К трем из них («Белорус» (1892, ГРМ), «Барышня в деревне» (1898, местонахождение неизвестно), «На солнце» (1900, ГТГ) критика отнеслась вполне благосклонно: «III зала изобилует хорошими портретами <...> этюд *Белорус* (№ 138), на котором

изображен в непринужденной позе удивительно характерный и красивый, исполненный жизни, молодой парень. Из жанровых картин в IV зале мы отметим хорошенькую картину И.Е. Репина — *Барышня в деревне* (№ 144), которую художник назвал „картиной с натуры“, что нисколько не умаляет ее достоинства, хотя можно предположить, что она написана по фотографии (два парня с левой стороны смотрят не на барышню, как это было бы естественно, а просто на зрителя, то есть в камеру фотографа). Но поза самой барышни, тараторящей среди крестьянок, очень естественна и мила, и это придает всей картине очень хорошее, жизнерадостное настроение. <...>

Вступив в последнюю, V залу, вы легко найдете лучшее ее украшение — *Этюд на солнце* (№ 149) И.Е. Репина. Это, в сущности, не этюд, а вполне законченный портрет молодой красивой дамы; фоном для головки служит распушенный зонтик, весь озаренный отражающимися на нем солнечными лучами и составляющий таким образом как бы громадный сияющий ореол вокруг этой миловидной головки. Сильный, красивый световой эффект, соединенный в этом превосходном произведении с изяществом изображенного предмета и с совершенством техники. Правда, техника эта специально-репинская, но уже не прежняя его манера, когда он увлекался виртуозностью широких и густых мазков, когда приходилось отходить очень далеко от его портретов, чтобы уловить в них подобие человеческое. Все это пустое ребячество И.Е. Репин теперь бросил и пишет теперь свои портреты точно так же, как их всегда писали и будут писать все великие портретисты. Но, тем не менее, от прежней манеры у него осталась еще известная жесткость письма, которая очень уместна для мужских портретов (как мы в этом можем убедиться, любясь его *Портретом графа И.И. Толстого* (№ 134) и в особенности *Портретом В.В. Стасова*), но которая менее подходит к передаче нежной бархатности молодых женских лиц, составляющей один из главных элементов красоты. Так и в данном *Этюде на солнце* чувствуешь, что изображенной на нем молодой женщине чего-то недостает, чтобы вполне походить на свой оригинал: ей недостает нежности тонов ее свежего личика, изображенного чересчур жесткою кистью нашего великого художника»²⁷.

Возглавлявший художественный отдел журнала «Театр и искусство» Александр Александрович Ростиславов восхищенно отозвался о репинских «барышнях»: «Нельзя не любоваться прекрасными портретами Стасова и Л. Толстого, особенно чрезвычайно интересным

в живописном отношении, сильном и живом „Этюдом на солнце“ (дама с черным зонтиком), карандашным рисунком „Макар“, головками — темпера, маленькой картинкой с натуры „Барышни в деревне“; такой простой и правдивой по выполнению и др.»²⁸.

Пресса не скупилась на похвалы художнику:

«Но как меркнут самые яркие звезды перед светом солнца, так бледнеют таланты перед блеском гениальности... А из всех художников нашей современности лишь у одного Репина сверкают проблемски того высшего дара, который зовется гением. <...>

„Этюд на солнце“ представляет женское лицо, столь ярко озаренное светом на фоне черного зонтика, что невольно хочется прищуриться, точно глазам больно.

„Белорус“, „Макар“ (карандашный рисунок), „Головка“ и „Больная“ — все это блещет такой техникой и такой полнотой жизни, что от этих вещей нельзя оторваться»²⁹;

«Что можно сделать из невзрачного белоруса с плоским, плохо пропеченным лицом? А Репин написал с него чудный колоритный портрет. Живой человек стоит перед вами, сын скудной Могилевской губернии»³⁰;

«Репин выставил <...> полных жизненности и колорита этюдов (белорус, этюд на солнце), прелестную жанровую сценку „Барышня в деревне“...»³¹;

«Среди сельских планов первые места занимают чудесно написанная на солнцепеке июньского полдня „Барышня в деревне“, окруженная группой необыкновенно правдивых и характерных взрослых крестьян и детишек...»³²

Описания картины «Барышня в деревне» особенно ценны, поскольку местонахождение работы сейчас неизвестно.

Но наибольшее внимание на выставке 1901 года привлекла картина «Искушение Христа» или, как ее назвал художник, «Иди за мною, Сатано!». Эта тема волновала Репина на протяжении 10 лет, он выполнил множество эскизов, набросков. Сохранилась фотография Сигизмунда Юрковского, сделанная в здравнёвской мастерской, на которой можно увидеть Репина за работой над одним из вариантов этой картины³³.

Много шума наделало само название работы. Художник оправдывался, что взял его из текста евангелия на старославянском языке, и там оно означало «Иди позади от меня, Сатана!», то есть «скройся с глаз моих». Но буквальное использование фразы на русском языке

ке воспринималось как святотатство — Христос призывает дьявола следовать за ним! Так, профессор Н.Н. Глубоковский писал в газете «Новое время»: «Недоразумение вышло оттого, что вырванную из контекста славянскую фразу напрасно принимают за чисто русскую. <...> Неужели г. Репин не только других ввел в подобный соблазн, но и сам впал в это искушение? Если „да“, тогда получится, что его работа по самой основе своей фальшивка и является лишь прискорбной ошибкой»³⁴.

Анализ художественных «достоинств» картины также был не в пользу Репина: «На скале, среди широкого пейзажа, стоит человек, — в бедной одежде; за ним — нечто красное вроде одной из знаменитых красных смеющихся баб г. Малявина, любимого ученика проф. Репина. Красная баба жестоко тарашит глаза, а серая фигура поражает своей ничтожностью и убожеством. И нам смеют говорить, что эта фигура изображает Христа!»³⁵

Но были и более благожелательные отзывы: «Художнику особенно удалось, на наш взгляд, оттенить в этой картине резкую противоположность человеческого духа и тела, борьбу двух начал: добра и зла, духовную и животную сторону, отрицательные и положительные нравственные качества. <...> Но если даже центральная фигура картины, Христос, и не вполне удалась художнику, то, в целом, эта картина все же производит большое впечатление и невольно привлекает к себе внимание зрителя»³⁶.

Одному из авторов «Новой и биржевой газеты» удалось пообщаться с Репиным, и в своем обзоре он передал содержание беседы, в которой особый интерес представляют рассуждения художника о путях развития искусства: «И так, я на картину Репина [„Иди за мною, Сатано!“] смотрю как на символ. Дух победил плоть, грубая плотская сытость посрамлена. Я — хлеб жизни, мое учение — моя вера. Плотский хлеб дает плотскую жизнь. Мой хлеб дает жизнь вечную. <...>

Я долго беседовал с Ильей Ефимовичем. Не все, о чем мы говорили, поддается передаче в газетной статье. Говорили и о современных школах живописи, и о „живописи будущего“. Как-то я обмолвился словом „декаденство“, употребив его в неточном смысле. И.Е. [Илья Ефимович] остановил меня. Декаденство — явление не новое. В истории искусства постоянно наблюдается смена периодов. За полным расцветом художественного творчества следует обыкновенно период виртуозный, когда художник, овладев совершенно всей до сих пор выработанной техникой, начинает играть ею,

разрешая самые трудные задачи для удовольствия перейти к труднейшей, и в этом виртуозничая делая из техники цель вместо средства. Тогда, как реакция, появляется пренебрежение к форме, пресыщение технической красотой, отыскивание красоты в бесформенности, в контрасте с приглядевшимся, надоевшим правильным совершенством. Истинное чувство прекрасного утрачивается, и в поисках за ним хватаются за необычайное, уродливое.

Итак, декаденство — не направление в живописи. Это период, эпоха, которая может появиться во всяком направлении. И реалист, и импрессионист, и символист могут быть декадентами — и могут не быть ими»³⁷.

На XXXI выставке ТПХВ 1903 года всеобщее внимание привлекла картина Репина «Какой простор!» (1903, ГРМ). Небольшие здравнёвские работы «Косарь-литвин» (1894, ЯХМ) и «Барышни на прогулке среди стада коров» (1896, КНМРИ) остались в тени пенатовского шедевра, но и на их долю выпали положительные (и не очень) отклики:

«За то все согласно восхищаются помещенным рядом портретом министра внутренних дел В.К. Плеве, мощной репинской кисти, и небольшими этюдами „У лодочки“ и „Косарь-литвин“. Все это — по-репински!.. — слышится в толпящейся в этом углу выставки публике»³⁸;

«Что же касается его милой жанровой картинки „Барышни в стаде“ (№ 283), то она нам особенно нравится непосредственною простотой как содержания, так и исполнения: тут уж нет ни малейшей, ни вольной, ни невольной аллегорической тенденциозности, а есть только художественная изящность»³⁹;

«Репина-колориста нельзя не узнать также в прелестном эскизе „Барышни в стаде“, в котором все полно юмора, начиная с заглавия»⁴⁰;

«Вот еще картинка Репина „Барышни в стаде“. Эта незначительная вещица нашего блестящего живописца, которая для его славы не прибавила ни одного нового лавра. Барышня кормит хлебом огромного быка, кругом коровы, люди. Все это написано так, как умеет писать Репин, но и только. Вот целый ряд портретов. Но все эти портреты, исполненные по заказу, совсем не радуют тех, кто видел бывшие репинские портреты»⁴¹.

Обзор критических статей показывает, что от художника порой требовалось немалое мужество, чтобы отстоять право на собствен-

ное мнение, свою манеру изображения, свой стиль. И потребовалось довольно много времени, чтобы преодолеть консервативные настроения, господствовавшие в русской художественной критике.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ И.Е. Репин — Е.П. Антокольской. 7 августа 1894 // И. Репин. Избранные письма. 1867—1930 : в 2 т. М., 1969. Т. 2. С. 74.
- ² Новое время. 1893. 15 февр.
- ³ *Оболенский Л.Е.* Наше художественное оскудение (По поводу XXI выставки общества «Передвижников») // Новости и биржевая газета. 1893. 19 февр.
- ⁴ *Посетитель.* XXI передвижная художественная выставка // Сын отечества. 1893. № 44. С. 1.
- ⁵ *Си-в В. [Сизов В.И.]*. XXI-я выставка картин Общества передвижников в залах Училища живописи, ваяния и зодчества // Русские ведомости. 1893. 17 апр.
- ⁶ *И.* XXI передвижная выставка // Свет. 1893. 18 февр.
- ⁷ Шут. 1893. № 8. С. 7.
- ⁸ Осколки. 1893. № 8. С. 2.
- ⁹ И.Е. Репин — Т.Л. Толстой. 5 апреля 1893 // И.Е. Репин и Л.Н. Толстой : Переписка с Л.Н. Толстым и его семьей : в 2 т. М. ; Л., 1949. Т. 1. С. 77—78.
- ¹⁰ НБА РАХ. Ф. 25. Оп. 1. Ед. хр. 1655.
- ¹¹ *Стасов В.В.* Искусство в XIX веке // XIX век. Иллюстрированный обзор минувшего столетия. СПб., 1901. С. 294.
- ¹² См.: И.Е. Репин — Т.Л. Толстой. 27 июня 1896 // И.Е. Репин и Л.Н. Толстой : Переписка с Л.Н. Толстым и его семьей : в 2 т. М. ; Л., 1949. Т. 1. С. 92.
- ¹³ *Н.К-о.* Выставка эскизов // Новое время. 1896. 31 дек.
- ¹⁴ См.: *Бородина Т.П.* Репин в итальянской критике // Илья Ефимович Репин. К 150-летию со дня рождения : сб. ст. / Государственный Русский музей. СПб., 1995. С. 142—145.
- ¹⁵ *Стасов В.В.* Русские художники в Венеции // Стасов В.В. : Статьи, заметки, публиковавшиеся в газетах и не вошедшие в книжные издания. М., 1952. С. 99. В.В. Стасов цитирует статью итальянского критика Энрико Товеча.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Там же. С. 101.
- ¹⁸ *Х.* Выставка опытов художественного творчества // Петербургская газета. 1896. 27 дек.

В.А. Шишанов

- ¹⁹ *Александров Н.* Выставка эскизов // Биржевые ведомости. 1897. 3 янв.
- ²⁰ Там же. 9 янв.
- ²¹ *Ясинский И. И.Е.* Репин и его выставка // Биржевые ведомости. 1897. 14 янв.
- ²² Русская живопись за 1897 г. // Сын отечества. 1898. 1 янв.
- ²³ *Си-в В. [Сизов В.]*. XXVII передвижная выставка картин // Русские ведомости. 1899. 27 апр.
- ²⁴ *М.З.* XXVII передвижная выставка картин // Русское слово. 1899. 21 апр.
- ²⁵ XXVII передвижная выставка // Московские ведомости. 1899. 9 мая.
- ²⁶ *Стасов В.В.* Пять выставок. IV. У передвижников // Новости и биржевая газета. 1900. 20 марта.
- ²⁷ Весенние выставки картин // Московские ведомости. 1901. 8 мая.
- ²⁸ *Ростиславов А.* Декаденство передвижничества // Театр и искусство. 1901. № 12. С. 248.
- ²⁹ *Импрессионист [Бентовин Б.И. (?)]*. Письма об искусстве [ч. III] // Новости дня. 1901. 9 апр.
- ³⁰ Выставка передвижников. Заметка // Север. 1901. 11 марта. Автор ошибочно указывает «Могилёвская губерния», в действительности крестьянин Сидор Шавров, позировавший для картины, проживал в Витебской губернии, неподалеку от усадьбы И.Е. Репина.
- ³¹ Открытие передвижной выставки // Новости и биржевая газета. 1901. 19 февр.
- ³² *Буква [Василевский И.Ф.]*. Три выставки // Русские ведомости. 1901. 25 февр.
- ³³ НБА РАХ. Ф. 25. Оп. 1. Ед. хр. 1664. Л. 10. Фото 62.
- ³⁴ Там же. Ед. хр. 1655. Л. 28.
- ³⁵ *Старовер [Селиванов Н. (?)]*. XXIX передвижная выставка картин Товарищества передвижных художественных выставок // Санкт-Петербургские ведомости. 1901. 24 февр.
- ³⁶ Открытие передвижной выставки // Новости и биржевая газета. 1901. 19 февр.
- ³⁷ *А.В-гъ.* «Иди за мною, Сатано!» // Новости и биржевая газета. 1901. 30 марта.
- ³⁸ На выставках // Новости дня. 1903. 8 апр.
- ³⁹ Весенние выставки картин. I. Передвижная выставка картин // Московские ведомости. 1903. 8 мая.
- ⁴⁰ *Аристарх.* Три выставки // Русский вестник. 1903. Т. 284. Март. С. 427.
- ⁴¹ *Карелин А.А.* XXXI передвижная выставка. Странный случай с Репиным // Знамя. 1903. 22 февр.

«ВАДУ У ПИФОНА». ПОЛЕМИКА МЕЖДУ И.Е. РЕПИНЫМ И Л.С. БАКСТОМ В 1910 ГОДУ

Весной 1910 года в петербургской печати развернулась бурная полемика по вопросам развития искусства, спровоцированная открытыми письмами И.Е. Репина и Л.С. Бакста, опубликованными в «Биржевых ведомостях», а также статьями А.Н. Бенуа, напечатанными в газете «Речь». Для большинства деятелей культуры, присоединившихся к диспуту, это выглядело как борьба нового со старым, но для Репина и Бакста смысл развернувшейся дискуссии был скорее в понимании основ художественного творчества. При этом противоборствующие стороны сходились в глубокой любви к искусству, в высокой оценке мастерства истинного художника, в неравнодушии к вопросам живописной культуры.

Непосредственным поводом к написанию Репиным разгромного письма в редакцию газеты стало посещение художником VII выставки Союза русских художников и последовавшее за этим прочтение статьи А.Н. Бенуа¹, в которой тот дал высокую оценку экспонировавшимся работам К.С. Петрова-Водкина². 2 марта 1910 года «Биржевые ведомости» (вечерний выпуск) поместили разгромный текст Репина³, в котором досталось и Бенуа, и Петрову-Водкину. Претензии к художественному критику были традиционными — хвалит своих, ругает чужих: «Еще очень свежи слезы благовоспитанных барышень дамского кружка, которых строгий руководитель своей партии — от легиона вольномажущих красками смельчаков — жестоко оскорбил презрительным отзывом об их выставке в Обществе поощрения художеств. В газете „Речь“ образованная публика читала этот отзыв — бранный, уничтожающий, и думала: может быть, и правда... Но вот Александр Бенуа на выставке своих, вот он стоит перед образцовым созданием своего лагеря и хвалит излюбленного художника — Петрова-Водкина!»⁴

О взаимоотношениях Репина с Бенуа и со всем кругом мирискусников хорошо известно. Со стороны Ильи Ефимовича сначала наблюдался интерес к исканиям талантливой молодежи, он даже участвовал в подготовке журнала «Мир искусства», один из номеров которого был посвящен творчеству великого художника⁵. Затем — полный разрыв и открытое письмо Репина «По адресу „Мира

искусства⁴», опубликованное в журнале «Нива», в котором наряду с резкой отповедью организаторам издания есть и такие строки: «Можно подумать — не делаюсь ли я врагом нового направления в искусстве вообще? Никогда... Я восхищаюсь безмерно всяким своеобразным талантом»⁶. Письмо было перепечатано в журнале «Мир искусства» с ответной заметкой С.П. Дягилева. После этой размолвки отношение мирискусников к Репину можно сформулировать примерно так: великий мастер стал ретроградом. В 1905-м А.Н. Бенуа писал И.Э. Грабарю: «Нас страшит призрак отсталости и старости: „Репинства“ <...> мы запуганы „Репинством“...»⁷ С годами, и правда, в выступлениях Ильи Ефимовича все чаще сквозила недоброжелательность по отношению к поискам нового.

Не стало исключением и рассматриваемое нами открытое письмо Репина 1910 года, где характерно мнение признанного мастера о творчестве К.С. Петрова-Водкина, а также П. Гогена и А. Матисса: «Я не раз видел упражнения в живописи Петрова-Водкина. Он плодовит (как весь род от плевел) и завешивает целые стены, как было в „Салоне“ Сергея Маковского. Но я не мог остановиться перед этими ничтожными малеваниями. Они так безвкусны, безграмотны, бессмысленны... И теперь на выставке в „Союзе“ опять целая комната с коридорами наполнена возмутительным безобразием этого неуча... Ясно только в этих невозможных для глаз бездарных малеваниях одно: это — рабья душа. Этому безграмотному рабу случилось увидеть двух взбитых парижской рекламой нахальных недоучек Гогена и Матисса. Невежественный раб смекнул, что и он так может намалевать. Еще бы, всякий полуграмотный дворник намалует еще побойчее, если ему внушить: валяй, братец, позабористей, — что в голову взбретет!.. Вот тебе краски и кисти... Довольно, не стоит слов. В заключение приведу еще один афоризм... „Когда сходит со сцены художественного мира большая сила, из всех щелей сползаются пигмеи на главную арену хозяйничать. Почувствовав себя крупными величинами, они переделывают все на свой аршин и торопятся с переоценкой ценностей“»⁸.

Такая оскорбительно-негативная оценка вызвала возмущение сторонников поиска новых путей в живописи. Первым ответил за детей в репинском письме А.Н. Бенуа. 5 марта он опубликовал в газете «Речь» вторую статью «Художественные письма. Выставка „Союза“»⁹. Не следует забывать, что предыдущая статья с тем же названием в какой-то степени послужила поводом для открытого

письма Репина. Л.С. Бакст, который лично не был задет репинским выступлением, счел своим долгом отметить несправедливость по отношению к мастерству молодого Петрова-Водкина и уже 6 марта поместил в тех же «Биржевых ведомостях» ответное «Открытое письмо И.Е. Репину». Безапелляционная резкость репинского письма в газету вызвала не меньшую резкость бакстовского ответа, смягченную лишь признанием бесспорных заслуг знаменитого живописца: «Ваш критический отзыв о художнике Петрове-Водкине и, главное, оценка его художественной подготовленности и умения — одним выражением: „неуч“, вынуждает меня, при всем уважении к вашей художественной деятельности, протестовать печатно против вашего письма в „Биржевые ведомости“. Не подумайте, что настоящий ответ — личный выпад или заступничество за товарища, или партийный протест — нисколько. Я хотел указать Вам — „Репину“, что Вы ослеплены или ослабли глазами; что, несмотря на Вашу славу рисовальщика, т. е. художника умелого, прежде всего, — „рисунок“ Водкина строже, умелее и, главное, художественнее вашего... Повторяю, я не дразню Вас этим и нисколько не хочу умалить Ваше собственное „умение“ — оно вне сомнения; только сопоставляя два умения — Ваше и Петрова-Водкина, — делаю заключение...»¹⁰

Конечно, такое выступление Бакста в печати с критикой всем известного Ильи Ефимовича Репина и признание лучшим рисовальщиком никому не известного (или известного в узком кругу) Кузьмы Петрова-Водкина вызвало эффект разорвавшейся бомбы. Если текст письма Репина был обычным выступлением против новомодных работ молодежи, то смелость Бакста поставить рисунок Петрова-Водкина выше репинского многие сочли просто за наглость. Интересно, что поводом для спора послужила картина Петрова-Водкина «Сон» (1910, ГРМ), изображение которой, ставшее рекламой начинающему художнику, было помещено на страницах некоторых изданий. Таким образом, публика могла составить представление о способностях «неуча» и качестве его рисунка. Заметки об инциденте появились и в московских газетах. Газета «Голос Москвы» справедливо отмечала: «Не доставало Баксту дразняще высунуть язык. Человек талантливый, он ляпнул глупость непроходимую. Можно быть поклонником и непоклонником Репина, его творчество — это дело вкуса, но рисовальщик он изумительный...»¹¹

В печати стали появляться карикатуры и сатирические строки о возникшей дискуссии. 9 марта газета «Новое время» опубликовала

Е.А. Теркель

анонимную басню под названием «Альбом Нового времени. Маляр и художник»:

Накрасил вывеску маляр
И снес ее на выставку, безбожник.
Воскликнул Дягилев: «Вот дар!»
И Бенуа поддакнул: «Вот художник!»
Угрюмо Бакст взглянул в кулак:
«Рисунок, — говорит, — великолепен.
Недурно было бы, если б так
Писал бы сам Репин.
Да впрочем Репину куда! —
Ни стилия нет, ни красок, ни уменя».
Художником быть истинным беда —
Дождешься с Водкиным сравненья¹².

В апреле газета «Всемирная новь» поместила карикатуру Поля Асса «В мире искусства» со стихотворной подписью:

Мир искусства утешаться
Должен каждую минуту:
Бакст и Репин петушатся,
И, пожалуй, не на шутку.

Некий Водкин, да не просто,
А «Петров» еще к тому же,
Небольшого очень роста,
Им обоим бывший вчуже,

Написал без платья деву —
Написал фундаментально,
И маэстро оба гневу
Придалися моментально¹³.

В связи с создавшейся в художественном мире ситуацией был опубликован целый ряд карикатур, например «Конкуренция художников или строгая критика знатоков»¹⁴ и «Пасхальные подарки». Последняя сопровождалась подписью:

Наш Лев Бакст великолепен —
Всяк пред ним в искусстве гном!
Вдруг сюрпризом славный Репин
Поразил его письмом¹⁵.

Естественно, карикатуристы связывали имя Бакста с Петровым-Водкиным, что видно, например, в карикатуре С. Заборовского «Выставка картин Союза русских художников»¹⁶. Идиллическое завершение конфликта прогнозировала газета «Речь» в подписи, сопровождающей карикатуру «Что будет после столкновения кометы Галлея с Землей?»:

Как назло земле-руине
Репин с Бакстом помирились,
И на Водкина картине
От земли в даль удалились¹⁷.

Одна за другой стали появляться и серьезные публикации, как за, так и против позиции Репина и Бакста. 10 марта скульптор И.Я. Гинцбург, давний друг Ильи Ефимовича, написал в редакцию газеты «Биржевые ведомости» открытое письмо «По поводу статьи „Критикам искусства“», где дал свою трактовку репинской критики: «Гораздо важнее для художников сущность вопроса, затронутого Репиным. Очевидно, что не картины Петрова-Водкина заставили Репина выйти из себя. Это была лишь капля, переполнившая чашу терпения любящего искусство художника: демагог-критик, годами поучающий и третирующий публику за непонимание той „красоты“, которая понятна только „легиону вольномажущих красками смельчаков“ — вот против кого восстал художник»¹⁸. Таким образом, Гинцбург считал статью Репина направленной прежде всего против А.Н. Бенуа.

21 марта 1910 года в «Петербургской газете» появилось групповое письмо в поддержку Репина под названием «К инциденту “Репин — Водкин”. Протест тридцати художников», подписанное А.И. Куинджи, В.Е. Маковским и др. Они также увидели в письме Ильи Ефимовича лишь борьбу с художественной критикой (в лице Дягилева и Бенуа), пропагандирующей новые течения в мировом искусстве. Про само творчество Петрова-Водкина в групповом письме нет ни слова, а фамилия художника упоминается лишь раз (при цитировании вызвавшего негодование письма Бакста). Основной пафос

статьи: надо оградить молодежь от вредного влияния Дягилева, Бенуа и компании. Именно в этом стремлении — основная заслуга позиции Репина: «Письмо Репина резко, но таким оно и должно быть, как направленное не против лица, а против заблуждений и болезненной фальши, начинающих подтачивать здоровый организм русского искусства. Отрезвляющее слово Репина не могло быть менее откровенным и определенным, т.к. оно должно было подобно удару грома, освежающего удушливую предгрозовую атмосферу, рассеять туман, которым окутала искусство известная часть современной художественной критики, овладевшая большей частью прессы. <...> Беда в том, что отсутствие серьезного отпора окрыляет эту критику „модерна“ и она... сбивает с толку не только кое-кого из читающей публики, но и целое поколение молодых художников, отвлекая их с пути труда, изучения и серьезного, вдумчивого отношения к работе и нанося тем русскому искусству серьезный труднопоправимый вред»¹⁹. Далее в статье критикуется ответное письмо Бакста. При этом автору вменяется в вину в основном то, что он ссылается на поддержку «первых в России авторитетных художественных критиков Дягилева и Бенуа»²⁰, лишь вскользь упоминается, что мастерство Петрова-Водкина Лев Самойлович ставит чуть ли не выше репинского. Больше про рисунок, картины, методы живописи в открытых письмах сторонников Репина ничего не говорится.

Невольно получается, что авторов статей скорее интересует влияние художественной критики на развитие русского искусства, чем само оно как таковое. Лишь Репин и Бакст видят и обсуждают саму картину Петрова-Водкина, да еще Бенуа, мнение которого в своей статье приводит И.Я. Гинцбург: «Прав ли Репин, негодую на этого критика, — это вопрос, который был решен самим А. Бенуа: в ответ на письмо Репина А. Бенуа делает весьма важное признание: „Мне лично картина Водкина не нравится... Повторяю, мне лично картина Водкина чужда... Перед картиной Водкина я стою холодный и трезвый. Меня в ней ничто не волнует и ничто не радует... Ведь в ней все заведомая ложь. Все краски лгут, а не один розовый тон средней фигуры“»²¹. Позднее (в 1913 году) Д.Д. Бурлюк напишет резкую пародию, где противопоставит искренность Репина неискренности Бенуа: «Маститый годами И. Репин по-стариковски прям и откровенен, Бенуа же хитрит из политики и „задних мыслей“ коварно льстит Новому искусству...» «Но я обращаюсь ко всем пишущим о Новом искусстве! — Бросьте лицемерить, будьте правдивы,

не берите пример с Бенуа: не хвалите то, что вам не нравится. Открыто выражайте ваше негодование. Будьте прямодушны, как Репин!»²²

Мартовский номер журнала «Аполлон» за 1910 год поместил целую подборку заметок на интересующий нас сюжет. В журнале перепечатано само письмо И.Е. Репина и ответы на него А.А. Ростиславова и С.К. Маковского. Ростиславов обращает внимание на логические неувязки в письме Репина. Например, ратуя за «сомнительные пу» Н.К. Бодаревского и Н.П. Богданова-Бельского на передвижной выставке, Репин отказывает Бенуа в праве ратовать за работы Петрова-Водкина на выставке Союза русских художников. Критик отмечает невнимательность Ильи Ефимовича: «...в его письме значится: „на выставке Союза была целая комната с коридорами наполнена возмутительным безобразием этого неуча“. Между тем на выставке очень скромное место занимают всего только 2 картины и 4 небольших рисунка Петрова-Водкина. Очевидно, И.Е. Репин видел выставку, как говорится, „одним глазком“ и принял чужие работы за работы Петрова-Водкина. Не одним ли глазком он видел также и Гогена с Матиссом? И вот это-то преднамеренное злостное, не вдумчивое и не внимательное отношение к искусству и к художникам — не извинительно для отнюдь не пресловутого, а, наоборот, по заслугам знаменитого художника Репина»²³. Маковский начинает анализировать творчество Репина с точки зрения утонченного эстетика, а кончает констатацией полной неспособности Ильи Ефимовича быть художественным критиком: «Репин несомненно принадлежит к числу избранных художников, которые составляют славу русской живописи. Его картины могут „не нравиться“ — нам, избалованным более тонкими исканиями художественной правды; в большинстве случаев они в достаточной мере вульгарны — и рисунком, и композицией, и даже колоритом. Но этот недостаток вкуса, культуры вовсе не обесценивает, в наших глазах, Репина — бесспорного мастера, обладающего могучим темпераментом, трудолюбием, искренностью, иногда вдохновенного. Дело не в этом, а в том, что Репин, оставаясь даровитым художником, критик — „никакой“. И в то же время — с большими критическими претензиями, считающий себя оратором, мыслителем и наставником молодежи, уверенный в непогрешимости своего „здорового смысла“... Но здравый смысл, без знания и вкуса, — очень плохой советчик»²⁴. Далее Маковский кратко комментирует критические выступления Репина за продолжительный период времени и делает вывод о непоследовательности

и противоречивости его воззрений на искусство в разные годы. Мнение Репина о Гогене Маковский считает «неумным», так же, как и сопоставление Гогена и Матисса. При этом художественный критик пытается проследить влияние указанных художников на творчество Петрова-Водкина, отмечая невнимательность или предвзятость Репина: «Всего курьезнее то, что в картинах Петрова-Водкина, выставленных в „Союзе“, (именно в этих картинах), нет даже намека на подражание Гогену или Матиссу. Если в „Салоне“ прошедшего года африканские этюды Петрова-Водкина и могли дать повод к толкам о его заимствованиях у Гогена (полинезийского периода), то в холстах этого года (я говорю о картине „Сон“) скорее можно было бы усмотреть влияние Ходлера или Валлотона, но никак не Гогена! А ведь Репин говорит о „рабьем“ подражании. Впрочем, какое дело Репину до Гогена, Ходлера, Валлотона. По-видимому, все они для него — на одно лицо, ибо, как-никак, а нет для художественного критика большей опасности, чем пристрастное невежество»²⁵. Сергей Маковский, считавший себя профессиональным художественным критиком, высоко несет это звание, забывая о том, что Репин вовсе не позиционирует себя подобным образом. Илья Ефимович в открытом письме просто высказывает свое мнение, личное впечатление от увиденных работ Петрова-Водкина. Другое дело, что, осознавая себя великим художником, он понимает, что играет в данном случае роль мэтра. Зная, что к его мнению прислушиваются, не дает себе труда внимательно взглянуть на критикуемый предмет. Что и отмечает Бакст в последних строках своего открытого письма: «Но Вы — не подумали, не проверили, пустили несправедливое, крылатое слово и, вот, результаты — налицо»²⁶.

Сам К.С. Петров-Водкин дистанцировался от возникшей полемики. О своей позиции он писал художнику Л.А. Радищеву: «До Вас, вероятно, дошли по газетам отголоски войны возле моей картины в „Союзе“. Хулиганское письмо Репина, фельетоны Бенуа и другое с правого и левого фланга. Я лично люблю мою последнюю картину и верю в рождение самого себя, в опрощение языка в ней — аксессуаров и цвета. Но, знаете, очень мечтаю среди этого: сгинуть, скрыться надолго отсюда — и работать в тишине, чтоб не трепалось имя и образы»²⁷.

И Петрова-Водкина, и Репина, и Бакста в данном случае глубоко волновала суть искусства, вставшего к этому времени на путь отхода от ценностей реализма. Приверженец традиционной реалистиче-

ской живописи, Репин отмечал за 11 лет до развернувшейся дискуссии: «И в новом движении „декадентства“ попадают иногда перлы самобытности художественной, как, например, у Бёклина, Штука, Климта и даже у наших: Е.Д. Поленовой, Головина, если бы они не портили себя избитой манерой вывесочных афиш»²⁸. Из этой фразы ясно, что именно стремление к упрощению, декоративности, лубочности вызывало неприятие Репина. Бакст, наоборот, приветствовал стремление к простоте, «архаизму в живописи»²⁹. В 1907 году в одном из интервью Лев Самойлович отмечал: «И мы счастливы видеть в совсем молодых ростках, в талантах, всюду теперь пробивающихся, как цветы после обильного дождя, это неудержимое стремление к простейшей форме, к мастерской „совершенной линии“, которую так мощно владело античное искусство и которого секрет, раз поднятый и блестяще развитый Ренессансом, вновь исчез, чтобы теперь воскреснуть с новою и неожиданною силою!»³⁰ Для Бакста Петров-Водкин как раз и был таким молодым талантом, сочетающим в своем творчестве стремление к упрощенной форме, совершенной линии и яркой краске.

Надо отметить, что спор о том, является ли Петров-Водкин «неучем» или, наоборот, особенности его творчества вытекают из хорошего владения рисунком, ведут на страницах печати два преподавателя, равнодушных в вопросах художественного образования. Репин — профессор ИАХ (руководитель мастерской и одно время даже ректор), преподававший также в частной школе М.К. Тенишевой. Бакст — к 1910-му уже три года руководитель частной художественной школы Е.Н. Званцевой (бывшей любимой ученицы Репина) в Санкт-Петербурге. В описываемый период Лев Самойлович решил на некоторое время оставить педагогическую деятельность, сосредоточившись на оформлении дягилевских Русских сезонов в Париже. Вместо себя он предложил оставить преподавателем у Званцевой Петрова-Водкина. Решение это созрело у Бакста в августе 1910 года, о чем свидетельствуют строки письма жене: «Школа моя в этом году должна обойтись без меня — рекомендую вместо меня только Петрова-Водкина — он охотно пойдет»³¹. Возможно, именно полемика с Репиным весной 1910-го способствовала такому решению.

Расхождение взглядов на пути развития искусства и методы преподавания живописи двух талантливых художников, полемизовавших в марте 1910 года на страницах печати, привело к появлению еще одной разгромной статьи Репина — «В аду у Пифона».

В апреле 1910-го в редакции журнала «Аполлон» открылась выставка учеников школы Званцевой, где преподавал Бакст. Было представлено 100 работ, в основном этюды. Фамилии художников под картинами не указывались (в каталоге стояли лишь номера), так как анонимность считалась важным принципом оценки художественности работ (не по имени судить, а по качеству). Лев Самойлович, участвовавший в отборе ученических работ, уехал в Париж, не дождавшись начала работы выставки. А Илья Ефимович посетил ее вскоре после открытия. О том, как он ругался при виде необычной экспозиции, писали многие современники. Но красноречивее всего статья самого Репина «В аду у Пифона»³², появившаяся в газете «Биржевые ведомости». Названием автор хотел подчеркнуть неуместность названия журнала «Аполлон», в редакции которого были выставлены ужаснувшие художника произведения. В древнегреческой мифологии Пифон был драконом, охранявшим вход в Дельфийское прорицалище до того, как его победил Аполлон. Репин, немного запутавшись в пантеоне богов, писал о редакции неугодного издания: «Она всецело служит отвратительному египетскому божеству — Пифону — безобразный раскоряка, в виде лягушки, он олицетворяет все гнусное и вредное в жизни человека»³³. Забавно, что в египетской мифологии в виде лягушки изображалась вполне почитаемая богиня воды и плодородия Хекет.

Далее Репин описывает свое впечатление от выставленных работ и встречу со своей прежней ученицей и пассией, а ныне хозяйкой художественной школы Елизаветой Николаевной Званцевой: «И когда со стен лезли в глаза мои отвратительные малевания циклопов — учеников г. Бакста, я не знал, куда укрыться, и схватился за плечи моего спутника, чтобы не упасть от головокружения.

— Пойдемте отсюда, — говорю я спутнику, — это нестерпимо!

— Да вы вникните в эти работы, всмотритесь, нельзя же так голословно порицать...

Знакомый голос, я обернулся.

Это говорила обиженно, до раздражения, Е.Н. Званцева, директриса школы г. Бакста. Так было странно видеть почтенную фигуру женщины и слышать красивый тембр ее голоса в этом чаду миазмов художественного разложения, в этой оргии пластического невежества.

— Посмотрите на эти изломанные колбасы-оглобли вместо рук; мешки, набитые трухой, вместо животов; исковерканные, из-

ломанные кисти, следки, вроде лаптей... И какая дерзость и цинизм: женская модель в колоссальную величину с такими негодными средствами!

...Неужели руководитель находит это возможным для выставки? Кто может выносить этот кошмар холстов!!»³⁴ Таким было окончательное мнение Репина о школе Бакста. Сам Лев Самойлович не ответил на выпад. Парижские успехи дягилевских Русских сезонов сделали его всемирно известным, открыв путь газетным интервью иного рода. Однако в письме жене он сообщал: «Бедный Шура [А.Н. Бенуа] не едет сюда, письмо Репина по моему адресу (читала ли? В Бирж[евых] Ведом[остях] недавно, дней 10–12 тому назад) его доконало»³⁵.

Бакст больше серьезно не возвращался к преподаванию, но на страницах печати продолжал приветствовать стремление к стилизации, упрощению и чистоте цветов. Репин периодически все так же неодобительно высказывался о новых направлениях в живописи. Конфликт 1910 года, вызвавший в печати столько откликов, со временем был забыт. Чего было в нем больше — личного или общественного? Со стороны Бакста — скорее, именно обида за молодое новое искусство, ярким представителем которого, безусловно, был Петров-Водкин, о степени мастерства которого сейчас никто не спорит. Со стороны Репина — обида за дорогой его сердцу реализм, обида на молодежь, так часто превращавшуюся из его учеников в искателей иных приемов и методов, сторонников новых течений. Но юные таланты, несмотря ни на что, ценили Репина за его искренность и бескомпромиссность. Неслучайно Бурлюк писал в 1913 году: «Когда маститый И. Репин посылает проклятия всему новому, мы уважаем его ненависть»³⁶.

За искренность и бескомпромиссность ценили и Бакста. Неравнодушные к судьбам русского искусства объединяло Репина и Бакста в полемике 1910-го, но оба художника видели его пути развития различно, каждый искренне веря в свою художественную правоту. Илья Ефимович уже пережил к этому времени пору расцвета своего таланта. Лев Самойлович ощущал себя на новом пути. Летом 1910 года он выписал в Париж оставшиеся в России свои картины и сжег их³⁷, считая пройденный путь перевернутой страницей и с надеждой глядя в будущее.

Е.А. Теркель

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Бенуа А.Н.* Художественные письма. Выставка «Союза» // Речь. 1910. 19 февр.
- ² На выставке экспонировались картины К.С. Петрова-Водкина «Сон» (1910, ГРМ) и «Старухи» (1909).
- ³ *Репин И.Е.* Критикам искусства // Биржевые ведомости. 1910. 2 марта.
- ⁴ *Репин И.Е.* Критикам искусства // Аполлон. 1910. № 6. С. 50.
- ⁵ Мир искусства. 1899. № 10.
- ⁶ *Репин И.Е.* По адресу «Мира искусства» // Нива. 1899. 10 апр.
- ⁷ ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 2150. Л. 1 об.
- ⁸ *Репин И.Е.* Критикам искусства // Аполлон. 1910. № 6. С. 51.
- ⁹ *Бенуа А.Н.* Художественные письма. Выставка «Союза» // Речь. 1910. 5 марта.
- ¹⁰ *Бакст Л.С.* Открытое письмо И.Е. Репину // Биржевые ведомости. 1910. 6 марта (далее — *Бакст.* Открытое письмо И.Е. Репину).
- ¹¹ Голос Москвы. 1910. 18 марта.
- ¹² Новое время. 1910. 9 марта.
- ¹³ Всемирная новь. 1910. 14 апр.
- ¹⁴ Петербургская газета. 1910. 11 марта.
- ¹⁵ Наше время. 1910. № 16. С. 127.
- ¹⁶ Петербургская газета. 1910. 25 февр.
- ¹⁷ Речь. 1910. 25 апр.
- ¹⁸ *Гинцбург И.Я.* По поводу статьи «Критикам искусства» // Биржевые ведомости. 1910. 10 марта.
- ¹⁹ *Куинджи А.И., Маковский В.Е. и др.* К инциденту «Репин — Водкин». Протест тридцати художников // Петербургская газета. 1910. 21 марта.
- ²⁰ *Бакст.* Открытое письмо И.Е. Репину.
- ²¹ *Гинцбург И.Я.* По поводу статьи «Критикам искусства» // Биржевые ведомости. 1910. 10 марта.
- ²² *Бурлюк Д.Д.* Галдящие «бенуа» и Новое Русское Национальное Искусство (Разговор г. Бурлюка, г. Бенуа и г. Репина об искусстве). URL: <http://teatr-lib.ru/Library/Burluk/Galdyaschie> (дата обращения: 23.03.2015).
- ²³ *Ростиславов А.А.* Плачевный выпад // Аполлон. 1910. № 6. С. 51.
- ²⁴ *Маковский С.К.* [Без названия] // Там же. С. 51–52.
- ²⁵ Там же. С. 52.
- ²⁶ *Бакст.* Открытое письмо И.Е. Репину.
- ²⁷ *Петров-Водкин К.С.* Письма. Статьи. Выступления. Документы. М., 1991. С. 127.
- ²⁸ Цит. по: Сергей Дягилев и русское искусство : в 2 т. М., 1982. Т. 1. С. 311.

²⁹ *Волошин М.А.* Архаизм в русской живописи (Рерих, Богаевский и Бакст) // Аполлон. 1909. № 1.

³⁰ У Л.С. Бакста // *Бакст Л.* Моя душа открыта : в 2 кн. М., 2012. Кн. 1. С. 60–61.

³¹ ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 364. Л. 1 об.

³² *Репин И.Е.* В аду у Пифона // Биржевые ведомости. 1910. 15 мая.

³³ Там же.

³⁴ Там же.

³⁵ ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 350. Л. 2.

³⁶ *Бурлюк Д.Д.* Галдящие «бенуа»...

³⁷ «Петербургская газета» 30 июля 1910 писала: «Свой поступок он объясняет товарищам тем, что за последние несколько месяцев переменил взгляды на искусство».

Л.И. Андрущенко

ПРОИЗВЕДЕНИЯ И.Е. РЕПИНА В ГОДЫ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

Для художников война во все времена была проверкой на приверженность гуманистическим идеалам. Первая мировая показала: Илья Ефимович Репин, один из самых талантливых сыновей России, прошел эту проверку с честью.

В начале XX века именитый художник поселился в усадьбе «Пенаты», расположенной в тихом дачном поселке Куоккала на берегу Финского залива. 24 июля 1914 года Репину исполнилось 70 лет. «Еще накануне в Пенаты стали с утра прибывать вороха телеграмм. А в самый день торжества — ни одной телеграммы, ни одного поздравления! Мы долго не знали, что думать. Но вечером пришла, запыхавшись, соседка по даче и тихо сказала: „Война!“¹, — вспоминал этот день много лет спустя К.И. Чуковский.

Юбилейный год, суливший столько надежд увенчанному сединами художнику, стал началом цепи трагических событий как в его личной жизни, так и в судьбе всей России.

Еще весной 1914 года Репин наслаждался куоккальским обществом, писал портрет молодых талантливых супругов Сергея и Анны (Нимфы) Городецких. «Какая красивая пара!»² — восхищался ими Илья Ефимович. Надеялся закончить портрет Ф.И. Шаляпина, начатый им в феврале. Был полон новых планов и надежд, но в начале лета идиллия была нарушена: 16 июня 1914 года в Швейцарии умирает верный спутник Репина и хозяйка усадьбы «Пенаты» Наталия Борисовна Нордман. «О, если бы я имел трубу и рупоры силою архангельских труб! Я бы зарыдал на весь мир о смерти своего друга Н.Б. Нордман. Умерла самая гениальная и самая смелая женщина!»³ — записал Репин на странице альбомчика во время вынужденной остановки в немецком городке Кассель.

Он не успевал приехать в Швейцарию на ее похороны. Европа была на грани войны.

Первая мировая нарушила планы мирного бытия. Она резко отличалась от предыдущих войн, свидетелем которых был Репин за свою долгую жизнь. У художника появилась потребность адекватно осмыслить начавшееся противостояние, которое, без сомнения, произвело шокирующее воздействие на его сознание. В альбоме

Чуковского Репин оставил рисунок: немецкий рабочий вывозит кайзера на тачке⁴.

В эти дни официальные круги императорской России охватила волна патриотизма. Литераторы, художники и поэты уходили добровольцами на войну: В.Я. Брюсов, Н.С. Гумилёв, С.М. Городецкий в качестве военных корреспондентов принимали участие в боях на фронте. Оставшиеся в тылу артисты, писатели, художники также пытались внести свою лепту. Ф.И. Шаляпин открыл свой госпиталь. То же самое сделали А.И. Куприн и Л.В. Собинов. Пошел работать санитаром человек, чьим мужеством Репин восхищался еще во времена первой русской революции, — Н.А. Морозов. Газеты пестрили статьями о том, что на фронт ушли такие знаменитости, как Г. Аполлинер, Э. Ростан, М. Метерлинк, Э. Верхарн.

Первым героем войны стал бельгийский король Альберт I, о самоотверженности которого писали газеты и журналы «Сердечного союза». О планах Германии начать войну Альберт I узнал в 1913 году в Берлине от германского императора Вильгельма II. Вскоре после убийства в Сараево австрийского эрцгерцога Франца Фердинанда в личном письме Вильгельму II Альберт I известил его о нейтралитете своей страны. Однако германские войска нарушили нейтралитет Бельгии и вторглись на ее территорию. При большом превосходстве противника бельгийцам пришлось отступить и оставить Брюссель. Однако Альберту I удалось перегруппировать свою армию и, взорвав дамбу на реке Изер, затопить ее низменный берег.

После поражения Бельгии король Альберт I был вынужден бежать во Францию, откуда он послал телеграмму немецкому кайзеру, в которой сожалел, что ему не разрешено носить ружье. В противном случае первая пуля была бы предназначена императору.

Это послание монарха разрушенной страны казалось всей Европе невероятно смелым. Слава «короля-солдата» была огромной во всех странах Антанты, включая Россию. Николай II 5 сентября 1914 года наградил его орденом Святого Георгия IV степени.

В России не только восхищались личным мужеством короля, воспетым Л.Н. Андреевым в очерке, а потом и в пьесе «Король, закон и свобода», но и глубоко сочувствовали разоренным бельгийцам, пострадавшим во время вероломного нападения кайзеровской Германии: организовывали пожертвования, сборы средств, лотереи.

Владелица первой частной галереи в Москве Клара Фёдоровна Лемерсье обратилась к Репину с просьбой написать портрет короля

Альберта I для благотворительной выставки, средства от продаж на которой должны были пойти в пользу пострадавшей Бельгии.

Галерея Лемерсье открылась в 1909 году и размещалась при художественном магазине «Аванцо» в Салтыковском переулке в Москве. Выставочный зал устроил Карл Лемерсье, бывший служащий магазина художественных принадлежностей, бельгиец по происхождению. Уже спустя три года его вдова француженка Клара Лемерсье, взявшая дело покойного мужа в свои руки, подняла престиж галереи, регулярно выставляя и распродавая произведения русских живописцев, графиков, скульпторов и их западных коллег. Между Репиным и Лемерсье установились деловые отношения. В 1913-м она организовала успешную выставку его работ в своей галерее.

Художник откликнулся на просьбу Лемерсье и уже в августе 1914-го начал работу над картиной «Бельгийский король Альберт в момент взрыва плотины в 1914 году» (1914, СОХМ). Он прекрасно знал, как выглядит король по фотографиям из газет и журналов, которые выписывала хозяйка «Пенатов». Многие из них были европейскими (Наталья Борисовна владела шестью языками и читала иностранные газеты и журналы).

Художник подобрал натуру, которая соответствовала бы высокой статной фигуре короля. При работе он использовал этюды, сделанные им с одного финна, и портрет В.В. Каменского (1914, собрание семьи Чуковских). Д.Д. Бурлюк, посетивший «Пенаты» в октябре 1914 года, позже так вспоминал об этом: «Между мною и Репиным сидел Вася Каменский. Репин успел полюбить обворожительного поэта и написать с него портрет; Репин уверял, что лучшей модели для модного тогда, по слову Маяковского, „короля Альберта, все рода отдавшего“, не найти...»⁵

Художник удивительно быстро закончил эту работу, но использование в картине фотоматериалов и случайных этюдов успеха ей не принесло. На полотне запечатлен самый драматический момент боя — взрыв дамбы. Прекрасно написаны вспышка от взрыва, голова коня, на котором скачет король, но его лицо и фигура ничего не выражают. Перед нами просто крепко сидящий в седле всадник и конь, шарахнувшийся от взрыва.

По мотивам этого эпизода войны одним из первых русских кинематографистов А.А. Ханжонковым был снят фильм «Король, закон и свобода»⁶: «Все кинематографические фирмы в России, так или иначе, откликнулись на войну новыми картинами. Я не был сто-

ронником тенденциозных военных картин, малохудожественных и необедительных. Однако к концу 1914 г. пришлось уступить требованию наших прокатных отделов и согласиться на военную постановку. Наш выбор остановился на пьесе Леонида Андреева „Король, закон и свобода“.

Кульминационным пунктом драмы решили сделать героический эпизод столкновения бельгийцев с немцами, взрыв бельгийцами шлюзов для затопления своих плодородных полей»⁷.

Фильм был снят на средства Скобелевского комитета, благотворительной организации, работавшей в России со времен Русско-японской войны⁸. Репин был на его показе в кинематографе Куоккалы в 1914 году⁹.

Тем же Скобелевским комитетом в 1914-м был заказан фильм о Репине для показа его на фронте. Киносъемки состоялись, видимо, в среду, 14 января 1915 года. В группе гостей, снятых в зимнем парке «Пенатов», можно увидеть инициатора съемок, художника И.А. Гринмана, художника С.М. Зайденберга, режиссера кинохроники А.И. Иванова-Гая, детей Репина Веру Ильиничну и Юрия Ильича¹⁰.

В январе 1915 года картина «Бельгийский король Альберт» была представлена на выставке в галерее Лемерсье¹¹. Портрет Клары Лемерсье Репин напишет в 1916-м в «Пенатах». Односеансный живописный набросок получился на удивление удачным, хотя и незаконченным. Художник, видимо, очень дорожил этой работой. В 1917–1918 годах он выставил ее на XLVI выставке ТПХВ в Петрограде и Москве. Как часто бывало с работами живописца, после революции 1917-го у портрета Лемерсье появилось другое название — «В мордовском костюме», но на передвижной выставке в Москве работа выставлялась под названием «Портрет „г-жи Кл. Фед. Лемерсье (галерея выставок в Москве)“»¹².

В декабре 1914 года Репин уведомил комитет выставок ТПХВ, что половина суммы, которая будет заплачена за его картину «Бельгийский король Альберт», поступит в пользу пострадавшего от войны населения Бельгии, а половина суммы от выручки за картину «Казак Крючков» (1914, Национальный музей Сербии) будет пожертвована в пользу раненых. Сообщение появилось на страницах «Художественно-педагогического журнала»¹³.

Упомянутая в этой заметке еще одна крупная патриотическая вещь Репина — «Казак Крючков» была написана художником в начале войны.

Как и бельгийский король Альберт I, донской казак Козьма Крючков был известен всей России с первых дней войны. Портреты бравого воина красовались на плакатах и листовках, папиросных пачках и почтовых открытках. Рисунки, изображающие его подвиг, печатали в газетах и журналах. Отличился Крючков в бою с немецкими кавалеристами недалеко от польского городка Гура-Кальвария 30 июля 1914 года. Возглавляемый им казачий сторожевой дозор вступил в бой с группой немецких кавалеристов и, как записано в наградных документах, Козьма Крючков в ходе кавалерийской схватки лично зарубил шашкой и заколол пикой 11 человек. Вот как описал этот бой сам Крючков: «Часов в десять утра направились мы от города Кальварии к имению Александрово. Нас было четверо — я и мои товарищи: Иван Шегольков, Василий Астахов и Михаил Иванков. Начали подыматься на горку и наткнулись на немецкий разъезд в 27 человек, в числе их офицер и унтер-офицер. Сперва немцы испугались, но потом полезли на нас. Однако мы их встретили стойко и уложили несколько человек. Увертываясь от нападения, нам пришлось разъединиться. Меня окружили одиннадцать человек. Не чая быть живым, я решил дорого продать свою жизнь. Лошадь у меня подвижная, послушная. Хотел было пустить в ход винтовку, но второпях патрон заскочил, а в это время немец рубанул меня по пальцам руки, и я бросил винтовку. Схватился за шашку и начал работать. Получил несколько мелких ран. Чувствую, кровь течет, но сознаю, что раны неважные. За каждую рану отвечаю смертельным ударом, от которого немец ложится пластом навеки. Уложив несколько человек, я почувствовал, что с шашкой трудно работать, а потому схватил их же пику и ею поодиночке уложил остальных. В это время мои товарищи справились с другими. На земле лежали двадцать четыре трупа, да несколько не раненных лошадей носились в испуге. Товарищи мои получили легкие раны, я тоже получил шестнадцать ран, но все пустых, так — уколы в спину, в шею, в руки. Лошадка моя тоже получила одиннадцать ран, однако я на ней проехал потом назад шесть верст...»¹⁴ За свой подвиг Козьма Крючков получил Георгиевский крест из рук командующего армией генерала П.Ф. фон Ренненкампа.

Полотно создавалось столь импульсивно, что Репин писал его на законченном ранее холсте, работе 1906 года из истории Русско-японской войны «В разведке. Гибель сотника А.А. Зиновьева». Картина рассказывала о подвиге одного из сыновей губернатора

Санкт-Петербурга А.Д. Зиновьева — Александра Александровича Зиновьева, погибшего в бою на Русско-японской войне.

Мифологизированный в печати образ победоносного донского казака был близок темпераменту Репина. В это время художник работал над полотном из истории Запорожской Сечи «Черноморская вольница» (1908–1919, частное собрание). В глазах живописца Козьма Крючков, вероятнее всего, был потомком славных запорожцев. Репин изображает его мифическим богатырем, полным сил, размахивающим прикладом ружья, как дубиной, и крушащим вокруг себя немцев. Этаким Илья Муромец.

Картины Репина с восторгом были встречены на выставках. «Казак Крючков» и «Бельгийский король Альберт в момент взрыва плотины в 1914 году» воспринимались современниками как своего рода образцы художественной трактовки исторических событий в патриотическом ключе. И хотя Репин позже жаловался Чуковскому, что картины во славу русского оружия у него не получались, пресса взахлеб хвалила художника: «Репин сильнее, слабее, но пишет искренне, горячо, вдохновенно. Он отражает современность, потому что не может не отражать ее.... Это Крючков... которым сильна наша армия»¹⁵.

В начале войны Репин знакомится с поэтом-футуристом В.В. Маяковским. Молодой бунтарь поселился на даче Чуковского «Золотой рог»¹⁶ после того как получил отказ на свою просьбу отправить его добровольцем на фронт. Маяковский хотел воевать, разумеется, не для того, чтобы верой и правдой служить царю и отечеству, а, напротив, — для того, чтобы лучше и сильнее сказать свое слово против войны. Но ему отказали. И вот теперь этот «неблагонадежный» футурист приехал в Куоккалу. Создавалась его первая поэма «Облако в штанах». Благовоспитанные дачники откровенно побаивались и чурались поэта, но благодаря дружбе с Чуковским Маяковский стал частым гостем в «Пенатах».

В автобиографии поэта, написанной с телеграфным лаконизмом и иронией, отражено и это время.

«Куоккала.

Семизнакомая система (семипольная). Установил 7 обедающих знакомств. В воскресенье „ем“ Чуковского, понедельник — Евреинова и т. д. В четверг было хуже — ел репинские травки. Для футуриста ростом в сажень это не дело.

Вечера шатаюсь пляжем. Пишу „Облако“...

Выкрепло сознание близкой революции.

Поехал в Мустаямки. М. Горький. Читал ему части „Облака“. Расчувствовавшийся Горький обплакал мне весь жилет...»¹⁷

На Репина поэма «Облако в штанах» тоже произвела большое впечатление. Окружающим казалось, что маститый старик вознегодует на стихи футуриста. Неожиданно для присутствующих Репин разразился бурей восторгов. Он почувствовал в этом дерзком поэте трибуна огромной силы. Чуковский сохранил в памяти замечательную и знаменательную реплику Репина: «Уж вы на меня не сердитесь, честное слово, какой же вы, к чертям, футурист!»¹⁸ И у Репина возникает мысль написать Маяковского «народным трибуном». Осуществлению этого чудного замысла помешало маленькое смешное обстоятельство. Перед сеансом Маяковский нарочно забежал в парикмахерскую и обрил голову наголо. Репин чуть не стонал: ему так нравились пряди прямых волос поэта, спадающие на высокий лоб. Какой же это поэт с бритой головой?! Маяковский был другого мнения о подходящем для поэта облике:

Мастера,
а не длинноволосые проповедники
нужны сейчас нам¹⁹.

Вместо большого портрета Репин написал с Маяковского этюд, который должен был стать основой образа одного из запорожцев на картине «Черноморская вольница».

Это тем более интересно, что впоследствии Маяковский писал в стихотворении «Нашему юношеству» о своем происхождении:

Я —
дедом казак,
другим —
сечевик...

Не знал этого Репин, но сильная и красивая фигура южанина, дерзкого и умного бунтаря волновала воображение художника.

До сих пор неизвестна судьба портрета Маяковского. До последних дней жизни Репина он висел в той самой столовой, где художник был сфотографирован с Маяковским, Чуковским, Евреиновым и другими гостями. Это был июль 1915 года.

В летнем театре Куоккалы состоялся «Белый вечер» в пользу лазарета для раненых деятелей искусства²⁰. Режиссер вечера — Н.Н. Евреинов, декорации — художника Ю.П. Анненкова, организаторница — В.И. Репина. Концерт состоял из двух отделений. Первым выступил Репин с воспоминаниями о Н.Б. Нордман, затем играл виолончелист А.Ц. Пуни, пел Г.Ф. Гнесин, танцевали сестры Пуни. Второе отделение началось с выступления скрипачки М. Берсон, танцевала Е.Б. Анненкова, К.И. Чуковский читал свою статью «Нечаянная радость» (о книге Максима Горького «Детство»). Последним выступал В.В. Маяковский со стихами «Гимн здоровью», «Вечер», «Кофта фата»²¹. Газета «Обозрение театров» 8 июля опубликовала некоторые подробности: «Вступительное слово сказал маститый Репин. Он рассказал о Куоккале, которая благодаря Максиму Горькому и Леониду Андрееву приобрела известность. Начавшееся позже паломничество к „Пенатам“ было полосой, выделившей еще новую известность — покойную Н.Б. Нордман-Северову, которая заинтересовала всех своими идеями о вегетарианстве и раскрепощении прислуги. В.И. Репина и Л.Н. Шувалова отлично прочли разговор двух дам из „Мертвых душ“. В.И. Павловская спела на бис „Марсельезу“. Ее слушали стоя. Критик Чуковский дал восторженную характеристику произведению М. Горького „Детство“. Футурист В. Маяковский, насмешивший публику своей поэзией „Как я сделался собакой“, посвященной, между прочим, его знакомым...

Выступление г. Маяковского многих... разочаровало. От него, как от „футуриста“, ожидали какой-нибудь дикой выходки. Вместо того этот очень неуравновешенный, но, несомненно, обладающий недюжинным дарованием поэт прочел несколько стихотворений, очень своеобразных и колоритных, вовсе лишенных каких-либо специальных эксцессов.

Пьесы Маяковского про собаку и про звезды — произведения прямо отличные, рельефные, очень индивидуальные, весьма любопытные в отношении ритмической и рифмической техники»²².

Сохранилась черно-белая фотография с портрета Маяковского. Художник А.М. Комашка, который в годы Первой мировой войны жил в «Пенатах», рассказывает в своих воспоминаниях, что «это был погрудный портрет, в натуральную величину, писанный широко и смело в один сеанс на крупнозернистом холсте, и так же, как портрет Горького 1917 года, оставался с незаписанным белым фоном. Стоял в мастерской, рядом с картиной „Черноморская вольница“,

потому что художник вдохновился образом Маяковского, как образом близким к запорожцам»²³.

В 1915-м Репин напишет еще одну большую картину, посвященную военным событиям, «Сестра Иванова ведет в атаку» («В атаку с сестрой»; 1915–1917, частное собрание). Об этой работе Репина его ученик вспоминал, что по просьбе мэтра приглашал в мастерскую позировать солдат из взвода охраны железнодорожной станции Куоккала²⁴. Была написана серия эмоциональных этюдов, но само полотно, по мнению критиков, большим мастерством не отличалось: «В Петрограде, в ОПХ открылась 44 выставка ТПХВ... Как ни плоха картина Репина „В атаку с сестрой“, но все же это единственная вещь, написанная под впечатлением переживаемых... ужасов»²⁵.

Чем же обусловлены критические замечания прессы по поводу работ живописца 1914–1915 годов? Возможно, тем, что, живя вдали от театра военных действий, он был занят новыми хлопотами: предстояло позаботиться о завещании Натальи Борисовны Нордман, которое в августе 1914-го вступило в силу. Картины создавались по отдельным эпизодам, о которых он читал и слышал. Официальная пропаганда усиленно внушала мысль о всенародном подъеме в борьбе с врагом. Охваченный общим патриотическим настроением Репин собирался создать серию народных картин, которые должен был напечатать журнал «Отечество». Ради этой затеи художник вернулся к работе над произведениями «Клич Минина Нижнему Новгороду» (1876–1915, Музей-усадьба «Пенаты») и «Гайдамаки на Умани готовят оружие» (1898–1917, ГИМ).

Но заботы о «Пенатах» отвлекали Репина от работы над картинами. Весной 1915 года назначенной комиссии Императорской Академии художеств предстояло осмотреть дом. Согласно завещанию Н.Б. Нордман-Северовой, усадьба «Пенаты» после смерти владельцев должна была перейти к Академии художеств, с тем чтобы в ней был устроен музей Ильи Ефимовича Репина.

Летом в «Пенатах» шел капитальный ремонт, была заменена крыша и проведена большая реконструкция. Осенью комиссия, рассмотрев все обстоятельства дела, приняла решение отказаться от завещанной Нордман усадьбы, так как у Академии художеств не было средств, чтобы содержать ее в качестве музея. С тем чтобы воля завещательницы была исполнена, Репин пожертвовал в пользу Академии 30 тысяч рублей — капитал, проценты с которого шли бы на содержание музея.

Еще одно большое дело занимало художника — труд литературный. Накануне 70-летнего юбилея Репина издательство А.Ф. Маркса (вскоре ставшее издательством И.Д. Сытина) решило приступить к расширенному переизданию книги живописца «Воспоминания, статьи и письма из-за границы». Репин просил пригласить Чуковского в качестве редактора этой книги: «Начатое Н.Б. Северовой собрание моих писаний ныне продолжается под редакцией К.И. Чуковского»²⁶. Именно в годы войны у будущего издания появилось название «Далекое близкое».

Репин в это время увлекся не только литературным трудом. Он принимал у себя писателей и поэтов и с удовольствием писал их портреты. Так появились изображения юной поэтессы Н.В. Грушко и писательницы Н.А. Тэффи (оба — 1916, частное собрание), художника Н.В. Ремизова (1917, Музей-квартира И.И. Бродского) и поэта-футуриста К.М. Фофанова (1916, частное собрание).

Молодые литераторы были желанными гостями в «Пенатах». В эти годы Репин создал галерею прекрасных этюдов, рисунков и живописных портретов современников, но отметим в нашей работе лишь те, что связаны с фронтом Первой мировой войны: «Портрет А.М. Комашки» (1916, Национальная галерея в Праге), портрет скульптора М.П. Оленина «Артиллерист в окопе» (1916, ГРМ) и портрет внучатого племянника художника В.В. Репина «Дезертир» (1917, ВОКМ).

В мае 1916 года молодой скульптор Михаил Оленин, воевавший на фронте, появился в «Пенатах» с «неожиданным сюрпризом» — разряженным немецким артиллерийским снарядом. «...Неожиданный сюрприз из области адских ужасов. Этот снаряд производит ужас даже уже разряженный... А если бы он был полон?»²⁷ — пишет Репин дочери Вере.

После визита бравого воина и его рассказов о житье на фронте в мастерской художника появляется портрет военного. Перед зрителем молодой человек, артиллерист в минуту отдыха на передовой в окопе. Возможно, он еще и ни разу не был в бою. На симпатичном лице юноши тревога, которая на лице героя в работе «Дезертир» перерастает в страх. Акценты в последнем портрете смещаются в неожиданную сторону. На смену экзальтированности поступка молоденькой сестры милосердия Мирры Ивановой («В атаку с сестрой») и спокойного ожидания на лице артиллериста («Артиллерист в окопе») пришло осмысление судеб молодого поколения России

и осознание бессмысленности мировой бойни, которая уносит жизни молодых. И хотя художник все еще настроен патриотически, он считает, что война — удел сумасшедших, и поэтому с восторгом встречает Февральскую революцию. В марте 1917 года Репин говорит, что готов скакать от радости, потому что Россия стала республикой!

Новый герой портретов профессора Ильи Ефимовича Репина — А.Ф. Керенский. В своих воспоминаниях художник И.И. Бродский писал: «...в 1917 году после Февральской революции... Репин, подогретый газетами, превозносившими этого „героя“ [Керенского], хотел написать его портрет. Он попросил меня, чтобы я это устроил. Не помню через кого мне удалось получить согласие Керенского позировать Репину, и заодно он разрешил писать мне.

Адъютант Керенского доставил нас к нему в кабинет, в котором раньше находилась библиотека Николая II.

Мы приступили к работе: Репин писал с него небольшой этюд, в ручном ящике, а я рисовал углем...»²⁸

Этюд Бродского погиб во время Октябрьского переворота, а со своего этюда Репин в «Пенатах» написал несколько портретов Александра Фёдоровича²⁹, пометив их 1918 годом. Один из них он подарил в 1926 году Музею Революции СССР.

В том же 1917 году Репин получил заказ от Московской городской думы на создание портрета почетного гражданина Москвы английского посла сэра Дж. Бьюкенена. «Портрет посла на линолеуме в 1 метр высоты дописывал в страшной спешке на его квартире у Марсового поля в Петрограде. Посол уж очень озабочен и собирается в Лондон»³⁰. Но художник настаивает на решении исключительно живописных задач. Он пишет Чуковскому 1 октября в Петроград: «Окончание портрета обязательно может быть только в том помещении, где начато»³¹.

Несмотря на войну и разруху, 25 октября 1917 года в фойе Михайловского театра в Петрограде состоялось чествование И.Е. Репина в связи с 45-летием творческой деятельности великого русского художника, устроенное «Общиной художников».

Война, а следом революция отняли у Репина не только благополучие, но и возможность видеть своих родных и близких, свои картины, оставив ему лишь одно — стезю художника: «...прежде всего: я не бросил искусство. Все мои последние мысли о Нем, и я признаюсь: работал, как мог, над своими картинами. Еще бы! Ведь Господь Бог,

в которого я верю больше, чем весь этот наш мирок, — посылает такие чудесные, живые идеи, что я склонен сам себе завидовать...»³²

И он продолжал самозабвенно работать в мастерской своего дома на берегу Финского залива.

Война закончится развалом империи. И уже в независимой Финляндии художник найдет в себе силы для работы, обратившись к бессмертным библейским сюжетам, будет создавать портреты своих именитых гостей и продолжать картины на исторические темы до последних дней своей жизни: «Вот и теперь уже, кажется, более полугода я работаю над... (уж довольно секретничать) — над картиной: ГОПАК³³, посвященной *памяти* Модеста Петровича Мусоргского... Такая досада: не удастся кончить... А потом еще, все темы веселые, живые.

Вот видите...»³⁴

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Чуковский К.И. Илья Репин. М., 1983. С. 28.

² НА РАХ. Фонд И.Е. Репина. Оп. 1. Ед. хр. 438. Л. 11, 12.

³ ОР ГТГ. А. 28246. Л. 28–30.

⁴ Этот рисунок Репин сделал на одном из первых листов рукописного альбома «Чукоккала» К.И. Чуковского, датированном 3 августа 1914. На этом же листе были высказаны очень оптимистичные прогнозы как итогов, так и продолжительности военной кампании. К.И. Чуковский: «Уверен, что окончится к 25 декабря. Жду полного разгрома швабов». Н.Н. Евреинов: «К Рождеству. Жду разгрома тевтонов». И.Е. Репин: «Чем скорее, тем лучше — жду федеративной германской республики». (См.: Чукоккала : Рукописный альманах Корнея Чуковского. М., 1999. С. 13).

⁵ Бурлюк Д.Д. Фрагменты воспоминаний // Репин : в 2 т. Т. 2. М. ; Л., 1949. С. 279–283. (Художественное наследство). Далее — Репин.

⁶ О том, демонстрировались ли кадры кинохроники в 1915, сведений не сохранилось. Известно, что копия фильма находилась в «Пенатах» до 1926. Ныне она хранится в Российском государственном архиве кинофотодокументов в Москве.

⁷ Ханжонков А.А. Первые годы русской кинематографии. М. ; Л., 1937. С. 149.

⁸ Комитет имени генерал-адъютанта М.Д. Скобелева для выдачи пособий потерявшим на войне способность к труду воинам (Скобелевской ко-

митет) учрежден 26 ноября 1904 по инициативе сестры Скобелева княгини Н.Д. Белосельской-Белозерской, устав подписан 16 июня 1905. Комитет находился под высочайшим покровительством императора.

⁹ *Комашко А.М.* Три года с Репиным // Репин. Т. 2. С. 296.

¹⁰ Эти документальные кадры и сегодня демонстрируются в Музее-усадьбе «Пенаты».

¹¹ В 1915 депутат Самарской городской думы и собиратель знаменитой коллекции картин П.И. Шихобалов купил эту работу Репина. После 1918 она была передана в художественный отдел Публичного музея в Самаре. В настоящее время картина хранится в Самарском областном художественном музее.

¹² Цит. по рукописи доклада Е.В. Кириллиной «Портретное творчество И.Е. Репина 1900-х годов», представленного на Репинских чтениях (1996) в НИМ РАХ, Санкт-Петербург (рукопись хранится у автора).

¹³ Художественно-педагогический журнал. 1914. № 23–24. С. 341.

¹⁴ Цит. по: *Голубинцев А.В.* Русская Вандея. Мюнхен, 1959. С. 107.

¹⁵ *Гнедич Н.* Репин, «Король Альберт» и «Крючков» // Петербургская газета. 1914. 21 дек.

¹⁶ Деревянная двухэтажная дача Чуковского «Золотой рог» была построена писателем на берегу Финского залива в Куоккале, напротив усадьбы Репина.

¹⁷ *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч. : в 13 т. Т. 1. М., 1955. С. 29.

¹⁸ Цит. по: *Пророкова С.А.* Репин. М., 1960.

¹⁹ *Маяковский В.В.* Приказ № 2 армии искусств // *Он же.* Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 2: 1917–1921. М., 1957. С. 86–87.

²⁰ Как известно, Репин участвовал в благотворительной деятельности. Великая княжна Татьяна Николаевна лично благодарила художника за участие в ее лотерее в пользу раненых 29 марта 1915: Репин предоставил этуод к картине «Черноморская вольница». (См.: НА РАХ. Фонд Репина. Оп. 1. Ед. хр. 349).

²¹ См.: НА РАХ. Фонд Репина. Оп. 1. Ед. хр. 217.

²² Обзорение театров. 1915. 8 июля.

²³ *Комашко А.М.* Три года с Репиным // Репин. Т. 2. С. 296.

²⁴ Там же. С. 297.

²⁵ Петербургская газета. 1915. 25 февр.

²⁶ И.Е. Репин — И.Е. Цветкову. 12 января 1915 // И.Е. Репин. Письма к художникам и художественным деятелям. М., 1952. С. 220.

²⁷ ОР ГРМ. Фонд 119. Ед. хр. 3. Л. 22.

²⁸ *Бродский И.И.* Мой творческий путь. М. ; Л., 1940. С. 79–80.

Л.И. Андрущенко

²⁹ До сегодняшнего дня было известно два портрета А.Ф. Керенского (в перчатке и без нее), датированных 1918. Автор, просматривая каталог персональной выставки И.Е. Репина в Нью-Йорке в 1921, обнаружил еще один портрет А.Ф. Керенского, датированный 1917. (См.: The Ilya Repin exhibition. New York, 1921. № 15).

³⁰ И.Е. Репин — К.И. Чуковскому. 1 октября 1917 // Репин И.Е., Чуковский К.И. Переписка. 1906–1929. М., 2006. С. 124.

³¹ Там же. С. 125.

³² И.Е. Репин — К.И. Чуковскому. 18 мая 1927 // Там же. С. 271.

³³ И.Е. Репин. Гопак. Танец запорожских казаков (1927, частное собрание).

³⁴ И.Е. Репин — К.И. Чуковскому. 18 мая 1927 // Репин И.Е., Чуковский К.И. Переписка. 1906–1929. М., 2006. С. 271.

Иллюстрации

С.А. Чапкина-Руга

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОТКРЫТКИ И.Е. РЕПИНА ДЛЯ ИЗДАТЕЛЬСТВА ОБЩИНЫ СЯТОЙ ЕВГЕНИИ

Суть искусства заключается в его очаровании.
Все недостатки, все можно простить художнику,
если его создание очаровывает¹.

Илья Репин

15 марта 1915. Куоккала

В богатой творческой биографии И.Е. Репина работа над открыткой была лишь одним из эпизодов, которому исследователи не уделяли достойного внимания. Участие мастера в 1890—1910-е годы в процессе создания открыток для издательства Общины святой Евгении² послужило важным толчком для дальнейшего развития русской художественной открытки.

Расцвет искусства открытки как в Европе, так и в России пришелся на 1890—1910-е годы. Популярность открытых писем как способа почтового сообщения и развитие новых техник печати привлекли внимание не только молодых художников, но и уже известных живописцев-станковистов. Небольшой формат открытки (в среднем 9 × 14 см), сочетание эстетической и функциональной задач требовали от художника поиска новых композиционных решений. До 1904-го оборот открытки предназначался только для адреса, а письмо писали на лицевой стороне, поэтому композиция, создававшаяся для открытых писем, выполнялась с учетом свободного места для надписей.

Художественные авторские открытки, изданные по специально для них созданным рисункам, стали активно печататься в России издательством Общины святой Евгении только с 1898 года, после того как ее секретарем стал И.М. Степанов. Он отвечал за издательские проекты Общины и благодаря своим многочисленным знакомствам смог привлечь к работе над композициями для открытых писем самых разных художников. «В начале 1896 года я был приглашен для заведывания делопроизводством Евгенинской Общины, а с 15 апреля 1896 года занимал должность секретаря Общины. Этот период времени совпадал с возникновением в то время, у ближайших сотрудников Комитета Общины, мысли построить дом для медсестер и при Общине, в рабочем районе, образцовую больницу. Стали искать средства,

и мне, совместно с другими сочленами Комитета, приходилось об этом позаботиться... В начале 1897 года я предложил с той же целью издать открытые письма /почтовые карточки/ и обратиться к одному из популярных в то время в Петербурге художников Н.Н. Каразину. Он дал четыре рисунка на весеннюю тему, которые и были отпечатаны в бывшем тогда литографском заведении Маркса /Вас. Остр./ Тогда это дело у нас было совершенно новое. В продаже появились всякие дешевки немецкого происхождения, а о рисунках наших художников и о печатании здесь, а не в Германии, не было и речи. Успех издания Каразинских открыток заставил нас расширить дело, и я от имени Общины обратился к некоторым особенно пользовавшимся известностью художникам для дальнейших выпусков почтовых карточек. Получили десять акварельных рисунков И.Е. Репина, К.Е. Маковского, М.Я. Виллие, Е.М. Бём, Е.П. Самокиш-Судковской, В.О. Овсянникова, Э.О. Визеля и С.С. Соломки. К этим десяти открыткам был исполнен Е.М. Бём рисунок для конверта: „пишем грамотку, просим памятку“, но прежде всего я имел в виду И.Е. Репина и обратился к нему³, — вспоминал Степанов.

Первые четыре открытки были исполнены Н.Н. Каразиным, очень популярным в ту пору художником, работавшим во всех видах печатной графики. Следующей серией были изданы десять композиций, выполненных художниками, перечисленными Степановым, по заказу Общины святой Евгении в пользу сооружения больницы в память Александра III для сестер милосердия — участниц Русско-турецкой войны 1877–1878 годов.

Открытка И.Е. Репина с композицией «Кошевой атаман Серко» была издана в 1898 году. Рисунок расположен в верхней трети листа, таким образом, большая часть открытки оставалась свободной для письма. Портрет атамана, держащего трубку у рта, выполнен акварелью с использованием характерного для художника линейного перьевого рисунка.

Первые открытки Общины святой Евгении появились во время становления стиля модерн. Декоративность тягучих линий, нарочитая изысканность форм очень быстро захватили все русское искусство, но параллельно продолжал свое существование очень популярный русский стиль. Возникший ранее и получивший большое распространение благодаря национальной идее, он внес некоторые элементы в зарождавшийся стиль модерн. Обращение к национальным истокам — народным преданиям, сказкам, кустарным про-

мыслам было переосмыслено художниками, работающими в стиле модерн. Открытки Н.Н. Каразина, К.Е. Маковского, Е.М. Бём, В.О. Овсянникова, С.С. Соломко выполнены в традициях русского стиля. Все произведения так или иначе овеяны национальным колоритом, композиционное решение традиционно для печатной графики 1880—1890-х годов. Репин стал первым, кто объединил в отечественной открытке основы русского стиля (исторический сюжет) и приемы модерна (декоративность линии и особенности заполнения листа), он подчинил композиционно-пластическое решение рисунка небольшому пространству бланка. «И.[лья]Е.[фимович] принял меня в своей квартире. В доме Академии художеств, в которой он занимал положение ректора. Он был особенно внимателен к мысли помочь как мог делу сооружения здания Общины с образцовой больницей и первым рисунком дал „Запорожца“, а исполнение работ по отпечатыванию принял А.А. Ильин, заведовавший картографическим заведением. Для всех было ясно, что издание имело исключительный успех, благодаря участию И.Е. Репина»⁴, — вспоминал И.М. Степанов.

Любопытно, что Репин, будучи в это время признанным художником, согласился выполнить такую «безделицу», как рисунок для открытого письма. К сожалению, не было найдено никаких упоминаний, разъясняющих решение живописца, но его можно объяснить творческим любопытством мастера, желанием попробовать себя в чем-то новом. Открытка была абсолютной новинкой как для художников, так и для издателей. Позднее Репин подобрал для репродуцирования картины, которые будут хорошо компоноваться в открыточном формате, и выполнил еще четыре рисунка для открытых писем.

К 100-летию юбилею со дня рождения А.С. Пушкина издательство Общины святой Евгении выпустило открытки на темы произведений поэта. Среди них были работы Ф.Г. Беренштама по мотивам повести «Барышня-крестьянка», Е.М. Бём на темы романа «Евгений Онегин», М.А. Зичи на темы поэм «Цыганы» и «Бахчисарайский фонтан» и по стихотворению «Я здесь, Инезилья...», В.М. Васнецова «Три девицы под окном» к «Сказке о царе Салтане...», А.П. Афанасьева к «Сказке о рыбаке и рыбке», В.В. Матэ «Душа в заветной лире мой прах переживет...» к стихотворению «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» и другие. В их числе предполагалось издание и открытки с композицией Репина, но, как вспоминает И.М. Степанов, случился неприятный казус: «И.Е. Репин дал рисунок дуэли

Онегина с Ленским, но мастер, исполнявший у Голике художественную печать, заявил непосредственно И.Е. Репину, что он потерял оригинал рисунка, о чем от И.Е. Репина получено было неприятное письмо к председателю Комитета. К сожалению, письмо Репина осталось у председательницы и исчезло бесследно. Потом этот рисунок, насколько мне известно, был помещен в полном собрании сочинений Пушкина в издании Венгерова⁵. Как удалось выяснить, данный рисунок был опубликован не «в издании Венгерова», а в собрании сочинений А.С. Пушкина (М., 1899)⁶, выпущенном в свет П.П. Кончаловским. Ныне оригинал хранится в Государственном музее А.С. Пушкина. Композиция произведения выдает замысел художника: он создавал акварель для открытого письма. Фигуры дуэлянтов расположены таким образом, что оставалось большое свободное пространство на первом плане для письма. Открытка исполнена в монохромном колорите, который легко воспроизводился с помощью литографии и хромолитографии.

В 1901 году издательство Общины святой Евгении выпустило открытку «Граф Л.Н. Толстой» — акварельный портрет работы Репина, подписанный 1900-м. Портрет закомпонован вертикально, фигура представлена в полный рост и занимает одну треть почтового бланка, оставляя две трети свободными. Лев Николаевич изображен босым, в темных штанах и светлой подпоясанной рубахе-толстовке; руки убраны за пояс, взгляд писателя задумчив и устремлен вдаль, у его ног лежат посох и смятый платок. Фигура проработана тщательно, задний план дан только намеком — зелень и земля. Колорит портрета решен в теплых тонах. Известно, что Репин писал Л.Н. Толстого множество раз, в основном с натуры. В июле 1891 года он почти месяц провел в Ясной Поляне, рисуя писателя каждый день за работой, во время отдыха, прогулок и стараясь зафиксировать каждый миг его жизни. В этот визит Репин исполнил этюд маслом, хранящийся в Третьяковской галерее, — «Лев Николаевич Толстой босой», или, как назвал его художник, «Толстой на молотьбе». И.Э. Грабарь писал: «Этот отличный миниатюрный этюд, в 23 × 14 сантиметров, и послужил материалом для известной картины Русского музея, исполненной Репиным в 1900 г. и значительно уступающей этюду»⁷. Акварель, выполненная для открытки, — второй вариант этюда 1891 года, в котором автору удалось сохранить эффект натурности. Эта открытка по просьбе Репина была напечатана трехцветной автотиципией. «Моим работам

так не везет в копировании с них. Если возможно, я просил бы воспроизвести этот рисунок фотографическим способом — трех красок...»⁸ — писал художник. Однако в каталогах издательства способ печати (хромолитография) указан ошибочно.

Следующая открытка Репина тоже была вертикальной. Изданная в 1902-м «Паляница Удалая» представляла собой акварель 1901 года на былинный сюжет — конный поединок двух витязей. Фигуры сражающихся всадников на вздыбленных конях расположены в центре листа в достаточно сложном ракурсе, линейный перьевой рисунок подсвечен акварелью, размытый фон подчеркивает экспрессию движения. Этот художественный прием Репин использовал в открытках, изданных в 1903 году, — «Босяк» и «Какой простор!» (обе подписаны 1902-м).

«Босяк» — мужик в обносках, важно стоящий на набережной, — по своему композиционному решению и исполнению схож с «Паляницей Удалой». Фигура закомпонована по центру, тот же линейный рисунок, но подцветка выполнена не акварелью, а растушеванным карандашом и сангиной.

«Какой простор!» — очевидно, акварельный этюд известной картины 1903 года, хранящейся в Русском музее. Об этой работе И.Э. Грабарь писал: «В 1903 г. Репину еще удастся написать картину, наделавшую немало шума, — „Какой простор“. Она непонятна без комментариев — и это бы еще ничего, но она плоха по живописи и нелепа по композиции. И сколько бы ни уверял Репин, что он сам видел эту сцену в действительности, убедить он в этом никого не мог»⁹. Мнения последующих историков искусства об этой картине не были столь однозначны, но открытка на этот сюжет получилась удачной. Ее формат вертикальный, изображение занимает почти весь бланк, оставляя небольшое место в нижней его части для надписи. Фигуры мужчины и женщины, идущих в волне на ветру, выполнены силуэтно. Вся сцена пронизана движением, легкая манера письма акварелью и монохромный колорит подчеркивают ощущение этюдности. Эта открытка была очень популярна и выдержала несколько изданий, она отвечала духу времени. Зритель видел в ней свободу мысли, творчества и поведения. Эта маленькая композиция иллюстрировала новый лозунг времени: «Жизненно только свободное искусство, радостно только свободное творчество»¹⁰.

Описанные произведения выполнены с учетом функциональных запросов открытки: кроме изображения, на лицевой части должно

было оставаться место для письма, теплый колорит легко воспроизводился хромолитографией. Работы «Кошевой атаман Серко» и «Граф Л.Н. Толстой» Репина — идеальный пример такого композиционного решения. Всем рисункам свойствен этюдный характер, ставший популярным на рубеже XIX–XX веков. А.А. Фёдоров-Давыдов писал: «Различие между этюдным и законченным рисунком как бы все более стирается к 900-м годам, в эпоху увлечения Репина чисто живописными, в частности импрессионистическими исканиями. Рисунок по внешности приобретает в своей быстрой набросочной манере этюдный характер... Вместе с тем рисунок становится все более живописным»¹¹.

Община святой Евгении периодически устраивала конкурсы на рисунки для открытых писем. Так, в 1902 году был объявлен конкурс по случаю 200-летнего юбилея Санкт-Петербурга. И.М. Степанов вспоминал: «Условия конкурса были выработаны П.П. Марсеру, который познакомил меня тогда с совсем еще молодым Александром Николаевичем Бенуа. В жюри конкурса были приглашены И.Е. Репин, В.В. Стасов и другие. И.Е. Репин, у которого я был по поводу приглашения его в жюри, просил меня передать о неимении возможности быть в жюри и вот почему: /припоминаю его разговор/ „не могу быть потому, что не всегда и не везде могу, по своей слабохарактерности, отстаивать то или другое свое мнение“ и в заседании жюри не был. Друг Репина В.В. Стасов писал нам: „Считаю противным коренным моим убеждениям этот способ распространения и моды на иллюстрированные почтовые карточки. Мне всегда казалось, что, сколько хороши, изящны, интересны очень многие из рисунков, употребляемых повсюду для означенной цели, столько же не эстетично и антихудожественно это распространение. Приложение казенного штампа, писание кругом картинок чернильного текста, мараение и обезображивание картинки грязными почтальонскими руками, бросание иллюстрированных картинок куда ни попало по столам — все это недостойно художественных произведений и служит их мальтретированию и неряшливому уничтожению. Художественное произведение требует, по моему мнению, бережливого, бесконечно почтительного обращения с ним“. Однако, несмотря на такой взгляд своего друга, Репин продолжал знакомить с почтовых карточек со своими произведениями и давал нам для издания свои работы в рисунках»¹².

Среди репродукционных открыток 1900–1910-х были изданы иллюстрации к произведению Л.Н. Толстого «Чем люди живы», ряд

графических и живописных портретов Л.Н. Толстого (1891), портреты Николая II, И.С. Тургенева, В.А. Серова, Ц.А. Кюи, В.В. Стасова и других. «Однажды мы писали художнику, что нам желательно было бы запечатлеть наше издание его автопортретом, и И.[лья] Е.[фимович] не отказался, прислал автопортрет, исполненный пером, и просил после печатания оригинал передать „Женскому художественному обществу“, что и было исполнено. Этот портрет был отпечатан сначала в величину оригинала, а потом на открытом письме, а потом в книге С.Р. Эрнста „Илья Ефимович Репин“. Из последних работ во время войны художник прислал небольшой акварельный рисунок, изображающий лежащего военного после сражения, рисунок на тему: „Ты скажи, мой конь, что женился я“»¹³. Что это за рисунок, неизвестно, но С.Р. Эрнст в книге о Репине¹⁴ приводит список работ, представленных в 1925 году на юбилейной выставке живописца в Русском музее. В этом списке значится акварель из альбома баронессы В.И. Иксуль фон Гильденбанд «И скажи ты, мой конь, что женился я...» Такой выбор произведений для репродукционных открыток — портреты писателей и художников, влиявших на культурную атмосферу своего времени, — был определен просветительскими целями издательства Общины святой Евгении. Но отбор работ оставался за Репиным.

Новации графического исполнения традиционного сюжета в рисунках для открытых писем Репина положили начало развитию национального проявления стиля модерн в открытке. Одни художники обращались к истории, древней архитектуре, другие — к русскому фольклору, сказкам, былинам. «Исключительный успех, благодаря участию И.Е. Репина»¹⁵, о котором пишет Степанов, привлек к работе над открытками художников, для которых мнение такого мэтра, как Репин, имело большое значение. Для издательства Общины святой Евгении создавали композиции В.М. Васнецов, М.А. Зичи, К.Е. Маковский, круг художников, входящих в объединение «Мир искусства», и другие. Это издательство было единственным, так масштабно заказывающим произведения профессиональным и популярным художникам, заботясь о художественном выборе рисунка и его воспроизведении в печати. «Эстетическое качество художественного произведения не зависит от его фактических размеров. Может быть изумительной по качеству самая мелкая миниатюра. Но другое дело — процессы соответствия художественного произведения его масштабу. Ряд картин, произведений монументального

искусства, конечно, могут быть подлинно „убиты“ их непропорциональным уменьшением. Лучшие произведения малоформатного характера — те, которые были художником задуманы и осуществлены именно в данном, хотя бы самом небольшом размере. Небольшой формат представляется совершенно подходящим для того, что было художником задумано»¹⁶, — писал историк искусства А.А. Сидоров. Всего по рисункам И.Е. Репина издательство Общины святой Евгении выпустило 33 открытки, выдержавшие несколько переизданий. По-видимому, для художника это был один из способов популяризации своего творчества в благотворительных целях.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эпиграф к книге С.Р. Эрнста «Илья Ефимович Репин» (Л., 1927), который художник прислал автору для этого издания.

² В 1882 стараниями художника Г.Н. Кондратенко был создан Комитет попечения о сестрах милосердия Красного креста, или Община святой Евгении (в честь попечительницы, принцессы Евгении Максимилиановны Ольденбургской) под председательством Евдокии Фёдоровны Джунковской, фрейлины императрицы Александры Фёдоровны. До 1896 Община существовала только на пожертвования, позднее руководство общины во главе с И.М. Степановым приступило к изданию художественных конвертов, открыток, книг по искусству.

³ РГАЛИ. Ф. 873. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 1.

⁴ Там же. Л. 2.

⁵ Там же. Л. 3.

⁶ Рисунок воспроизведен в книге «А.С. Пушкин в русской и советской иллюстрации» (М., 1987).

⁷ *Грабарь И.Э.* Репин : Монография : в 2 т. М., 1963—1964. Т. 2. С. 49.

⁸ *Третьяков В.П.* Открытые письма Серебряного века. СПб., 2000. С. 187.

⁹ *Грабарь И.Э.* Репин : Монография : в 2 т. М., 1963—1964. Т. 2. С. 137.

Художник написал три варианта картины: первый — в 1903, второй — в 1905 (он был выставлен на Всемирной выставке в Риме) и третий — в 1913, экспонированный на Передвижной выставке в Санкт-Петербурге.

¹⁰ *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России 1900—1910-х годов. М., 1988. С. 14.

¹¹ *Фёдоров-Давыдов А.А.* Репин — мастер рисунка // *Он же.* Русское и советское искусство. Статьи и очерки. М., 1975. С. 371.

¹² РГАЛИ. Ф. 873. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 1.

¹³ Там же.

¹⁴ См.: *Эрнст С.Р.* Илья Ефимович Репин. Л., 1927.

¹⁵ РГАЛИ. Ф. 873. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 2.

¹⁶ *Сидоров А.А.* Русская графика начала XX века. Очерки истории и теории. М., 1969. С. 14.

Иллюстрации

**ТВОРЧЕСКИЙ КРУГ И.Е. РЕПИНА:
ПАВЕЛ ВИКТОРОВИЧ ДЕЛАРОВ — СОТРУДНИК
РОССИЙСКОГО ИНСТИТУТА ИСТОРИИ ИСКУССТВ¹**

Творческий круг Ильи Ефимовича Репина был широк и разнообразен. В него входили и сотрудники первого в России Института истории искусств, открытого графом В.П. Зубовым в родовом петербургском особняке в марте 1912 года. Облик многих из них художник запечатлел на бумаге или холсте: это П.В. Деларов, Э.К. Липгарт, князь С.М. Волконский, В.Б. Шкловский. Этот перечень может быть продолжен.

Сотрудники Института, конечно, писали о Репине как о художнике. Например, знаменитый барон Н.Н. Врангель посвятил ему немало страниц в своем фундаментальном двухтомном труде «Русский музей императора Александра III»². Художник и искусствовед, ученый секретарь Института Н.Э. Радлов в 1923 году опубликовал книгу «От Репина до Григорьева. Статьи о русских художниках»³. В 1927 году монографию о Репине выпустил еще один сотрудник Института — С.Р. Эрнст⁴. В одном из писем Ильи Ефимович назвал ее великолепной⁵, а в другом — от 8 февраля 1926 года И.М. Степанову, посылая «автограф для обложки», добавил: «Сергею Ростиславовичу Эрнсту я преисполнен признательностью. Не ожидал... А главное — эта пленительная талантливость, смелость...»⁶

Но наиболее продолжительные и плодотворные отношения связывали художника с П.В. Деларовым. Репин ценил его как знатока живописи и замечательного коллекционера (хотя по образованию Павел Викторович был юристом). Еще в 1870-х Деларов приобретал в свое собрание произведения художника⁷. Вероятно, с этого времени продолжалось их дружеское общение, превращавшееся в связи с внезапной смертью Деларова 20 февраля 1913 года.

Личность Павла Викторовича Деларова представляет огромный интерес и для истории Института истории искусств. Его создатель и первый директор граф В.П. Зубов, рассказывая о своих коллегах, называл Деларова «первым»⁸. Известно, что изображение Павла Викторовича, как и портрет барона Н.Н. Врангеля, украшало читальный зал библиотеки Института.

Но если то, как выглядел Врангель, хорошо известно, то фотографию Деларова пришлось упорно разыскивать. В процессе поисков удалось познакомиться с внуком коллекционера Андреем Дмитриевичем Деларовым⁹, который сообщил некоторые сведения об известном дедушке (как выяснилось, неполные и неточные). Однако фотопортретов собирателя в семье не осталось¹⁰.

Изображение Деларова было обнаружено на акварели Ф.Ф. Бухгольца «И.Е. Репин в кругу друзей»¹¹ (1900, ГРМ), где Павел Викторович легко узнаваем.

Итак, Павел Викторович Деларов (1852–1913) прославился прежде всего как выдающийся коллекционер картин, хотя судьба его замечательного собрания была печальной. В статье, опубликованной в 2004 году в журнале «Антикварное обозрение», искусствовед В.А. Толмацкий писал: «В нынешнем году отмечается не очень круглая и не самая приятная для отечественной культуры памятная дата — девяносто лет с начала распродажи знаменитой деларовской коллекции старых мастеров. Нельзя сказать, что данная тема со временем утратила свою остроту — специалисты неоднократно к ней обращались, однако ограничивались, как правило, лишь краткими публикациями, уточнявшими тот или иной эпизод в непростой судьбе этого уникального собрания. Между тем здесь до сих пор таится масса не выясненных до конца подробностей, а некоторые сюжеты достойны хорошего детективного романа. Основная же интрига, разумеется, „завязана“ непосредственно на личности собирателя»¹².

Заметим, должного внимания к личности Деларова автор не проявил, указав неверную дату его рождения. Сошлюсь на то, что моя публикация о Деларове в издании Государственного Эрмитажа¹³ появилась на год раньше. В статье приведены все «варианты» года рождения коллекционера¹⁴ и указана правильная дата — 2 ноября 1852 года.

К сожалению, неточность в биографических сведениях о Деларове встречается до сих пор. Указанный в недавней публикации год его рождения, 1861-й, отличается от истинного уже почти на десять лет, поэтому основные вехи биографии собирателя необходимо в данной статье повторить.

Дворянство получил дед будущего коллекционера, «Иван Евстафьевич Деларов (1780–1862) — штабс-капитан 3-го пехотного корпуса в 1826 г., генерал-майор»¹⁵: «9 марта 1839 года полковник Деларов с сыном Виктором признан в дворянском достоинстве»¹⁶. Род был не

слишком известен, хотя находился в «родстве и свойстве с родом Гедминов». Позже Иван Евстафьевич снова обратился в Дворянское собрание с сообщением «о рождении внуков Павла и Ипполита, детей сына его майора Деларова», просил «внести их в родословную книгу и выдать на каждого удостоверение о дворянстве...»¹⁷

Отец коллекционера, Виктор Иванович Деларов (1823–1894), генерал-майор полевой конной артиллерии, был женат на «Анне Павловой», то есть Павловне, девичья фамилия которой в документах, к сожалению, не упоминается.

Документ о рождении Павла Викторовича цитирую точно, дабы больше разночтений не было. Из «свидетельств от 31 мая 1857 года за №№ 3931 и 3932» видно, что «у ротмистра Виктора Иванова Деларова и жены его Анны Павловой родились сыновья: Павел 1852 года ноября 2 числа, и Ипполит 1856 года ноября 3 числа»¹⁸.

Воспитание мальчик, вероятно, получил дома, ибо, определяя сына в пятый класс Императорского училища правоведения «на собственное содержание»¹⁹, «полковник Виктор Иванов сын Деларов» аттестата об окончании сыном гимназии или училища не представил. Прошение было подано 31 июля 1867 года (Павлу в это время неполных 15 лет). «Место жительства... [в] Санкт-Петербурге на Михайловской площади, в доме Бодиско № 5 кв. 3»²⁰. Училище, вероятно, Павел Деларов окончил успешно, поскольку документы его 14 июля 1872 года под № 507 были «препровождены в Департамент министерства юстиции»²¹. Итак, согласно подробному варианту формулярного списка, «по окончании курса в Императорском училище правоведения [Деларов] приказом по ведомству Министерства юстиции от 21 мая 1875 года за № 45 [был] определен на службу в Департамент министерства юстиции с чином титулярного советника 21 мая 1872 г.»²². Будущий коллекционер сдавал экзамены в «Императорском Санкт-Петербургском университете... [подвергся] испытанию из предметов, относящихся к юридическому разряду юридического факультета». 28 марта 1873 года Деларов был «удостоен ученой степени кандидата прав».

А через год «в юридическом факультете Императорского Харьковского университета [он сдавал] установленный экзамен на степень магистра гражданского права и выдержал испытания на эту степень удовлетворительно»²³. Вскоре Деларов приказом Министерства путей сообщения № 12 от 20 июня 1874 года был переведен на службу «в сие Министерство секретарем при начальнике

управления шоссейных и водных сообщений». В 1875-м он был произведен «за выслугу лет» в коллежские асессоры, а в 1876-м «за отличие по службе» — в надворные советники. На следующий год Деларов был назначен «помощником юрисконсульта Министерства путей сообщения». В 1879-м получил очередной чин (коллежского советника) и был «прикомандирован к канцелярии Министерства для занятий по советскому отделу оной с оставлением в должности помощника юрисконсульта... 7 марта 1882 года». Этот замечательный эпитет — «советский», очевидно, говорил о юридических советах, квалифицированных консультациях, в которых Павел Викторович великолепно себя проявил. В 1874-м было опубликовано три издания его первой юридической книги²⁴. Через четыре года вышел первый том капитального труда «Очерки по энциклопедии права»²⁵.

Устроилась и семейная жизнь Деларова. В 1882-м в книге Благовещенской Василеостровской церкви под № 172 обозначено, что «у помощника юрисконсульта Министерства путей сообщения коллежского советника Павла Викторовича Деларова и законной жены его Веры Петровны, оба православные и первобрачные, сын Георгий родился 19 июня, крещен 11 июля 1882 года. Восприимниками были состоящий по полевой конной артиллерии генерал-майор Виктор Иванович Деларов и княгиня Мария Григорьевна Курьятович-Курцевич»²⁶. Будущий коллекционер в возрасте около 30 лет женился на княжне Вере Петровне Курьятович-Курцевич, которая кроме титула имела и состояние. В его формулярном списке 1885 года сказано, что супруга «нераздельно с сестрой княжной Марией Петровной Курьятович-Курцевич» владела каменным домом в Санкт-Петербурге²⁷. Сына Георгия они поместили сначала в Пажеский корпус²⁸, а затем в Царскосельскую Императорскую Николаевскую гимназию. Мальчик окончил ее с золотой медалью (аттестат о его образовании подписан директором, поэтом И.Ф. Анненским). Позже юноша успешно учился на «физико-математическом факультете по разряду математических наук» Императорского Санкт-Петербургского университета.

Но отношения родителей непоправимо разладились, и «по определению Санкт-Петербургского епархиального начальства, утвержденному указом Святейшего правительствующего синода от 9 августа 1885 года № 2744», союз их был «расторгнут, с воспрещением ему навсегда вступать в брак»²⁹. Похоже, что с этого времени круг интересов Деларова радикально поменялся. Хотя он продолжал

заниматься юридической практикой, регулярно получал повышения по службе, чины и ордена — к 1896 году являлся кавалером орденов Святого Станислава, Святой Анны, Святого Владимира и в чине действительного статского советника был назначен юрисконсультom министерства путей сообщения, его все больше увлекало искусство.

Кроме живописных изображений Деларова известны не менее яркие изображения литературные. Самое пространное, известное и пристрастное — безусловно, описание А.Н. Бенуа. Привожу краткий фрагмент: в Эрмитаже «на меня сильное впечатление произвел господин, который, стоя в „Галерее истории живописи“, перед мольбертами с новыми приобретениями музея, громко и с необыкновенной авторитетностью подвергал их немилосердной критике. Самая наружность этого господина обращала на себя особенное внимание. Это был невысокого роста, коренастого сложения человек с густой рыжей бородой и рыжим же клочком волос среди высокого лба, что придавало ему сходство с античным сатиром. При этом острые, очень злые голубовато-зеленые глаза и яркий румянец на щеках. Поразило меня и то, как он был одет. Увидеть человека среди дня во фраке было уже чем-то необычайным; вид этот наводил на предположение, что это какой-либо присяжный поверенный, забредший в Музей в перерыве между двумя тяжбами; за лакея же его, во всяком случае, никак нельзя принять. Под мышкой у рыжего господина топырился огромный, туго набитый портфель. Вел он себя вызывающе дерзко. Все в целом было настолько странно, что я тотчас же тогда поднялся в кабинет хранителя музея, к А.И. Сомову, которому я описал наружность поразившего меня человека. И не успел я закончить свой рассказ, как А.И. Сомов, а за ним и его помощник А.А. Неустроев в один голос воскликнули: „Да это Деларов!“ За этим последовала весьма нелестная характеристика. Оказалось, что этот Деларов никакого отношения к жизни Эрмитажа не имеет, что он вовсе не какой-либо важный сановник или родовитый вельможа, а служит он в Министерстве путей сообщения, занимает пост юрисконсульта (вот откуда сходство с адвокатом) и как таковой славится своим бессовестным стяжательством...»³⁰

Таким образом, складывается впечатление, что Деларов — мелкий чиновник, для которого юридическая служба является средством извлечения денег для своих художественных приобретений, но отнюдь не призванием; человек достаточно циничный и безнравственный, хотя талантливый и по-своему привлекательный.

К сожалению, более доброжелательный литературный портрет Деларова, который «нарисовал» граф В.П. Zubov, не очень отличается от «рисунка» Бенуа. «Вижу умную голову старого сатира, большого знатока и собирателя Павла Викторовича Деларова, к моему большому горю унесенного болезнью после трех необычайного блеска лекций о голландской живописи. Это был человек, которого можно назвать русским Рабле XIX века, с той разницей, что он не оставил ни одной печатной строки³¹. Беседа его искрилась остроумием, подчас едким, подчас скабрзным, память его была необычайной, знал он наизусть почти все, что ему приходилось читать; знаток не только искусства, но и вина. Сколько драгоценных бутылок мы с ним осушили!»³²

Так вот, сейчас можно сказать определенно: литературные портреты Деларова во многом неверны. Недавно обнаруженные документы свидетельствуют о том, что перед нами совершенно иная личность. В данной статье мне придется поправлять не только других исследователей, но и свою статью, подготовленную для издания Государственного Эрмитажа. Союзником мне будет только И.Е. Репин.

Мне приходится комментировать слова графа Zubova о том, что Деларов «не оставил ни одной печатной строки», — и это при изданном путеводителе по залам Эрмитажа³³! Тогда же обратили на себя внимание его публикации на юридические темы, в том числе по истории юриспруденции. Сейчас, опираясь на полный послужной список Деларова³⁴, можно сказать точно: он был блестящим специалистом, отлично учился (и в этом был похож на самого графа) и за свою более чем 30-летнюю службу не получил ни одного взыскания. К сожалению, современные реалии подчас искажают видение прошлого: юрисконсульт нам кажется мелкой сошкой. На самом деле в описываемое время это была чрезвычайно важная должность, и когда Деларов ее получил, в его распоряжении оказались несколько кабинетов и целый штат помощников (ранее он сам длительное время служил помощником юрисконсульта). Кроме того, начав службу с самого мелкого чина, Павел Викторович закончил ее в самом высоком. Он стал «тайным советником» с персональной пенсией³⁵, учитывающей все его заслуги. Упомянем, что по специальному ходатайству министерства Деларов работал в комитете по преобразованиям П.А. Столыпина³⁶.

Теперь очевидно, что жалованье (и пенсия) позволяли ему приобретать картины для своей коллекции, не прибегая к пресловутому

«бессовестному стяжательству». Обосновывая этот тезис, сошлюсь на третьего мемуариста.

М.В. Добужинский, обрисовав атмосферу увлечения искусством, царившую в Министерстве путей сообщения, где он тогда служил, добавил: «...в нашем отделе по отчуждению имуществ, во главе юрисконсультской части³⁷ стоял Деларов, известный в Петербурге коллекционер и большой знаток искусства. (Этого сангвиника с бородой а ля Тинторетто можно было часто встретить на соседнем с министерством Александровском рынке-толкучке, как и длинного с моноклем старика — барона Врангеля-отца, копающихся в старом хламе в поисках „жемчужин“, которые там действительно можно было находить)»³⁸. Также важен и комментарий мемуариста к этому пассажиру: «Петербург был настоящее „золотое дно“. Рерих и Браз, например, не выезжая из Петербурга, собрали замечательные коллекции старых фламандцев и бронз эпохи Ренессанса, выискивая их у петербургских старьевщиков. Александровский рынок притягивал и меня. Было соблазнительно, идя со службы, заходить в его галереи, где за гроши можно было покупать разные курьезы и „скурильности“, вышивки, гравюры, фарфор и старинную мебель. Теперь даже непонятно, как при наших с женой маленьких средствах я мог собрать столько милой старины, коллекционировать и понемногу так красиво обставить нашу петербургскую квартиру!»³⁹ Не касаясь подробно темы деларовской коллекции, упомяну о нескольких открытых собирателем подлинных произведениях Рембрандта.

Во всяком случае, «Семейный портрет Деларовых» (1906 /1907?, ГМО ХКРС) Репина рисует отнюдь не «сатира», хотя мы и видим его знаменитый «рыжий... клочок волос среди высокого лба». Композиция картины закончена и уравновешена: между фигурами отца и матери (почти в профиль) в кресле сидит прелестная золотоволосая ангелоподобная девочка, прижимающая к себе плюшевого мишку. Изображенную девочку называют «Ниночкой» (скорее всего, со слов Андрея Дмитриевича Деларова, который смутно помнил свою тетю⁴⁰), но это неверно. По документам, это самая младшая дочь Деларовых, при крещении получившая имя Анна⁴¹. Согласно «Метрической выписи, выданной из церкви гарнизона г. Павловска Санкт-Петербургской губернии 1 мая 1902 года за № 37»⁴², точная дата ее рождения — 20 октября 1901 года.

В особом комментарии нуждается и третий персонаж «Семейного портрета Деларовых» — вторая супруга Павла Викторовича, Елена

Романовна (урожденная Аршеневская). О ней писал Бенуа: «Госпожа Деларова оказалась той самой мадемуазель Аршеневской, которая произвела на меня известное впечатление своим болезненным и грустно-томным видом на приеме после бракосочетания моего брата Михаила; с тех пор она превратилась в очень полную и вовсе не томную матрону, успевшую уже родить своему супругу нескольких детей (были у него взрослые дети и от первого брака)»⁴³. Возможно, причиной неприязненного отношения Бенуа к Деларову являлась мужская ревность⁴⁴.

Но вот как получилось второе супружество Деларова, которому при разводе было «навсегда [запрещено] вступать в брак»? Десять лет назад это обстоятельство меня не удивило — сатир он и есть сатир. Однако недавно обнаружился документ, радикально меняющий всю картину.

Только в 1895 году в личное дело Деларова был внесен документ, и не просто документ, а «УКАЗ ЕГО ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА САМОДЕРЖЦА ВСЕРОССИЙСКОГО из Правительствующего Сената Министру Путей Сообщения По Именному Высочайшему указу, данному Правительствующему Сенату в Царском Селе, ноября в 23 день.

Снисходя на всеподданнейшее прошение Участкового пристава Московской полиции... ротмистра Николая Левицкого и Юрисконсульта Министерства Путей сообщения Действительного Статского Советника Павла Деларова

Всемиловнейше повелеваем

добрачной дочери Левицкого и покойной его жены, прижитой ими при существовании ея первого, впоследствии расторгнутого брака с Действительным Статским Советником Деларовым и по сему значащейся в метрике о ея рождении законною дочерью сего последнего, малолетней Марии Павловой Деларовой, принять, взамен ея настоящих фамилии и отчества, фамилию ея отца, Николая Левицкого, отчество по его имени и вступить, по отношению к нему, во все права и преимущества... новое свидетельство о ея рождении... к объявлению Деларову — Министерству Путей Сообщения, а для объявления Левицкому — Московскому Обер-Полицмейстеру...

декабря 8 дня 1895 г.»⁴⁵.

Этот документ означает, что при разводе Деларова с первой женой, княжной Верой Петровной Курьятович-Курцевич в 1885 году, когда он был признан виновной стороной, а его жена — невинным

ангелом, оказывается, что она родила ребенка (дочь Марию) не от мужа, а от ротмистра полиции Николая Левицкого, о чем при разводе оба скромно умолчали. Деларов принял на себя вину, чтобы его неверная супруга могла благополучно выйти замуж за ротмистра. Возможно, тогда сам Деларов о втором браке не помышлял. Позднее, чтобы жениться на своей «бледненькой и тихонькой» Елене Аршеневской, ему пришлось везти невесту в Ямбургский уезд, где их обвенчали в Коложицкой Екатерининской церкви (любой столичный храм, вероятно, сразу бы обнаружил церковный запрет на брак жениха).

А теперь взглянем на другой портрет И.Е. Репина, являющийся (по надписи) изображением некоего Н.В. Делярова (1910, ЧГХМ). Несмотря на то что эта работа, в отличие от упомянутого выше «Семейного портрета Деларовых», выполнена крупными яркими мазками, модель здесь больше соответствует литературным описаниям Павла Викторовича Деларова. Во всяком случае, мы видим на этом портрете рыжую бороду (на «Семейном портрете Деларовых» рыжину заметишь, только приглядевшись).

Следов Н.В. Делярова я не нашла. Букву «Н» легко перепутать с «П», второй инициал совпадает. Что же касается Павла Викторовича, то его фамилию часто произносили с мягким звуком «л», такой ее вариант даже попадал в документы⁴⁶. Так, в частности, называл Деларова великий князь Константин Константинович, описывая свои впечатления от посещения коллекционером Павловского дворца. «Воскресенье, 24 сентября [1906 года]. Завели новое знакомство: здесь, в Павловске, более 10 лет живет член Совета и юрисконсульт Министерства Путей Сообщения Павел Викторович Деляров, образованный человек, знаток искусства, обладатель собрания картин старинных мастеров и приятный собеседник. Это приятель Киреева, который мне и посоветовал познакомиться. Пригласил его сегодня завтракать. Стол накрыли в первый раз в Ковровой комнате между кабинетом Павла I и залой Войны. Были еще Е.К. Булгакова, Риттих и Петя Дельсаль. Деляров сидел подле Татианы, близко от меня и всех нас очаровал своей беседой. Надо будет чаще видаться»⁴⁷.

Итак, помимо двух живописных работ Репин оставил несколько рисунков (возможно, эскизных) с изображением Деларова⁴⁸. Какое-то, вероятно, были подарены им Павлу Викторовичу и вошли в состав «русской» части его коллекции (злые языки говорили, что сам Деларов ими не слишком дорожил, но, как мы видим, слухам верить

не стоит). Один из рисунков находится в фонде Музея-квартиры И.И. Бродского: «П.В. Деларов, акварель, 1907. Почти одна только голова. Для Репина несколько вял по технике и мало разнообразен в красках. Был у П.В. Деларова, как и предыдущий (семейный), ныне в собрании И.И. Бродского»⁴⁹. Другой рисунок хранится в Музее-усадьбе «Пенаты», третий, вероятно, украшал читальный зал библиотеки Института истории искусств. Четвертый «находится в собрании С.А. Белица [в Париже]»⁵⁰. Еще один называл в числе «произведений И.Е. Репина, появившихся на передвижных выставках», С.Р. Эрнст: «170. Портрет-группа П.В. Деларова»⁵¹. Возможно ли описать все пять или шесть⁵² рисунков художника?

Акварели И.Е. Репина из собрания Музея-квартиры И.И. Бродского и из коллекции С.А. Белица описаны на сайте, посвященном Репину⁵³. А вот рисунок из собрания Музея-усадьбы «Пенаты» нигде не упомянут, поэтому на нем стоит остановиться подробнее.

На обнаруженном наброске контур модели обозначен приблизительно. Очевидно, художник искал композицию, не повторяющую композицию «Семейного портрета Деларовых», на котором глава семейства изображен почти в профиль. На рисунке явственно виден трехчетвертной поворот модели, как на живописном портрете 1910 года (ЧГХМ). Важно и то, что набросок имеет название «Портрет П.В. Делярова». Мы видим вариант фамилии, использованный в названии портрета 1910 года (важно, что инициалы даны верно). Возможно, кстати, что обе упомянутые в статье акварели, изображающие Павла Викторовича в трехчетвертном повороте (из коллекции С.А. Белица и из собрания Музея-усадьбы «Пенаты»), наметили решение художника запечатлеть своего друга не в кругу семьи, а индивидуально, что и было осуществлено тремя годами позже.

Сохранившиеся рисунки Репина составляют определенный ряд, обозначающий движение замысла художника. Первой стадией работы был рисунок из Музея-квартиры И.И. Бродского, на котором Павел Викторович изображен почти анфас, но статично, как и на семейном портрете. Возможно, этим вариантом остался недоволен и сам автор, поскольку акварель не передавала эмоциональности и живости Деларова, о которой писали современники. Именно Илья Ефимович мог оставить в углу работы ироничную характеристику «эстет», то есть слишком напыщен и важен для оригинала. Тогда Репин начал поиски иной композиции, которую мы видим в недатированном карандашном наброске, находящемся в Музее-усадьбе

«Пенаты», где определена поза (несколько в глубине) и прорисована правая рука. Возможно, в этой же работе проверялся и красный колорит портрета. Третьей стадией, вероятно, являлась недоступная пока акварель из собрания С.А. Белица. Нам известно ее описание: «П.В. Деларов, акварель, 1907. Взят в 3/4 поворота влево, опирается обеими руками на стол. Значительно удачнее предыдущего»⁵⁴. Важно, что здесь обозначены уже обе руки, как и на живописном «Портрете Н.В. Делярова» 1910 года. Последний портрет нуждается в переатрибуции как изображающий не мифического Н.В. Делярова, а друга Репина Павла Викторовича Деларова. Если предположить, что эта работа не является портретом известного собирателя, перед исследователями встанет вопрос: где то произведение, к которому великий художник создавал упомянутые в статье наброски?

Подводя итоги, стоит отметить, что предвзятый литературный портрет Павла Викторовича Деларова, очерченный современниками и повторенный некоторыми исследователями в конце XX — начале XXI века, в частности А.П. Банниковым⁵⁵, не нашел своего подтверждения в документах. Напротив, все они говорят в пользу этого незаурядного и яркого человека, сотрудника первого в России Института истории искусств, облик которого запечатлен великим русским художником дружески и восхищенно.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Автор данной публикации предполагает подготовку цикла статей, посвященного сотрудникам Российского института истории искусств в Санкт-Петербурге, входившим в творческий круг И.Е. Репина или отразившим его творчество в статьях и книгах.

² Русский музей императора Александра III : Живопись и скульптура : в 2 т. / сост. Н. Врангель. СПб., 1904.

³ *Радлов Н.Э.* От Репина до Григорьева. Статьи о русских художниках. Пг., 1923.

⁴ *Эрнст С.Р.* Илья Ефимович Репин. Л., 1927.

⁵ В письме Л.Н. Яковлевой от 5 февраля 1926 Репин пишет: «Вчера получил громадные фолиантиши — моя монография (Эрнст) — великолепно! Вот слава!» (Энциклопедия Репина [Электронный ресурс]. URL: <http://ilya-repin.ru/repin-letters40.php> (дата обращения: 19.06.2015). Книга получилась не столь

Т.Д. Исмагулова

объемной для такого отзыва — «фолиантище», но в ней был собран великолепный справочный аппарат.

⁶ И.Е. Репин — И.М. Степанову. 8 февраля 1926 // Энциклопедия Репина [Электронный ресурс]. URL: <http://ilya-repin.ru/repin-letters40.php> (дата обращения: 19.06.2015).

⁷ В письме А.А. Добрускину от 30 августа 1923 Репин пишет: «По отъезде моем за границу этот этюд [изображающий тенора С. Маринича] оставался у моего брата и, вероятно, продан им Павлу Викторовичу Деларову, собирателю коллекции — о чем свидетельствуют штампы: „Collection de tableaux Paul Delaroff“, уже в 70-х гг.» (Энциклопедия Репина [Электронный ресурс]. URL: <http://ilya-repin.ru/repin-letters19.php> (дата обращения: 19.06.2015).

⁸ *Зубов В.П.* Страдные годы России. М., 2004. С. 96.

⁹ Родился в 1927.

¹⁰ А.Д. Деларов сообщил, что в его архиве находились фотографии семейного портрета Деларовых работы И.Е. Репина и портрета коллекционера работы И.И. Бродского. Последний на самом деле является акварельным эскизом Репина, в настоящее время хранящимся в фондах Музея-квартиры И.И. Бродского.

¹¹ На портрете слева направо изображены: П.В. Деларов, П.А. Брюллов, Е.Ц. Кавос, В.В. Матэ, И.Е. Репин.

¹² *Толмацкий В.* Коллекция Павла Деларова: суждения и факты // Антикварное обозрение. 2004. № 3. С. 52.

¹³ *Исмагулова Т.Д.* Павел Викторович Деларов — знаток живописи и коллекционер // Эрмитажные чтения памяти В.Ф. Левинсон-Лессинга (1893—1972): Краткое содержание докладов. СПб., 2003. С. 16—24.

¹⁴ Собрав скупые упоминания о коллекционере, я обнаружила, что год его рождения варьируется: приводятся 1851, 1853 и 1856.

¹⁵ Родовод : Многоязычное генеалогическое дерево [Электронный ресурс]. URL: <http://ru.rodovid.org/wk> (дата обращения: 09.04.2015).

¹⁶ РГИА. Ф. 1343. Оп. 20. Д. 884. Л. 8.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

¹⁹ ЦГИА СПб. Ф. 355. Оп. 1. Д. 972. Л. 1.

²⁰ Там же.

²¹ Там же. Л. 1 об.

²² Там же. Ф. 14. Оп. 3. Д. 39486. Л. 9 об., 10.

²³ Там же. Л. 10 об., 11.

²⁴ См.: *Деларов П.В.* Об ответственности железнодорожных предпринимателей и их агентов за причинение эксплуатацией вреда лицам и имуществу :

Юридическое исследование. СПб., 1874. 6 с.; *Деларов П.В.* О гражданской и уголовной ответственности железнодорожных предпринимателей за причинение кому-либо смерти или повреждение здоровья при эксплуатации железной дороги. СПб., 1874. 30 с.; *Деларов П.В.* Об ответственности железнодорожных предпринимателей и их агентов за причинение эксплуатацией вреда лицам и имуществу : Юридическое исследование. СПб., 1874. 255 с.

²⁵ *Деларов П.В.* О праве в ряду других сфер умственной жизни человека // Очерки по энциклопедии права. Т. 1. СПб., 1878.

²⁶ ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Д. 39486. Л. 5.

²⁷ Современный путеводитель по Санкт-Петербургу называет «владением княгини М.Г. [Марии Григорьевны] Курьятович-Курцевич», тещи Деларова, место, где проходит Пятигорская улица, проложенная в 1889 близ реки Смоленки. Как известно, этот дом унаследовали дочери Марии Григорьевны. (См.: Энциклопедия улиц [Электронный ресурс]. URL: <http://spb-vo.narod.ru> (дата обращения: 09.04.2015).

²⁸ См.: РГИА. Ф. 1343. Оп. 20. Д. 884. Л. 3.

²⁹ ЦГИА. Ф. 14. Оп. 3. № 39486. Л. 9 об., 10.

³⁰ *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания : в 2 т. М., 1990. Т. 2. Кн. 4, 5. С. 320–321.

³¹ Слова В.П. Зубова не совсем точны. В некрологе Деларова, подписанном «БНВ [Барон Николай Врангель]» и опубликованном в журнале «Старые годы», сказано: «Литературная деятельность Деларова сводится, сравнительно, к немногому. Отметим его статью к юбилею К. Брюллова (Искусство и художественная промышленность) и книгу об Императорском Эрмитаже (изд. Вольфа). В последнее время покойный выступал в качестве лектора в Институте истории искусств гр. В.П. Зубова, и его занимательные и блестящие беседы о нидерландской живописи привлекали полную аудиторию Института» (Старые годы. 1913. Март. С. 62). Помимо упомянутых Врангелем статьи Деларова «О Карле Брюллове и его значении в истории живописи. Программа сообщения на юбилейном торжестве в Академии художеств 12 декабря 1899 года» (СПб., 1899) и его книги «Картинная галерея Императорского Эрмитажа» (СПб., 1902), собиратель опубликовал еще пять книг по юриспруденции, в том числе «Очерки по энциклопедии права» (Т. 1. СПб., 1878) и «Очерк истории личности в древнеримском гражданском праве» (СПб., 1895).

³² *Зубов В.П.* Страдные годы России : Воспоминания о Революции (1917–1925). Мюнхен, 1968. С. 90.

³³ Картинная галерея Императорского Эрмитажа / с объяснит. текстом П.В. Деларова. СПб., 1902.

³⁴ См.: РГИА. Ф. 229. Оп. 10. № 878.

³⁵ Там же. Л. 332.

³⁶ Там же. Л. 301, 302.

³⁷ В данном случае М.В. Добужинский ошибается, это была служба не отдельного подразделения, а всего министерства. Официально она называлась так: «Юрисконсульт при Министре Путей Сообщения» (См.: РГИА. Ф. 229. Оп. 10. № 878. Л. 325).

³⁸ *Добужинский М.В.* Воспоминания. М., 1987. С. 181.

³⁹ Там же. С. 181, примеч. 5.

⁴⁰ См.: ГАРФ. Ф. Р-8409. Оп. 1. Д. 1323. С. 119–128; Д. 1396. С. 50–53.

⁴¹ Деларова Анна (Нина) Павловна (1901, Павловск–1960?), дочь П.В. Деларова. Артистка-певица, работала в Оперно-драматической студии К.С. Станиславского в Москве. В 1930-х солировала в концертном бюро при Управлении ленинградских государственных театров, выступала в Ленинградском доме Красной армии и в Доме политпросвещения. 4 марта 1935 с мужем инженером-строителем М.А. Плакидой, свекровью С.М. Плакидой приговорена к ссылке в Актубинск на пять лет. По возвращении из ссылки проживала вместе с матерью в Ленинграде (затем в одиночестве). По словам ее внука, А.Д. Деларова, умерла около 1960. (См.: ГАРФ. Ф. Р-8409. Оп. 1. Д. 1323. С. 119–128; Д. 1396. С. 50–53).

⁴² РГИА. Ф. 229. Оп. 10. № 878. Л. 324 об.

⁴³ *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания : в 2 т. М., 1990. Т. 2. Кн. 4, 5. С. 321.

⁴⁴ А.Н. Бенуа писал: «На мне... был парадный гимназический мундир с серебряным шитьем на воротнике, и мне казалось, что в нем я произвожу неотразимое впечатление на бледенькую тихонькую Аршеневскую, за которой я в тот вечер немного „приударил“» (*Бенуа А.Н.* Мои воспоминания : в 2 т. М., 1990. Т. 1. Кн. 1–3. С. 121).

⁴⁵ РГИА. Ф. 229. Оп. 10. № 878. Л. 170, 170 об.

⁴⁶ См.: *Гедримович П., Деляров П.* Об ответственности железнодорожных предпринимателей и их агентов за причинение эксплуатацией вреда лицам и имуществу : Юридическое исследование. СПб., 1874.

⁴⁷ *К.Р.* Дневники. Воспоминания. Стихи. Письма. М., 1998. С. 313.

⁴⁸ Судя по приведенным ниже письмам Репина к Деларову, художник начал рисовать коллекционера примерно в 1900.

«18 февраля 1900 г.

У Вас ангельское терпение, дорогой Павел Викторович. Вы все отшучиваетесь. А ведь это безбожно! Я думаю, что вы утомили себя тогда у Кавос возражениями Боборыкину. Мне рассказывали, что Вы превосходно и интересно возражали. Ах, как он был скучен! Я не мог — ушел... Уж этот вечный город!.. Не знаю, известны ли ему письма Ренью! (автора

„Генерала Прима“, сына химика). Изданы в 1873 г. тотчас после осады Парижа, во время которой был убит 28 лет. Как этот талант независимый относился тогда к раю на Пинго, как скучал там и бежал в Испанию в Альгамбру. Нет, стара такая опека творчества, поддерживать ее смешно. Берегите себя, поправляйтесь; авось до четверга удосужусь побывать у Вас в Павловске.

Ваш И. Репин».

«Среда. 7 час. вечера. 15 марта 1900 г.

Дорогой Павел Викторович. Какая досада! Опять не могу быть в четверг (завтра) на сеансе. Лекция Эварницкого в Думе. Лектор сегодня был у меня. Неловко, да и хочется его послушать — человек интересный; талантливый хохол и запорожцев обожает.

Простите, что беспокою Вас — уже второе послание. Не сердитесь. До следующего четверга.

Ваш И. Репин».

«До 4 октября 1904 г.

Дорогой Павел Викторович.

В понедельник 4 октября я заеду к Вам (также 4 ч. дня). Буду очень счастлив, если удастся застать Вас и взглянуть еще раз на дивного Рембрандта и превосходного Иорданса. Да еще учителя Рембрандта. Эту маленькую по размеру, но громадную по трагизму, я думаю, Рембрандт не мог забыть во всю жизнь. Ах, как я ему сочувствую.

Ваш И.Р.».

См.: Энциклопедия Репина [Электронный ресурс]. URL: <http://ilya-repin.ru/repin-letters19.php> (дата обращения: 09.04.2015).

⁴⁹ Энциклопедия Репина [Электронный ресурс]. URL: <http://ilyarepin.ru/masterstvo> (дата обращения: 09.04.2015).

См.: Живопись. Графика. Скульптура. XVIII–XX вв. Музей-квартира И.И. Бродского. Л., 1989. С. 61.

⁵⁰ Энциклопедия Репина [Электронный ресурс]. URL: <http://ilyarepin.ru/masterstvo> (дата обращения: 09.04.2014).

⁵¹ Эрст С.Р. Илья Ефимович Репин. СПб., 1927. С. 70.

⁵² В инвентарной описи дома № 5 на площади Воровского в Москве значится: «83. Рисунок углем Деларова» (РГАЛИ. Ф. 82. Оп. 1. № 141. Л. 3 об.).

⁵³ См.: Энциклопедия Репина [Электронный ресурс]. URL: <http://ilyarepin.ru/masterstvo> (дата обращения: 09.04.2015).

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ На первой же странице статьи автор заявил: «Определенное недоумение вызывает собирательская деятельность Павла Викторовича Деларова

Т.Д. Исмагулова

(1851–1913), жившего в Павловске [ошибка в первой дате; кроме того, Деларов жил не только в Павловске, но и в Санкт-Петербурге; его знаменитая квартира, в которую, судя по письмам, приходил Репин, располагалась на Фонтанке, напротив департамента Министерства путей сообщения]. Необычность ее являлась прямым продолжением психологических свойств его сложного характера. Юрист по образованию, крупный знаток живописи западноевропейских и русских мастеров, автор научных трудов по искусствоведению, он, тем не менее, в своей деятельности часто допускал действия, которые никак не укладывались в собирательскую этику: торгашеские принципы, обман, авантюризм, спекулятивные приемы. На преобладающем фоне честного и добросовестного собирательства Павел Викторович стал „притчей во языцех“ и являл собой наиболее отрицательное явление...» (См.: *Банников А.П.* Коллекция П.В. Деларова и ее судьба // *Знаточество, коллекционирование, меценатство.* СПб., 1992).

Иллюстрации

С.В. Кузаков

**НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ ПИСЬМА И.Е. РЕПИНА
И.Е. ЦВЕТКОВУ. ПО МАТЕРИАЛАМ ОТДЕЛА РУКОПИСЕЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ**

В личном фонде Ивана Евменьевича Цветкова отдела рукописей Третьяковской галереи хранятся 29 писем, адресованных ему Ильей Ефимовичем Репиным и датированных 1896–1915 годами¹. В 1952 году в книге «И.Е. Репин. Письма к художникам и художественным деятелям»² сотрудники Галереи Н.Г. Галкина и М.Н. Григорьева опубликовали 21 послание художника коллекционеру. Как видим, восемь посланий Репина не вошли в состав книги и поэтому малодоступны даже специалистам.

Что же представляют собой эти письма, почему они не попали в издание? Публикация этих неизвестных ранее документов и небольшие комментарии к ним в данной статье явятся попыткой дать ответ на поставленный вопрос. Сами по себе эти небольшие по объему архивные материалы, искусственно вырванные из контекста переписки, могут показаться малоинформативными, неинтересными и местами даже непонятными. Но, воспроизведенные совместно с ранее опубликованными в книге (в виде их активного цитирования), они рисуют яркую картину отношений художника и собирателя, порой непростых и даже драматических. Автору представляется, что лучше самого Ильи Ефимовича никакими словами не передать отношение к почитателю его таланта!

Попутно отметим, что ответные письма Ивана Евменьевича Репину нам неизвестны. Эта часть переписки, скорее всего, находится либо в личном фонде И.Е. Репина в отделе рукописей ГРМ, либо в фонде Академии художеств в РГИА, либо в каком-то другом архиве Санкт-Петербурга, и пока для автора по ряду причин остается недоступной. Дальнейшие исследования помогут найти ответ на поставленный вопрос.

Первое и второе неопубликованные письма И.Е. Репина связаны с «Выставкой опытов художественного творчества (эскизов) русских и иностранных художников и учеников», им непосредственно инициированной совместно с Обществом поощрения художеств и проходившей в конце декабря 1896-го — в январе 1897 года в Санкт-Петербурге. На этой выставке Иван Евменьевич купил че-

тыре живописных произведения Репина: «Выбор царской невесты» (1884, ПГХГ), эскиз «Козьма Минин в Нижнем Новгороде» (1894), «Искушение» (1877, обе работы — АГКГ) и «Отдых мостовщиков. Полдень» (1885, ВХМ)³. По окончании выставки Цветков выслал Репину 1200 рублей за эти работы. Но художник задерживал с отправкой произведений, чтобы привести их в самый лучший вид: «„Выбор невесты“, „Минина“ я оставил у себя, чтобы потрогать и поокончить там кое-что. <...> „Выбор невесты“ я продержу до Пасхи — раньше никак невозможно докончить этой картинки; а прочие за компанию останутся в ожидании. Удобнее будет отправить все вместе. Желаю Вам всякого благополучия. Простите, что отказываюсь кончить „Полдень“. Вы не можете себе представить, как я разорван на куски разными неотложными делами»⁴.

Несложно вообразить состояние коллекционера, заплатившего деньги в середине января, его радостное ожидание, а потом разочарование, поскольку в действительности картины должны были прибыть только к середине апреля! Долгих три месяца... В последней декаде апреля Цветков получает сообщение с просьбой еще немного подождать.

Приводим текст первого неопубликованного ранее письма от 17 апреля 1897 года:

«Многоуважаемый Иван Евмениевич, Ваше письмо от 5 апреля я получил только вчера. Теперь самое праздничное время — трудно отправить. Прошу Вас потерпеть. В конце Фоминой недели я надеюсь окончить все поправки в эскизе и тогда все вместе пошлю Вам. Поздравляю Вас с наступившим праздником, с глубоким уважением к Вам.

И. Репин»⁵.

Наконец в конце апреля вещи были отправлены в Москву, и в письме от 2 мая Репин спрашивает: «Хорошо ли дошли к вам вещи? Будьте любезны черкнуть». Далее он пишет: «Деньги 300 р. прошу Вас прислать сюда в Петербург на имя жены моей, Веры Алексеевны Репиной. Я уезжаю на этих днях в Витебск, если опоздаете ответом, то прошу уже вместе с деньгами написать слова два о благополучном прибытии картинок, мне перешлют.

Надеюсь, они дошли в целости, и рисунок к „Выбору невесты“ Вы нашли приклеенным к подрамку эскиза»⁶.

Второе ранее неопубликованное письмо Репина от 7 мая 1897 года гласит:

«Многоуважаемый Иван Евмениевич, триста рублей от Вас получил, благодарю Вас. Только сегодня уезжаю из Петербурга. Все время стоит невероятно хорошая погода — жара. Желая Вам здоровья и всего лучшего.

Искренно уважающий Вас И.Е. Репин»⁷.

Не совсем понятно: за что Цветков заплатил художнику еще 300 рублей — за новые работы или как дополнительное вознаграждение к первоначальной сумме в 1200 рублей за четыре картины? Возможно, ответ таится в чековых книжках Цветкова, в которых отражена большая часть его покупок. Но пока это тоже задача дальнейших архивных поисков...

Третье неопубликованное письмо Репина датируется 23 ноября 1904 года:

«Многоуважаемый Иван Евмениевич, 800 рублей я получил; отправил и портрет М.Н. Климентовой малой скоростью.

Прошу Вас, черкните при случае, как дошла картина.

Ваше желание исполнено было в точности: сам находился при упорке, и мне казалось — надежно упаковано.

Письма наши разминулись... Ну, что же, подумал: дом солидный, хозяин хороший, дай Бог — в добрый час. Очень интересно, как найдете ее у себя.

Ваш И.Е. Репин»⁸.

Это письмо снимало сомнения художника по поводу дальнейшей судьбы портрета известной певицы Марии Николаевны Климентовой-Муромцевой (1883, НГА), которым художник дорожил и беспокоился, в надежные ли руки попадет его работа. Об этом он написал Цветкову ранее, 4 ноября 1904 года: «Мне вдруг жалко стало этюда с Климентовой. С какой стати я так дешеволю свой труд!.. Посмотрел, это лучшая вещь в зале моем — будет пусто и скучно без нее. Может быть, Вы раздумали? Покупка эта была с досады, чтобы не ехать к коллекционеру с пустыми руками...»⁹

Первоначально художник, опасаясь за дальнейшую судьбу портретного этюда, был готов предложить собирателю иные работы, менее ценные с его точки зрения, например подготовительные этюды к картине «Торжественное заседание Государственного Совета 7 мая 1901 года в день столетнего юбилея со дня его учреждения» (1901–1903, ГРМ). Но затем сомнения рассеялись. Очевидно, свою положительную роль сыграла фотография нового дома-особняка И.Е. Цветкова на Пречистенской набережной, которую он ранее

отослал художнику. В том же письме Репин отмечает: «Благодарю Вас за карточку с фасадом Вашего дома — симпатичная»¹⁰.

Следующее, четвертое, неопубликованное письмо, точнее, корпоративная визитная карточка озаглавлена так: «Первая Женская Типография товарищества „Печатного Станка“, имеющая целью дать интеллигентным женщинам возможность изучить типографское дело, открывая им новую отрасль заработка. С-Пб, ул. Глинки, 6». Ниже под заголовком на свободном поле карточки стоят подписи: И.Е. Цветкова, В.В. Матэ, Ю.И. Репина, И.Е. Репина, Н.Б. Нордман-Северовой и еще одна — неразборчивая.

На обороте напечатано: «Равноправие. Самопомощь. Пенаты. Год 1908. Месяц Октябрь. Число 29-ое». И дальше от руки вписано следующее: «MENU. Закуска. Щи кислые вегетарианские. Пирожки. Баранина. Кофе»¹¹. Можно предположить, что визитка указанного учреждения, полученная Цветковым, являлась приглашением на благотворительный обед, в котором приняли участие известные деятели культуры, подписавшие данный документ с целью собрать средства на поддержку первой женской типографии в Санкт-Петербурге.

Пятое и шестое не публиковавшиеся послания сохранились на личных визитных карточках Репина и служили своеобразным пропуском в дом Ивана Евменьевича, уже превратившегося в Цветковскую галерею после передачи в 1909 году в дар Москве и частично открытого для посетителей: «Илья Ефимович Репин с сердечным приветом Ивану Евмениевичу Цветкову просит показать своим друзьям из Петрограда — свои художественные сокровища, в Тереме проекта В.М. Васнецова». На обороте указана дата: «7 октября 1910 года»¹².

Аналогичный «пропуск» на такой же визитной карточке: «Илья Ефимович Репин просит глубокоуважаемого Ивана Евмениевича показать свое художественное собрание — другу моему Корнею Ивановичу Чуковскому — страстному любителю искусств и солидному ценителю их достоинств». На обороте подпись: «Илья Репин». Дата отсутствует, но архивисты все-таки написали предположительно: «[1910 г.]»¹³. В опубликованных дневниках К.И. Чуковского можно прочитать отзыв о Цветкове, написанный со слов Репина в 1913 году, но живых впечатлений об осмотре его галереи в 1910-е не найдено.

Следующий эпизод связан с просьбой Репина отметить важное событие (в опубликованном письме от 15 марта 1912 года):

«Многоуважаемый Иван Евмениевич!

24 марта минет 25 лет со дня смерти Ив[ана] Ник[олаевича] Крамского. Как-нибудь надо напомнить об этом крупном русском лице.

К Вам припадаем всюю группою петербургских передвижников: будьте благодетель, пришлите его портрет моей работы¹⁴.

Мы поставим его на выставке до окончания ее здесь; а засим будет отправлен Вам в сохранности вместе со всей выставкой в Москву»¹⁵.

Мы не знаем точный ответ Цветкова, но известно, что он послал Илье Ефимовичу в Санкт-Петербург портрет его учителя и старшего друга. Хотя выставка в память И.Н. Крамского, как пишут в комментариях к упомянутой выше книге Н.Г. Галкина и М.Н. Григорьева, не состоялась, Репин отправил Цветкову из своей усадьбы «Пенаты» 8 апреля 1912 года следующее (седьмое неопубликованное) письмо:

«Благодарю Вас, глубокоуважаемый Иван Евмениевич!

С большим удовольствием глядел я на этот портрет. Так он похож! — Живой Иван Николаевич. Надеюсь, теперь он в целости и на своем месте.

Утешаюсь, что Вы уже вполне здоровы, чего я Вам желаю всем сердцем.

Ваш Илья Репин»¹⁶.

Последнее, по счету восьмое, неопубликованное ранее письмо было написано Репиным 19 октября 1912 года:

«Глубокоуважаемый Иван Евмениевич! Посылаю на Ваш выбор 12 рисунков. Для Вас — всем одна цена — по 50 рублей штука. Если не понравятся, благоволите передать их г-же Лемерсье. Искренне Вам преданный Илья Репин»¹⁷.

Перед исследователем стоит задача определить: какие именно рисунки были отправлены и какие куплены собирателем? Дата их приобретения могла бы пролить свет на данное событие, потому что список рисунков пока не обнаружен... Может быть, этот список с отмеченными названиями графических работ и расписка художника о полученной сумме лежат среди прочих бумаг коллекционера в его личных фондах в отделе рукописей Третьяковской галереи или в РГАЛИ, но пока не определена их связь с выше цитированным письмом? Вполне очевидно, что дальнейшее изучение обширных, не до конца еще изученных фондов позволит решить эту задачу в будущем, как, впрочем, и иных приобретенных Цветковым

произведений не только Репина, но и других художников, и переданных в советское время в самые разные музеи СССР. Для региональных музеев, хранящих вещи из Цветковской галереи, возможность изучения происхождения картин и рисунков представляет исключительную ценность при создании научных каталогов их собраний, но крайне затруднено в связи со сложностями организационного и финансового порядка.

Публикация ранее известных только узкому кругу специалистов писем и записок Репина проливает свет на взаимоотношения художника и собирателя. Их отношения не выходили за рамки прямых деловых связей. Здесь мы не встретим теоретических рассуждений, экскурсов в историю искусства, но то, что Репин ценил Цветкова как человека, искренне любящего искусство и преданного ему, пусть даже по-своему ограниченного и консервативного, не вызывает никаких сомнений и подвигает к поиску ответных писем коллекционера Репину.

Почему же все-таки не все имевшиеся в архиве Третьяковской галереи письма мастера были опубликованы в середине XX века? Вероятно, эти послания казались малозначимыми на фоне огромного эпистолярного наследия замечательного русского художника. Можно, конечно, согласиться с таким вариантом ответа, но можно предложить и достаточно банальную версию: не хватало места в готовящемся издании 1952 года. К такому объяснению приводят следующие рассуждения. Дело в том, что все автографы Репина, хранящиеся в исследуемой единице хранения отдела рукописей Третьяковской галереи (за исключением трех записок на визитных карточках), были отпечатаны на машинке в небольшом количестве экземпляров, из которых три остались вместе с подлинниками, а один или два были переданы для подготовки к публикации в издательство «Искусство».

Идеологических ограничений на публикацию эпистолярного наследия художника, характерных для конца 1940-х — начала 1950-х годов, усмотреть невозможно, что хорошо видно из содержания другого опубликованного материала.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ ОР ГТГ. Ф. 14. Оп. 1. Ед. хр. 111. Л. 1–40.
- ² И.Е. Репин. Письма к художникам и художественным деятелям / сост. Н.Г. Галкина, М.Н. Григорьева. М., 1952 (далее — Репин. Письма к художникам и художественным деятелям).
- ³ Там же. С. 330.
- ⁴ И.Е. Репин — И.Е. Цветкову. 27 января 1897 // Там же. С. 117.
- ⁵ ОР ГТГ. Ф. 14. Оп. 1. Ед. хр. 111. Л. 8.
- ⁶ И.Е. Репин — И.Е. Цветкову. 2 мая 1897 // Репин. Письма к художникам и художественным деятелям. С. 120.
- ⁷ ОР ГТГ. Ф. 14. Оп. 1. Ед. хр. 111. Л. 10.
- ⁸ Там же. Л. 16, 17.
- ⁹ И.Е. Репин — И.Е. Цветкову. 4 ноября 1904 // Репин. Письма к художникам и художественным деятелям. С. 162.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ ОР ГТГ. Ф. 14. Оп. 1. Ед. хр. 111. Л. 30.
- ¹² Там же. Л. 34.
- ¹³ Там же. Л. 35.
- ¹⁴ И.Е. Репин. Портрет И.Н. Крамского (1882, ГТГ).
- ¹⁵ И.Е. Репин — И.Е. Цветкову. 15 марта 1912 // Репин. Письма к художникам и художественным деятелям. С. 207.
- ¹⁶ ОР ГТГ. Ф. 14. Оп. 1. Ед. хр. 111. Л. 37.
- ¹⁷ Там же. Л. 38.

Иллюстрации

**И.Е. РЕПИН — В.И. СУРИКОВ.
БЛИЗКИЕ — ДАЛЕКИЕ***

При всех неприязнях к культурологии, будучи не в силах удержаться от социоантропологических исследовательских соблазнов, решаясь на акцентацию зафиксированной в мемуарах и воспоминаниях неявной полемики между И.Е. Репиным и В.И. Суриковым, корректной конфликтности их взаимоотношений, сущностной для понимания тектонических процессов в жизни и культуре пореформенной России, процессов, которые можно трактовать как «первое национальное возрождение» в череде волновых переустройств, обозначающих «выбор пути»¹. Цивилизационная изоляция России после унижительного поражения в Крымской войне (1853–1856), инициировавшая «великие реформы», перевела дотолде умеренную полемику западников со славянофилами о возможности особого «русского пути» в реальность кардинальных социокультурных трансформаций, следствием которых явились и русский стиль как идеократическая концепция, и одновременное творчество писателей — композиторов — художников — совокупно фиксируемый «русский» вклад в европейский культурный контекст (если пользоваться терминами XIX столетия, то в «европейский концерт») с явно проявленным доминантно консервативным (в контрасте с позитивистским линейным прогрессизмом) облищем.

Идеологическая перенапряженность времени сфокусировалась на понятии «народ», демонстрируя невозможность его цельного понимания, следствием чего стали разновекторные толкования истории и современности, разнополюсное прогнозирование и проектирование будущего, осознанное формирование институций, на государственном и частно-инициативном уровне реализующих идеократические концепты, примером чему явилось создание государственного Русского музея и частной Третьяковской галереи. Очевидная дезавуация казавшейся ампирно-совершенной «уваровской триады»² привела к многочисленным интерпретациям в узкоинструментальных целях понятия «народ» в диапазоне от народнических до государственнических концепций, с многочисленными

* Статья публикуется в авторской редакции.

ветвлениями славянофильских и контрастных либерально-прогрессистских идей, почвенничеством, включая и идеализацию «народа-богоносца». Собственно народ, прежде всего крестьянство, мало подозревавший о многочисленно противоречивом исследовательстве-экспериментаторстве, темной мощью смут и революций начала XX столетия сокрушил все формы социальной проектности. История России второй половины XIX — начала XX века, запутанная в обилии теоретических трактовок, более точно «переживается» через современную ей культуру, через неясность дельфийских видений, прозрения, речения редких художников, которым было дано улавливать хтонический гул подспудных сотрясений, облекая темноту пророчеств в зримую, слышимую, читаемую форму. Именно поэтому важным представляется непрерывное толкование наследия гениев этой эпохи, ставших через творчество теми камертонами, по которым настраиваются самобытность и самодостаточность национальной культуры, проверяются отзывчивость и чуткость следующих поколений к начальным ценностям русской жизни.

Плутарховская традиция усвоения истории через обращение к биографиям конгениальных пар, при кажущейся ныне исчерпанности и подавленности социополитическим и социоэкономическим детерминизмом, впрочем, достаточно популярная в XIX веке, сохраняет некую «художественность», естественную при обращении к судьбам живописцев. Если согласиться, что вольгово напряжение пореформенной эпохи заряжено конфликтной разнополюсностью традиционализма (консерватизма) и прогрессизма (либерализма), то достаточно естественными выглядят пары Достоевский — Толстой, Достоевский — Суриков (что отмечали чуткие современники, к примеру, М.В. Нестеров³), Толстой — Репин (чему помогают обширная мемуаристика и эпистолярное наследие), Репин — Суриков. Пары-символы удостоверяют мощь влияния времени потрясений на личности и мощь влияния личностей на формирование облика эпохи.

Биографии И.Е. Репина и В.И. Сурикова, сравнимые по близости происхождения, образования, начального становления, фиксируемых влияний (Л.Н. Толстой), выбора творческой социализации (товарищество передвижников) и последующего охлаждения, отражают не только жизненную фабулу, но и сущностный конфликт «разделившейся России», конфликт почвенно-консервативного

традиционализма и почвенно-революционного либерализма (истори которого мучительно искали в XIX столетии, находя в «неверном» выборе веры и цивилизационного пути, в расколе народной цельности в XVII веке, в петровской европеизации).

Решимся утверждать, что парность сравнений изначально предполагает конфликтность не столько бытовую, занимательно анекдотичную, сколько идеократическую, исключающую однозначности правоты одоления, плодотворящую конфликтность («цветущую сложность» по К.Н. Леонтьеву). Зачином к теме «Суриков — Репин. Близкие — далекие» могут служить слова Репина, откликнувшегося на смерть Сурикова: «Я хотел определить Сурикова как художника. <...> В искусстве, как и в жизни человечества, установились два типа, два течения: эллинское и варварское. И художников, по их натурам, также придется разделить на эллинов и варваров.

Эллины со своим искусством представляют гармоничное, цельное, изящное явление. Ритм, красота, спокойное сочетание линий, красок, форм — все вместе, распределенное в меру, с аристократическим вкусом очаровывает нас, и душа наша отдыхает от этой изящной пластики. <...> Другой тип искусства, для краткости, назовем варварским (в смысле понимания древних греков, для которых все, что не входило в область Эллады, считалось варварским).

Разумеется, все малокультурные народы были варварами. <...>

У нас представители варварского начала: *лубки*, *иконы* и произведения живых, но еще некультурных сил природного гения. К таковым можно отнести *Перова*, к таковым же, по своей натуре, принадлежит и *Суриков*.

Натура страстная, живая, с глубоким драматизмом; он творил только непосредственно, выливая себя; он не мог подчинить свои силы никакой школе, никаким канонам. И лица, и краски, и линии, пятна, светотени — все в нем было своеобразно, сильно и беспощадно по-варварски.

А искусство он горячо любил, более всего на свете. И послушать, как он рассуждал о нем, — можно было решить, что он эстет аристократ. Он понимал все и глубоко и верно ценил»⁴.

Помимо выделенных Репиным «варварство», «иконы», «лубки», «Перов», «Суриков», для себя отметим проговорки — «аристократизм», «культурность» — как важные для дальнейшего ключевого обсуждения сути, природы и родовых черт интеллигенции (имея в виду значимость для обсуждения диагностики П.Б. Струве).

Сосредоточимся на нескольких темах плодотворной конфликтности («цветущей сложности») в диаде Репин — Суриков.

1. Отношение к родовому происхождению (казачество).
2. Отношение к традиционным ценностям (икона, лубок, образ поведения).
3. Толстой. Реальные отношения с Толстым, вскрывающие средоточие полемики.
4. Отношение к монархии, государственности, к личности императора Александра III.
5. Интеллигенция и революция. Понимание, переживание «бунташной» сути России. Неинтеллигентная консервативность большинства художников (в широком значении слова), воспринимаемых как «русские» в мировом культурном контексте и желающих таковыми быть.
6. Отношение к физиологизму в искусстве (И.Е. Репин, В.И. Суриков, Л.Н. Толстой, И.Н. Крамской, В.В. Верещагин). Испытание физиологических пределов воздействия на зрителей.
7. Принципиальное расхождение трактовки связи формы и содержания; отношения к слову-смыслу, к техничности исполнения.

Набор точек бифуркации мог бы быть и иным. Но позволим обратиться к обозначенным. Не единожды прозвучало в исследовательских кругах указание на исчерпанность изучения связи творчества Сурикова с казачеством⁵, не говоря уже о неясной, мало кого заинтересовавшей связи с казачьим сословием Репина. С этим можно было бы легко согласиться, если бы не одна парадоксальная тема, затронутая Струве, придающая новые акценты пониманию начального революционного «русского века» (о чем будет сказано ниже).

Осознавая, сколь важны для творчества психофизика и ощущение встроенности в социум, пунктирно обратим внимание на принципиальное подчеркивание Суриковым вольности происхождения, вольности поступков и на чувство угнетенности, затравленности, оскорбленности, которое постоянно испытывал сын военного поселенца Репин и изживал всю последующую жизнь через культивирование «интеллигентности», «аристократизма», «культурности»⁶. Основу воспоминаний Сурикова, записанную М. Волошиным, как, впрочем, и другими немногими близкими, составляют события детства, которые старый художник, видимо, любил пересказывать, доводя до притчевого совершенства. Вольные, дерзкие поступки

родственников, отстаивавших любые попытки умаления чести, «боевые» инициации малолеток, не единожды грозившие реальной гибелью, закаляли не только тело и дух, но и представления о «достойности». Суриков был не прочь демонстрировать «неинтеллигентность». У него никогда не возникало желания поменять сапоги на модные штилеты; предпочитая казакин, соглашаясь с неизбежностью сюртука, не признавал фрак; любил посмущать кондовостью манер юных знакомых девиц. Последние известные слова великого живописца о казаках: «Какие, говорит, были кондовые люди, славно умирали»⁷.

Иное детство у слабого, болезненного, «отмоленного» Репина. Странно искать истоки конфликтности во внутреннем «здоровье», но все же что-то мерещится в воспоминаниях о первой встрече: «...он взглянул на меня так холодно в упор, что я сразу охладел к нему. Я уже тогда написал „Бурлаков“, „Дочь Иаира“, и явно демонстративный взгляд мне, столь известному тогда не только в академическом коридоре, но и дальше его, показался обидным. Но, кажется, он малоинтеллигентен (курсив мой. — С.Г.), подумал я для успокоения своего любопытства к восходящей новой звезде, и сам не искал с ним знакомства»⁸. К чести Репина, в его словах о Сурикове всегда звучит итоговая высокая оценка, но при этом под сурдинку ощущается признание суриковского превосходства, вплоть до охлаждения, кажется, наступившего после того, как Репин встал на колени в попытке уговорить Сурикова войти в состав преподавателей реформированного Высшего художественного училища живописи, скульптуры и архитектуры при Императорской Академии художеств⁹. При этом не следует переоценивать репинскую экстравагантность, вполне соответствующую моде времени, со знаковым падением ниц московского городского головы Н.А. Алексеева перед бывшим приказчиком отца, правда, в отличие от Сурикова, удовлетворившегося преклонением и ставшего меценатом.

Оставляя в стороне фабульную занозистость, обратимся к сущностному — отношению к традиционным начальным ценностям русской жизни, культуры, памяти о репинском отнесении к варварству «икон» и «лубков» (сразу же всплывает детское суриковское воспоминание о том, что все дома в Бузуме были украшены самыми «лучшими лубками»¹⁰). Репина, судя по всему, мало трогала эстетика народной культуры, хотя он часто и непосредственно к ней обращался. Его больше интересовали веяния и номинации европейских

салонов. Сурикова, готового поклониться совершенству тележного колеса, народному узору, выводящему свой колористический дар из матушкиного умения сложно подобрать «тона» в вышивке гладью¹¹, с достаточной справедливостью можно отнести к основателям русского стиля, правда, не укладывавшегося в его романтизированные рамки. У Репина и Сурикова был иконописный опыт. О своей работе в иконописных артелях Илья Ефимович вспоминал со снисходительным умилением, с удовольствием подчеркивая, что быстро достиг виртуозной мастерovitости и «изящества» письма, вполне позволявших претендовать на первенство среди иконописцев чугуевских окрестностей. Известны история написания иконы Суриковым и совет священника больше этим не заниматься. Важнее, какими глазами взглянул на свое раннее творение состарившийся мастер: «А потом, когда я в Сибирь приезжал, я ведь ее видел. Брат говорил: „А ведь икона твоя все у того купца. Поедем смотреть“. Оседлали коней и поехали. Посмотрел я на икону: так и горит. Краски полные, цельные: большими синими и красными пятнами. Очень хорошо. Ее у купца хотел красноярский музей купить. Ведь не продал. Говорит: „Вот я ее поновлю, так еще лучше будет“. Так меня прямо тоска взяла»¹². В этом малом свидетельстве — фундаментальное, воспитанное П.П. Чистяковым суриковское убеждение: есть колорит — есть картина, нет колорита — нет картины, и редкий, подсмотренный у иконописцев прием знаменовать цветовой строй композиции «синькой» и «брусничкой», примером чему служит ряд слегка иллюминированных суриковских эскизов к основным картинам.

Но все же за этими опять же фабульными сюжетами скрывается нечто большее — отношение к вере, проявившееся уже в работе над большими конкурсными академическими программами¹³. Репин не видел смысла в заданной теме. Ему после «Бурлаков»¹⁴ и их успеха открылось понимание сути искусства, исключавшей искреннюю религиозность. Не будем приводить и его резких антицерковных высказываний. Дальнейшие обращения Репина к религиозным сюжетам скорее следует рассматривать в рамках умеренно фрондирующей социальной позиции художника. «Воскрешение дочери Иаира»¹⁵ удалось лишь после того, как Репин зримо вспомнил смерть своей любимой сестры Устиньки и всю атмосферу прощания, но не выделилось среди других конкурсных холстов¹⁶. Иное у Сурикова, неподдельно желавшего отразить порыв мученичества первых веков христианства, горячность веры, правда, огорчаясь в старости,

что «заданную мне картину „Апостол Павел проповедует Евангелие императору Агриппе“ я писал с увлечением, совершенно не замечая того, что и она мне чужая, и я ей чужой»¹⁷. Главное в сказанном — «не замечая». Позднее, в кризис после смерти жены, в «Исцелении слепорожденного»¹⁸ и в последней, итожащей жизнь работе «Благовещение»¹⁹ Суриков напрямую обращается к Евангелию. Желая высказать сущностное через евангельскую тематику, он осознавал, по крайней мере по отношению к последнему холсту, свое художническое поражение, указывая на отвернутый уголок стоявшего в рулоне «Благовещения» и говоря затию П.П. Кончаловскому: «Нужно смотреть, Петя, как не надо писать. Картину видно по маленькому куску, хороша она или плоха»²⁰.

В отношении к вере, возможно, кроется и разность отношений к Толстому, безусловно, значимых для обоих художников. Но прежде чем обратиться к триаде Репин — Толстой — Суриков, следует отметить, что «иконность» как система видения и формообразования пронизывает структуру всех основных эпических суриковских полотен: «иконостасность» «Стрельцов»²¹; угловые «иконные» сосредоточения смыслов в «Меншикове»²² и «Морозовой»²³; лубочный протограф «Боярыни Морозовой»²⁴ и ее пророчески аскетичный образ, родственный многообразию проповеднических ликов Иоанна Предтечи, вплоть до ивановского; иконно-лубочная структура «Ермака»²⁵ с мотивом «ратования» хоругвей, ореолом пороховых дымов и карающей, мечущей стрелы выстрелов рукой атамана; парафразы к фигурам смятенных апостолов из многочисленных иконных изводов «Преображения» в «Суворове»²⁶, склонность к композиционной форме «предстояния».

«Не могу не вспомнить опять, что в то время нас обогревало великое солнце жизни — Лев Толстой. Он часто захаживал то ко мне, то к нему. И я, еще со Смоленского бульвара, завидев издали фигуру Сурикова, идущую навстречу мне, в условленное время — вижу и угадываю: „он был“.

— Ах, что он сегодня мне говорил!.. — кричит Василий Иванович. И начинался тут бесконечный обмен всех тех черточек великого творца жизни. Он невзначай бросает их, глядя на работы еще малоопытных художников. Он чувствовал, что сердца их прыгали от счастья, почуяв, как живую, трепещущую частицу их единственных наблюдений пронизательного знатока жизни, и это располагало не скупиться»²⁷. Оставляя в стороне, видимо, не свойственное

Сурикову «ах!» и не отредактированную К.И. Чуковским репинскую восторженную глоссологию, попытаемся реконструировать, что лежит между несомненным желанием общения с «великим старцем», искус которого испытали многие современники, и поступком Сурикова, сохранившимся в свидетельстве И.Э. Грабаря: «Он вам никогда не рассказывал, как он Толстого из дому выгнал? А очень характерно для него. Жена его помирала в то время. А Толстой повадился к ним каждый день ходить, с ней о душе разговоры вел, о смерти. Так напугает ее, что она после целый день плачет и просит: „Не пускай ты этого старика пугать меня“. Так Вас. Ив. в следующий раз, как пришел Толстой, вверху лестницы на него: „Пошел вон, злой старик! Чтобы тут больше духу твоего не было!“ Это Льва Толстого-то... Так из дома выгнал»²⁸. Возможно, Сурикова, создавшего культ «наблюденности», утверждавшего, что если бы писал ад, то в нем бы сам сидел²⁹, насторожило и раздражило ежедневное «этиодирование» Толстым расставания души с телом. Да и беседовал он со Львом Николаевичем, в отличие от жаждавшего откровений и поучений Репина, зачастую о точно подмеченном. К примеру, Суриков фиксирует: «Вот у Толстого, помните, описание, как поджигателей в Москве расстреливали? Там у одного, когда в яму свалили, плечо зашевелилось. Я его спрашиваю: „Вы это видели, Лев Николаевич?“ Говорит: „По рассказам“. Только я думаю, видел: не такой человек был. Это он скрывал. Наверное видел»³⁰.

Суриков не склонен был принимать настоятельные советы искренне желавших (Поленов, Толстой, Репин) придать его творчеству «злободневность». Он мог испытывать свою убежденность, идя одиноким путем, или прислушиваться к знатокам, в частности к консультациям И.Е. Забелина. По предельно кратким свидетельствам об общении Сурикова и пространном Репина с Толстым, учитывая известный толстовский искажающий парафраз цитаты о патриотизме, можно решиться утверждать, что Репин, как и большинство «прогрессивных» современников, модернизировал историю, видя в исторической живописи обилие остросоциальных, фрондирующих контекстов и подтекстов. Не склонный к аллюзиям Суриков писал непрерывную «народную» историю, историю, свободную от рефлексии, историю как вечно «античную» драму русского бытия. Объясняя «Переход Суворова через Альпы», Суриков отмечал: «Суворов — храбрость беззаветная — покорные слову полководца идут — Толстой был очень против»³¹. Против были многие, даже близкие

А.С. Пушкину современники после того, как появились «Бородинская годовщина» (1831) и «Клеветникам России» (1831). Видимо, Суриков, как и Пушкин, не страдал интеллигентской «странной любовью» к отчизне. Краткие свидетельства искрами, лишь на мгновение и фрагментарно позволяют прояснить темноту реконструируемого. В заключение лишь обозначенной темы позволено привести бесхитрое свидетельство Г.А. Ченцовой: «Не принимая философии Толстого, Суриков любил его романы»³². Толстой, Репин и родственные им по духу деятели прогрессивной культуры торили дорогу «новому», не боясь накликать бурю. Иное ведал и воплощал погрузившийся в историзм неизбывной русской судьбы, ища и найдя ключ к ее пониманию в «бунташности», Суриков.

Кратко следует остановиться на отношении двух художников к монархии и государственности, ограничившись параллельным цитированием.

Репин: «Невозможно, чтобы европейски образованный человек искренне стоял за нелепое, потерявшее всякий смысл в нашей сложной жизни самодержавие»³³.

Суриков: «Я на Александра III смотрю как на истинного представителя народа. <...> Грандиозное что-то в нем было»³⁴.

Воспоминания К.И. Чуковского сохранили первую реакцию Репина на монумент Александру III работы Паоло Трубецкого: «Репин присутствовал на торжественном открытии этого памятника и в ту минуту, как увидел его, закричал:

— Верно! Верно! Толстозадый солдафон! Тут он весь, тут и все его царствование»³⁵.

Суриков, не соглашаясь с трактовкой образа императора в московском памятнике А.М. Опекушина, также подмечает «солдафонское», только с обратным знаком, помня коронационное торжество и как возвышающийся над всеми могучий государь откидывал каблуками мантию. Зоркий взгляд зафиксировал, что сапоги были не «солдатские»³⁶, не такие, как у опекушинского монумента, открытого в мае 1912 года перед храмом Христа Спасителя. В качестве наблюдения над нравами позволено отметить, что Суриков и рубля не заработал на дворцовых паркетах, в отличие от Репина, многожды писавшего представителей царствующей династии, вплоть до образцово-эталонного портрета Николая II, подлежавшего тиражированию.

Несомненный, особый интерес представляет, как наиболее чуткие художники предчувствовали надвигающийся катастрофический

век. Позволительно воспользоваться статьей П.Б. Струве, ключевой в сборнике «Вехи» (1909), не предугадавшей, но диагностировавшей причины общественной революционной перевозбужденности. Собственно, выделим два фрагмента, имеющих отношение к нашей теме. Определяя казачество как природную «воровскую» антигосударственную силу, основной источник периодических «смут», фиксируя, что с «поражением „пугачевщины“» народные массы в своей борьбе остаются одиноки, пока место казачества не занимает другая сила. После того как казачество в роли революционного фактора сходит на нет, в русской жизни зреет новый элемент, который — как ни мало похож он на казачество в социальном и бытовом отношении — в политическом смысле приходит ему на смену, является его историческим преемником. Этот элемент — интеллигенция. <...> В облике интеллигенции, как идейно политической силы в русском историческом развитии, можно различать постоянный элемент, как бы твердую форму. <...> Идейной формой русской интеллигенции является ее отщепенство, ее отчуждение от государства и враждебность к нему. <...> Для интеллигентского отщепенства характерны не только его противогосударственный характер, но и его безрелигиозность. Отрицая государство, борясь с ним, интеллигенция отвергает его мистику не во имя какого-нибудь другого мистического или религиозного начала, а во имя начала рационального и эмпирического»³⁷.

Суриков в разгар первой революции пишет, выставляет, затем вплоть до 1910 года мучительно переделывает «Степана Разина»³⁸, задумывает «Пугачёва»³⁹, эскизирует «Красноярский бунт 1695 года»⁴⁰. Он по-пушкински, через себя (автопортретность Разина) переживает «русский бунт, бессмысленный и беспощадный», видит его место в вечной череде потрясений, проживаемых, «играемых» через народную историко-разбойную песню, через предание⁴¹. Современники восприняли суриковское полотно как «злободневное», как один из «буревестников» для «жаждущих бури». Репин буквально через год выставляет «Черноморскую вольницу»⁴² (не смущаясь сравнением в отличие от Сурикова, как-то обронившего, что отказался от Грозного, так как его уже Репин написал)⁴³. Раньше появляется «Какой простор!»⁴⁴, позднее — программная картина «17 октября 1905 года»⁴⁵.

Подчеркнем еще одно различие: Суриков, связав себя с Союзом русских художников, акцентирует, что с молодежью его роднит «краска», меняет многое в своей колористике и орнаментальности, упорно работает над формой как единственной возможностью пережи-

вания смыслов. В сравнении с «Разиным» названные холсты Репина аффективно декларативны и странным образом (ведь художник в них, видимо, не склонен к гротеску, шаржированию и окарикатуриванию персонажей) дают коллективный портрет либеральной перевозбужденной интеллигенции. «Акт 17 октября подействовал „опьяняюще“ на интеллигенцию. Она вообразила себя хозяином исторической сцены»⁴⁶. Если применить диагностику Струве к деятелям культуры и искусства начала XX века, то, несомненно, большинство окажутся интеллигентами. Пытаясь сократить цитирование, все же не удержимся: «Замечательно, что наша национальная литература остается областью, которую интеллигенция не может захватить. Великие писатели Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Достоевский, Чехов не носят интеллигентского лика»⁴⁷. Можно спорить о персоналиях, перетягивая в тот или иной «стан» (чем часто грешит «партийное» литературоведение), жалеть об очевидном неупоминании корневого Н.С. Лескова. Но, учитывая первичность высказываний Струве, при всех последующих изощренных интерпретациях предлагаешь применить их к фрагментарным, ниже зафиксированным сюжетам в диаде Суриков — Репин.

Суриков пишет вечность, предстояние перед ней. Репина влечет сиюминутность. Репин — виртуоз, Суриков мучительно творит форму (неслучайно Репин считал возможным подтянуть Сурикова в «нетвердом» рисунке, для чего организовал знаменитые «среды», привлекавшие многих, но не Сурикова)⁴⁸. Мало что зная о том, как писал Суриков, находим редкое свидетельство во внешне стороннем сюжете из воспоминаний Н.Б. Северовой о первом посещении его съемной квартиры-мастерской. Она описывает «холодную квартирушку, и <...> пустые комнаты, в которых, бывало: сундук, два сломанных стула, вечно с продырявленными соломенными местами для сиденья, и валяющаяся на полу палитра, маленькая, весьма скупо замаранная масляными красками, тут же валявшимися в тощих тюбиках. <...> Тоска до злости сжимает мое сердце. Как же тогда другим, заурядным людям жить? <...> Человек в такой обстановке кажется жалок.

— А вот и мастерская моя. Пожалуйста, войдите.

Узкая небольшая комната... Железная кровать, гитара на гвозде. Не то писарь, не то денщик живет»⁴⁹. К чести изящной дамы, привыкшей к репинской, почти буржуазной достаточности, роскошества ателье знаменитых современников, ее мнение изменилось,

когда открылся заветный сундук, хранивший вперемежку древние парчовые ткани, узорчатые платы и, главное, снятые, не обрамленные этюды. В этой бытовой зарисовке скрыто редкое свидетельство о суриковской технике и приемах письма. Еще раз подчеркнем, Суриков не склонен к маэстрии (вспомним палитры в автопортретах И.Е. Репина, Ф.А. Малявина, А.Л. Цорна); используя качественные краски, он, видимо, бережливо лишь трогал на палитре камертоны, не скупясь на предельную корпусность, нагруженность красочного слоя уже на холсте, что приводило к повышению цветности, доминирующей над валерностью, усиливало орнаментальность, «ковровость» монументализированных картин, приводило в моделировке к подчинению тона «цветовому рельефу» с его последовательной сложно нюансированной тепло-холодной послышностью.

Чуткость к «духу времени», отразившаяся в формальных исканиях, позволяет исследователям связывать суриковское творчество не с групповыми течениями, а с направлениями — русским стилем, стилем модерн, подчеркивая при этом одиночество его пути⁵⁰. Репин с момента своего блистательного появления в русском искусстве принципиально не изменяется, несмотря на обильное экспериментаторство, обычно находящее аналоги в тогдашнем европейском мейнстриме. Различны позиции двух мастеров и по отношению к «внезапно» вышедшему на авансцену авангарду. Репин просто, часто справедливо, издевается над эксцессами, Суриков же видит формобразующие первопричины и возможность их проявления.

Во второй половине XIX века доминирующий мировоззренческий позитивизм породил разнообразные формы исследования-экспериментаторства («лягушки Базарова») над крайними пределами физиологизма. Очевидно, Репина, Верещагина влекут «кровавые», модные в европейском искусстве сюжеты. Крамской портретирует жену у гроба скончавшегося сына. Примеры можно множить. Тем удивительнее суриковская однозначность: «...кто видел казнь, тот ее не нарисует»⁵¹. Любимая его притча: как по совету Репина пририсовал двух повешенных в «Стрельцах», а вошедшая нянька в обморок грохнулась. Суриков мастерски мифологизировал поучительность сюжетов-воспоминаний. Точнее, диалог с П.М. Третьяковым и его продолжение: «„Что вы, картину всю испортить хотите?“ „Да чтобы я, говорю, так свою душу продал!.. Да разве так можно? Вон у Репина в „Иоанне Грозном“ сгусток крови, черный, липкий... Разве так бывает? Ведь это он только для страха. Она ведь широкой струей те-

чет — алой, светлой. Это только через час она так застыть может»⁵². Эти слова — редкий пример суриковской полемики с окружающим искусством, и выбран для нее единственный сопоставимо равный — Репин. «Вот посмотрите на этот этюд, — говорил он, показывая голову девушки с сильным скуластым лицом, — вот царевна Софья какой должна быть, а совсем не такой, как у Репина. Стрельцы разве могли за такой рыхлой бабой пойти?.. Их вот такая красота могла волновать: взмах бровей, быть может...»⁵³ Странно, Суриков, более кого-либо стремившийся к точности, упрекает Репина за достоверную некрасивость исторической царевны Софьи и найденную в реальности натуру — В.С. Серову. В этой парадоксальности скрыт один из заветов Сурикова: «Суть-то исторической картины — угадывание. Если только сам дух времени соблюден — в деталях можно какие угодно ошибки делать. А когда все точка в точку — противно даже»⁵⁴. «Дух времени», «мистика» государства и его истории, народное предание — вот основа суриковского творчества в отличие от мгновенных репинских рефлексий на социодинамику.

Для понимания репинского историзма достаточно краткого знания фабулы событий и нарративного опыта. Для проникновения в суть суриковской эпики приходится реконструировать связи со словом-смыслом, чему он изредка давал подсказки. «Стрельцы» — над площадью стоит стон и рыдание, «подобные шуму вод многих»; «Меншиков» — покаянный канон; «Боярыня Морозова» — «персты твои тонкожны и очи молниеносны. Кидаешься ты на врагов как лев»⁵⁵; «Ермак» — строки Кунгурской летописи, народные исторические песни, зафиксированные уже в сборнике Кириши Данилова; «Суворов» — «покорные слову полководца идут» — обращают к языковой яркости «Науки побеждать»; в «Разине» звучит разбойная казачья песня, возможно, «Шумка» («Не шуми, мати зеленая дубрава»). Сурикову внятна иерархия слова, хранящего суть национального, зафиксированная адмиралом А.С. Шишковым в триаде: литургия — историческое предание — народное слово. Именно через эту иерархию многое открывается в смыслообразности суриковского переживания и проживания родовой истории, «такой, какой нам Бог ее дал»⁵⁶, без модернизации и мечтаний о прогрессивных изменениях.

Из вольно-неполного набора приведенных примеров и их возможных интерпретаций решимся на вывод: русская культура второй половины XIX — начала XX столетий, не скудная на таланты, выделила Репина и Сурикова, ощущая их творчество как максимально

всестороннее, мощное проникновение в суть и дух времени, позволяющее прочувствовать связи и разрывы с предшествующими традициями, увидеть кристаллизацию «национального» и стремление войти в мировой культурный контекст. Репин и Суриков — имена-камертоны, олицетворяющие мучительную раздвоенность русского сознания в постоянных колебаниях между «особым» и «общественно-цивилизационным» путями развития.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: *Гавриляченко Е.Э.* Новая фольклорная волна и молодежное фольклорное движение // Традиционная культура : науч. альм. М., 2007. № 4. С. 11–22; *Она же.* Фольклорная волна как индикатор социокультурных процессов в российском обществе // Традиционная народная культура в социокультурном пространстве региона: проблемы сохранения и развития : сб. науч. трудов участников Всероссийской научно-практической конференции. Белгород, 2007. С. 69–74.

² *Рождественский С.В.* Исторический обзор деятельности Министерства народного просвещения. 1802–1902. СПб., 1902. С. 224.

Сформулированная графом С.С. Уваровым знаменитая триада «Православие — Самодержавие — Народность» лишней раз подтвердила неизбежность вычленения «народности» как особой составляющей всех последующих многообразных толкований русской, российской цивилизации.

³ Воспоминания о художнике. М.В. Нестеров // В.И. Суриков. Письма. Воспоминания о художнике. Л., 1977. С. 228 (далее — Суриков).

⁴ Воспоминания о художнике. И.Е. Репин // Суриков. С. 227–228.

⁵ См.: *Алленов М.М.* Василий Суриков : альбом. М., 1996. С. 25; *Карпова Т.Л.* Открытые проблемы изучения творчества В.И. Сурикова // В.И. Суриков. Близкое былое : сб. ст. / Гос. ин-т искусствознания. М., 2009. С. 184 (далее — Суриков. Близкое былое).

⁶ *Репин И.Е.* Далекое близкое. Л., 1986. С. 29–32.

⁷ Произведения Василия Сурикова в Музее-усадьбе художника в Красноярске. Красноярск, 1977. С. 65.

⁸ Воспоминания о художнике. И.Е. Репин // Суриков. С. 224.

⁹ Воспоминания о художнике. М.А. Рутченко // Там же. С. 246–247.

¹⁰ Воспоминания о художнике. Максимилиан Волошин // Там же. С. 175.

¹¹ Воспоминания о художнике. А.Я. Тепин // Там же. С. 197.

- ¹² Воспоминания о художнике. Максимилиан Волошин // Там же. С. 179.
- ¹³ См.: *Гавриляченко С.А.* Духовные истоки творчества В.И. Сурикова // Искусство христианского мира : сб. ст. / Православный Свято-Тихоновский богословский институт. Выпуск 6. М., 2002. С. 270–280.
- ¹⁴ И.Е. Репин. Бурлаки на Волге (1870–1873, ГРМ).
- ¹⁵ И.Е. Репин. Воскрешение дочери Иаира (1871, ГРМ).
- ¹⁶ См.: *Верещагина А.Г.* О конкурсе на золотую медаль первого достоинства // Суриков. Близкое былое. С. 29.
- ¹⁷ Воспоминания о художнике. С. Глаголь // Суриков. С. 213.
- ¹⁸ В.И. Суриков. Исцеление слепорожденного Иисусом Христом (1888, Церковно-археологический кабинет при Московской православной духовной академии).
- ¹⁹ В.И. Суриков. Благовещение (1914, Красноярский художественный музей им. В.И. Сурикова).
- ²⁰ Воспоминания о художнике. П.И. Нерадовский // Суриков. С. 288.
- ²¹ В.И. Суриков. Утро стрелецкой казни (1881, ГТГ).
- ²² В.И. Суриков. Меншиков в Берёзове (1883, ГТГ).
- ²³ В.И. Суриков. Боярыня Морозова (1887, ГТГ).
- ²⁴ См.: *Иткина Е.И.* Старообрядческая картинка как неизвестный прототип композиции картины В.И. Сурикова «Боярыня Морозова» // Суриков. Близкое былое. С. 80–87.
- ²⁵ В.И. Суриков. Покорение Сибири Ермаком (1895, ГРМ).
- ²⁶ В.И. Суриков. Переход Суворова через Альпы в 1799 году (1899, ГРМ).
- ²⁷ Воспоминания о художнике. И.Е. Репин // Суриков. С. 225.
- ²⁸ Воспоминания о художнике. Максимилиан Волошин // Там же. С. 189–190.
- ²⁹ Там же. С. 189.
- ³⁰ Там же. С. 177.
- ³¹ Там же. С. 188.
- ³² Воспоминания о художнике. Г.А. Ченцова // Там же. С. 278.
- ³³ Цит. по: *Ляковская О.А.* Илья Ефимович Репин : Жизнь и творчество. М., 1982. С. 398.
- ³⁴ Воспоминания о художнике. Максимилиан Волошин // Суриков. С. 187.
- ³⁵ Цит. по: *Ляковская О.А.* Илья Ефимович Репин... С. 403.
- ³⁶ Воспоминания о художнике. Максимилиан Волошин // Суриков. С. 187.
- ³⁷ *Струве П.Б.* Интеллигенция и революция // Вехи. Из глубины. М., 1991. С. 152–154.
- ³⁸ В.И. Суриков. Степан Разин (1906, ГРМ).
- ³⁹ В.И. Суриков. Пугачёв (1911, ГТГ).
- ⁴⁰ В.И. Суриков. Красноярский бунт 1695 года (нач. 1900-х, ГРМ).

С.А. Гавриляченко

- ⁴¹ См.: *Гавриляченко С.А.* Образ русского разбойника в творчестве В.И. Сурикова. М., 2009. С. 120–137.
- ⁴² И.Е. Репин. Черноморская вольница (1908, частное собрание).
- ⁴³ Воспоминания о художнике. Максимилиан Волошин // Суриков. С. 184.
- ⁴⁴ И.Е. Репин. Какой простор! (1903, ГРМ).
- ⁴⁵ И.Е. Репин. 17 октября 1905 года (1907, 1911, ГРМ).
- ⁴⁶ *Струве П.Б.* Интеллигенция и революция // Вехи. Из глубины. М., 1991. С. 158.
- ⁴⁷ Там же. С. 156.
- ⁴⁸ *Репин И.Е.* Далекое близкое. С. 225–226.
- ⁴⁹ Воспоминания о художнике. Н.Б. Северова // Суриков. С. 269.
- ⁵⁰ См.: *Нестерова Е.В.* Картина В.И. Сурикова «Переход через Альпы» // Суриков. Близкое былое. С. 148–155; *Гольнец С.В.* Суриков и неорусский стиль // Там же. С. 172–177.
- ⁵¹ Воспоминания о художнике. А.Я. Тепин // Суриков. С. 201.
- ⁵² Воспоминания о художнике. Максимилиан Волошин // Там же. С. 183–184.
- ⁵³ Там же. С. 188.
- ⁵⁴ Там же.
- ⁵⁵ Там же. С. 185.
- ⁵⁶ А.С. Пушкин — П.Я. Чаадаеву. 19 октября 1836 // *Пушкин А.С.* Собр. соч. : в 10 т. М., 1981. Т. 10. С. 218–219, 336–337.

ТРАДИЦИИ РЕПИНСКОГО РИСУНКА В ПОРТРЕТНОЙ ГРАФИКЕ ПЕТРА МИТУРИЧА

Илья Ефимович Репин вошел в историю русского искусства не только как один из крупнейших мастеров живописи, но и как блестящий рисовальщик, продемонстрировавший глубину и разнообразие графической техники и во многом способствовавший утверждению независимой от живописного творчества роли станковой графики, сложению ее уникального и самоценного языка. Поэтому совершенно справедливым оказывается заявление М.А. Немировской о том, что «Репин — первый среди современных ему русских художников осознал и оценил самодовлеющую эстетическую значимость рисунка»¹. В этой связи неудивительно, что влияние Ильи Ефимовича на развитие графического искусства мастеров следующих поколений было существенным и плодотворным, хотя и не всегда отчетливым с первого взгляда и уж тем более открыто признаваемым отдельными художниками. Одним из них можно считать замечательного графика первой половины XX века Петра Васильевича Митурича (1887–1956).

Поначалу обучавшийся в Киевском художественном училище (1906–1909) под руководством, в числе прочих преподавателей, воспитанника Репина А.А. Мурашко, затем в мастерской батальной живописи Академии художеств у Н.С. Самокиша, Митурич в своем профессиональном генезисе выступает как представитель добротной русской академически-реалистической школы. Однако в 1910-е годы он проявлял активный интерес к ее более или менее явным антагонистам в лице как художников «Мира искусства», принимая участие в ряде их выставок, так и представителей авангардно-футуристического лагеря, тесно общаясь с В.Е. Татлиным, Н.И. Альтманом, Л.А. Бруни, адептом «левых» мастеров критиком Н.Н. Пуниным, поэтом В. Хлебниковым и другими.

При этом контакты Петра Васильевича с данными художественными сообществами не были сугубо формальными, а так или иначе находили отражение в его пластических поисках 1910-х годов. Хотя, как верно подмечает исследователь отечественной графики Е.М. Жукова, «Митурич противопоставлял себя мирискусникам», но «в декоративной облегченности его пейзажей, в некоторой

„игрушечности“ образного строя ранних рисунков в целом чувствуются реминисценции „Мира искусства“². Наряду с этим в русле абстрактно-отвлеченных экспериментов футуристического толка он создавал объемные модели «пространственной графики» как авторский вариант предметно-конструктивных авангардных решений.

В целом, несмотря на прямую причастность к художественной практике петербургской академической школы 1910-х годов, главой которой по-прежнему являлся на тот момент Илья Ефимович Репин, Митурич в последующее десятилетие целиком погружается в новаторскую художественную атмосферу московского Вхутемаса, где он преподавал на факультете рисунка с 1923 по 1930 год. Кроме того, художник в своих теоретических суждениях и практической деятельности, казалось бы, откровенно дистанцировался от обновленной передвижниками классической академической системы, демонстрируя явно негативное отношение к творчеству Репина в своих размышлениях и воспоминаниях.

Так, например, в составленном Митуричем перечне русских мастеров, «ушедших в историю, но являющихся ценным активом для развития современной цивилизации», в ряду «Врубеля, Борисова-Мусатова, Ге, С. Иванова, Васильева, Петра Соколова, Федотова, Левицкого, Венецианова, Кипренского, Боровиковского, Рокотова, Шубина»³ имя Репина сознательно не упоминается. В записанных Митуричем беседах об искусстве он, имея в виду картину Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885, ГТГ), рассуждает о необходимости очищения русского искусства «как от мусора механических подпорок, так и бутафории натурщиков и прочей костюмерии...» «Такое искусство, — продолжает Митурич, — не учит понимать мир, но показывает истерическое переживание контрастов, не несущих в себе ни правды, ни нового углубленного взгляда на вещи»⁴. На крайне отрицательное отношение художника к творчеству Репина со ссылкой на неизданную рукопись Митурича из находящегося в Амстердаме архива Харджиева — Чаги указывает и его внук, московский издатель и исследователь творчества деда Сергей Васильевич Митурич⁵.

Вероятно, в полном созвучии с мнением Митурича судил о Репине и Бруни, который долгие годы был другом и единомышленником Петра Васильевича во многих вопросах художественной практики и стилистики. О лидере русского реализма второй половины XIX века Бруни отзывался весьма скептически, иронизируя по поводу его

«благородных коричневых теней» и полагая, что он плохо рисовал. «У Репина был изумительный обывательский глаз, — считал Бруни, — для него не составляло никакого труда оценить пропорции, он поразительно запоминал, как выглядит какой-нибудь предмет, как ляжет на нем светотень, словом, все, что касается оптической точности, у него в порядке»⁶.

Суть подобных оценок хорошо сформулировал К.В. Эдельштейн, тесно общавшийся и работавший с Бруни в организованной им совместно с В.А. Фаворским Мастерской монументальной живописи при Академии архитектуры СССР и разделявший большинство его воззрений. По мнению Эдельштейна, у Репина «в самом чистом виде отразилось характерное для натурализма презрение к реальности (признание за произведениями искусства только иллюзорных ценностей, которые, впрочем, обязательно отсутствуют во всех произведениях искусства, в чем, собственно, и состоит трагический конфликт между жизнью и искусством)»⁷.

Впрочем, прозвучавшие в этом ряду мнения и характеристики в адрес Репина, высказанные Митуричем и близкими ему по духу художниками, не вполне справедливы. Отталкиваясь в основном от заведомо чуждой им живописно-картинной программы Репина и невольно проецируя принципы этой программы на его графическое творчество, они не сумели оценить ярких новаторских импульсов графического языка мастера, пожалуй, даже более радикальных для того времени, чем его живописный почерк. Именно подобное обстоятельство послужило весомым основанием для верного суждения М.А. Немировской, исследователя графики и, в частности, графических портретов Репина: «Можно с уверенностью сказать, что возрождение и развитие портретной графики в творчестве Репина сыграло важную роль в том расцвете этого жанра, который мы наблюдаем в русском искусстве первых десятилетий XX века, когда появляются произведения младших современников Репина — В.А. Серова, М.А. Врубеля, К.А. Сомова, Ф.А. Малявина и других»⁸.

Из приведенного Немировской перечня художников продуктивное и отнюдь не поверхностное влияние оказал на Петра Васильевича Врубель, «чей художественный авторитет для Митурича, — по словам Жуковой, — не был опровергнут последующими привязанностями»⁹. Увлечение художника творчеством Врубеля началось еще в годы учебы в Киеве. Данную тему удачно (хотя и не всесторонне) раскрывает в своей статье и С.В. Митурич, вполне убедительно

доказывая точное суждение А.В. Свешникова, ученика и единомышленника художника, об этом заочном творческом взаимодействии. Последний не без оснований писал, что «Митурич является прямым, органическим, блестящим продолжением Врубеля, продолжением новым, современным»¹⁰. Однако, справедливо выделяя Врубеля, который, как известно, помимо прочих заслуг, был еще и большим мастером портретной графики, Митурич, к сожалению, не усмотрел ее истоков в зрелом графическом творчестве Репина и не смог по достоинству оценить линию этой живой преемственности, основанную на заострении и развитии использованных Репиным свойств рисунка.

Но сколько бы ни отрицал Митурич творческие принципы Репина как представителя академической изобразительной системы, он между тем, отстаивая в своем зрелом искусстве позиции «сурового» или «действенного» реалиста, заведомо был глубинно причастен к основам реалистического художественного метода, усвоенного им с учетом гибкого разнообразия стилевых модификаций этого метода. Хотя, на первый взгляд, формально-пластическое расхождение Митурича с Репиным кажется вполне понятным и оправданным и сводится к ряду конкретных положений, как бы идущих вразрез с отдельными закономерностями академического рисования.

Прежде всего, в качестве преподавателя Вхутемаса Митурич, по верному замечанию Жуковой, «в своем практическом руководстве рисованием отрицал строгую рациональную систему. Настаивал на том, что техника рисунка должна определяться чувствованием образа, обращение с материалом — интуицией. Он отучал своих учеников строить предварительный каркас формы, который он называл „стропилами“, учил видеть в статичной позе живое движение фигуры. Такой принцип был в согласии с собственным методом Митурича»¹¹. Что касается Репина, то в основе творческой практики мастера, как справедливо указывает Немировская, еще с ученических времен было заложено понимание рисунка, «вполне совпадающее с трактовкой его роли в Академии»: «рисунок — каркас, при помощи которого строятся форма, композиция, перспектива»¹². Если обратиться к конкретным примерам, то различие указанных подходов обнаруживается, скажем, в таких рисунках, как сделанный Репиным «Портрет А.В. Жиркевича» (1891, ГРМ) и созданные Митуричем «Портрет художника П.И. Львова» и «Сестра художника П.И. Львова» (оба — 1925, ГТГ).

Если в первой работе мы видим конструктивно основательный плотно вылепленный объем торса как надежный «пьедестал» для венчающей его головы, крепкую посадку которой дополнительно фиксирует устойчиво опирающийся на поверхность стола локоть, то в рисунках Митурича объемно-пространственные характеристики явно нивелированы, формы подвержены уплощению и некоторой дематериализации, а движение чревата несколько атектоничной зыбкостью и колебанием. Со временем подобные качества в портретной графике Митурича будут еще больше усиливаться, о чем свидетельствуют, например, его рисунки «Портрет М. Ляховицкого» (1945, собрание семьи художника) и «Портрет Ю.Н. Митурича» (1945, ГРМ).

По удачному определению Жуковой, такого рода работы — «это в основе своей линейные рисунки. Контуры фигуры множатся, передавая округлость и движение формы, ее сочленения. Скупая свободная штриховка фигуры и фона определяет ее в пространстве и закрепляет на плоскости листа»¹³. Постепенно нарастающая в портретных рисунках Митурича графическая свобода и раскрепощенность в нанесении штриха дополняются и усилением эмоциональной подвижности модели, что уводит лица от «застывшей определенности черт и выражений»¹⁴ и сообщает им странную метафизическую неопределенность взгляда, улыбки, общего душевного состояния и настроения.

Подобные работы в наибольшей степени отрицают те установки на глубокую пространственность, богатую светотень и «эмоциональность личного порядка»¹⁵, которые фигурировали в воззрениях Митурича и художников его круга как известный стереотип совокупного восприятия творчества Репина. Отвергая те формально-технические методы и средства, которые, в понимании Митурича, призваны были воплотить такую художественную систему, он, по воспоминаниям Свешникова, «не любил рисунка тушевкой и размывкой. Тоновой же рисунок он делал, но достигал это наложением штриха»¹⁶. Сам же Митурич «в рисунке карандашом или кистью» упорно советовал «избегать штриховых полутонов» и лишь «нажимом линии выражать все цветовые и светотеневые характеристики»¹⁷. По верному наблюдению Жуковой, «Митурич почти не пользовался разбавленной тушью, не работал в акварельной манере. В этом отношении даже самые живописные его рисунки графичны. Они крепко построены на сгущении и разрежении линий (карандаш) и пятен (тушь)»¹⁸.

Однако похожей логике усиления графического начала в портретном рисунке, хотя, естественно, и не столь решительного, отчасти подчиняется и творческая эволюция Репина, который от своей «живописной графики» 1870-х годов в последующий период, связанный во многом с его активным участием в жизни Абрамцевского художественного кружка с конца 1870-х годов, переходит к более графически острой и динамичной манере. Это обстоятельство дает полное право Немировской констатировать, что «экспрессия линии — отныне неотъемлемое качество Репина-рисовальщика»¹⁹.

Действительно, между его еще относительно ранним карандашным «Портретом П.П. Чистякова» (1870, ГТГ) и «Портретом Е.Г. Мамонтовой (за чтением)» (1879, Музей-заповедник «Абрамцево»), а также «Портретом Э.Л. Прахова и Р.С. Левицкого» (1879, ГТГ) пролегает ощутимая дистанция. В отличие от портрета Чистякова с его тонкими тональными градациями и бережно сплетающей объем легкой сеткой короткого штриха, две последние работы отмечены лаконичной прозрачной линейностью или, наоборот, контрастным сгущением штриховки, порой откровенно свободной от интерьерно-бытовой привязки и делающей как бы декоративно-условные линейные зигзаги.

Подобный момент достаточно эмансипированной от конкретных предметных реалий штриховой игры фона парадоксально сближает отдельные образцы графических портретов Репина с рядом портретных рисунков Митурича, позволяя усмотреть в последних признаки доведенной до логического конца и предельно артикулированной графической системы, превращающей ее отдаленные прообразы в пластический феномен нового формального качества и стилового свойства. Если обратиться к таким работам Митурича, как «Портрет Е. Тейса» или «Портрет Н.Л. Степанова» (оба — 1946, ГТГ), то можно сказать, что романтически воодушевленная линейная раскованность зрелых графических портретов Репина оборачивается в них почти брутальным по своей выразительности экспрессивным гротеском фона, до предела обостряющим драматически напряженное и метафизически тревожное состояние моделей Митурича, убедительно отражающих сложную и противоречивую ткань своего времени.

В русле похожих парадоксальных аналогий «от противного», которые может расширить сопоставление работ Репина «Портрет Т.С. Репиной» (1879), «Портрет Э. Дузе» (оба — 1891, ГТГ), «Порт-

рет Я.П. Полонского» (1896, ГЛМ) и произведений Митурича «Портрет В.А. Хлебникова за столом» (1926), «Портрет С. Романовича» (1891, оба — ГТГ), дополнительно проясняются некоторые закономерности «сочетательного» метода работы Петра Митурича и, пожалуй, «вычитательного» в данном сравнении творческого метода Ильи Репина.

Действительно, если пластическое обновление художественного языка Репина происходит благодаря отказу от каких-либо прежде значимых для него составляющих, например тонального насыщения объема фигуры, предметной конкретизации пространства, академической рациональности в наложении штриха и так далее, то Митурич изначально нацелен на создание своего графического мира на основе «сложных ритмов и сочетаний», увязанных в единое целое. По его словам, «эти ритмы в природе могут находиться во враждебных друг к другу отношениях, в состоянии борьбы и отталкивания, но человек... изобрел способы сочетания их в единое целое, покорное ритмам его воли»²⁰.

Подобные рассуждения тесно перекликаются с высказанным в записях Митурича замечанием о том, что в произведении искусства «все взаимно пересекается, и художник должен найти равнодействующую, синтетические слова для выражения...»²¹ Так, неразрывно совмещая в своих работах отвлеченную магию штрихового пространства и силуэтную конкретность модели, единую структуру напряженного тонального ритма линий и сконцентрированное в отдельных деталях (высокий лоб, запавшие глазницы, приподнятые брови) психологическое состояние человека, подвижную вибрацию графической ткани и монументальную внушительность образа, Митурич постулирует иной уровень художественного синтеза, замешанный на действенном сочетании различных и порой противоречивых образно-психологических и стилевых векторов. В подобных усилиях отчетливо сквозит волевая энергия нового художественного сознания, органично впитавшего в себя и очевидные ценности репинского реализма, и авангардные импульсы его преодоления.

Проясняющая данные замечания еще одна группа аналогий касается онтологически родственного у двух художников выявления пластического «статуса» человеческого лица в окружающем пространстве. Отталкиваясь от естественной тональной оппозиции «светлое на темном», Репин создает в этой тенденции такие характерные работы, как «Портрет П.И. Якуба» (1881, ГТГ) или «Портрет Е.Д. Баташевой»

(1891, Музей-заповедник «Абрамцево»), в которых психологически уникальный силуэт лица выявляется путем помещения его в менее или более тонально сгущенную пространственную среду.

Однако Митурич, упорно отрицавший подобные заведомо иллюзионистические, по его мнению, тонально-средовые эффекты, оказался, может быть, неожиданно для себя пластически отзывчив к еще одному бесспорному графическому шедевру Репина, которым стал рисунок «В.А.Репина, лежащая в постели. Две фигуры сидящих женщин. Собака» (1872, ГТГ), где, казалось бы, вполне реалистически очевидный у Репина, слегка эффектно и декоративно контрастирующий как с белизной лица, так и с разреженным воздухом окружающего пространства темный слой волос превращается у Митурича в похожих по образной ситуации портретах в некий метафизически таинственный штриховой «футляр», словно отделяющий экзистенциально хрупкую зону сосредоточенного в лице всего уникально-личностного и уязвимого от разлитого вовне всего универсально нестабильного и космически угрожающего.

В этой связи следует вспомнить такие работы Митурича, как «Портрет Веры Хлебниковой-Митурич» (1924, ГТГ), «Вера Хлебникова» (1927), «Портрет сына-солдата» (1943, оба — собрание семьи художника). Интересно отметить, что подобная образная коннотация, хотя в несколько пластически смягченном варианте, прослеживается и в таких условно «аналогичных» парах работ, как рисунок Репина «Портрет Е.Г. Мамонтовой» (1879, ГТГ) и композиция Митурича «Портрет М. Спендиаровой» (1946, собрание семьи художника), а также «Портрет В.И. Репиной» работы русского мэтра (1925, Музей-усадьба «Пенаты») и исполненный Митуричем рисунок «Маша» (1943, ГТГ). А словно «прошивающая» изображение и фон совокупная энергия вертикального, горизонтального, диагонального или концентрического штриха, еще очень деликатно заявляющая о себе у Репина и преисполненная экспрессивной свободой у Митурича, вновь отсылает нас к графической системе Врубеля как связующему между ними звену.

Лежащая в ее основе борьба с контуром, отчасти присутствующая у Репина и полностью реализованная Митуричем, хорошо описана искусствоведам и художником Н.А. Праховым, сыном археолога и историка искусства А.В. Прахова, в его воспоминаниях о Врубеле: «Помню, как Михаил Александрович говорил мне... что художники обычно делают ошибку, когда, сочиняя что-нибудь

или рисунка с натуры, следят только за внешним контуром предмета, в действительности не существующим. Надо всегда проверять себя также по очертаниям фона, надо следить за его „орнаментальностью“ — тогда все будет крепко связано между собой»²². Подобные, возможно, субъективные замечания накладываются на вполне объективные пластические обстоятельства, очевидно роднящие, например, репинский «Портрет А.В. Жиркевича» (1891, ГРМ) и врубелевский рисунок «Портрет молодого человека» (1900-е, ГТГ), а также графически энергично развивающий их образный строй «Портрет Ю.Н. Митурич» (1945, ГРМ) работы П.В. Митурича.

Наконец, не лишенная определенного риска, но забавная портретно-графическая «встреча» двух рассматриваемых художников происходит в таких достаточно близких по настроению работах, как созданный Митуричем «Портрет скрипача Наума Рейнгалда» (1925, ГТГ) и репинский «Автопортрет» (1923, ГРМ). В их визуальном соседстве, пропитанном слегка насмешливой иронией и веселым лукавством, словно воочию фиксируется рассуждение Митурича о том, что «действенный реалист» «становится специалистом в определенных пределах». При этом «пределы выражения мира одним художником только частично покрывают пределы другого. Эти моменты их объединяют, но в целом творчество одного не удовлетворяет другого в силу разных позиций, какие они занимают по отношению к миру и которые ими мало учитываются»²³. Хотя в данном случае ситуация взаимного творческого «удовлетворения» оказывается, пожалуй, наиболее отчетливой.

В итоге скорее невольно, чем сознательно Митурич (пускай и через посредство Врубеля) унаследовал и развил многие пластические особенности графических работ Репина, например, такие как контрастное соотношение фигуры и фона, обращение к таинственной магии темного или светлого пространства, артистичное наложение пружинистой сетки штриховых линий, преодоление контурного рисования и так далее. В свете подобных обстоятельств проблематичное поначалу сравнение «от противного» творческих практик Репина и Митурича на самом деле позволяет не только обнаружить и проанализировать многие важные закономерности в формировании индивидуальных графических стилей названных мастеров, но и дает существенный повод для разговора о неоднозначном и плодотворном диалоге различных творческих эпох и художественных мировоззрений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Немировская М.А.* Портреты И.Е. Репина : Графика. М., 1974. С. 4 (далее — *Немировская*).

² *Жукова Е.* «Выставка произведений Петра Васильевича Митурича...» : вступ. ст. // Петр Васильевич Митурич (1887–1956). К 90-летию со дня рождения : каталог выставки / Государственная Третьяковская галерея. М., 1978. [Б. п.] (далее — *Жукова*).

³ *Митурич П.* «Мастера, ушедшие в историю...» // *Митурич П.* Записки сурового реалиста эпохи авангарда : Дневники, письма, воспоминания, статьи. М., 1997. С. 117 (далее — *Митурич П.*).

⁴ *Митурич П.* О художественной позиции в живописи // Там же. С. 128.

⁵ *Митурич С.* Петр Митурич и Михаил Врубель // *Он же.* Неизвестный Петр Митурич : материалы к биографии. М., 2008. С. 30 (далее — *Митурич С.*).

⁶ *Эдельштейн К.* Воспоминания о Льве Александровиче Бруни // Константин Эдельштейн. Живопись. Графика. Воспоминания. К 100-летию со дня рождения : каталог выставки / Государственная Третьяковская галерея. М., 2010. С. 148.

⁷ *Эдельштейн К.* Размышления об искусстве : выдержки из дневника // Там же. С. 114.

⁸ *Немировская.* С. 5.

⁹ *Жукова* [Б. п.].

¹⁰ *Свешников А.В.* О П.В. Митуриче // *Митурич С.* С. 341.

¹¹ *Жукова* [Б. п.].

¹² *Немировская.* С. 18.

¹³ *Жукова* [Б. п.].

¹⁴ Там же.

¹⁵ *Митурич П.* О художественной позиции в живописи // *Митурич П.* С. 128.

¹⁶ *Свешников А.В.* О П.В. Митуриче // *Митурич С.* С. 341.

¹⁷ Из письма П. Митурича сыну М. Митуричу // *Митурич П.* С. 149.

¹⁸ *Жукова* [Б. п.].

¹⁹ *Немировская.* С. 45.

²⁰ Цит. по: *Жукова* [Б. п.].

²¹ Запись беседы с учениками // *Митурич П.* С. 115.

²² *Прахов Н.А.* Михаил Александрович Врубель // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Л. ; М., 1963. С. 307.

²³ *Митурич П.* Об искусстве. Записи. Беседы // *Митурич П.* С. 119.

В.И. Иванов

ЗНАЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА ИЛЬИ ЕФИМОВИЧА РЕПИНА*

Значение творчества Ильи Ефимовича Репина в нашей культуре и в изобразительном искусстве огромно.

При жизни имя его стояло рядом с именем Льва Толстого.

В дни великих испытаний Великой Отечественной войны вдохновляющими на борьбу СТАЛИ ИМЕНА: Александра Невского, Дмитрия Донского, Минина и Пожарского, Кутузова

и с ними рядом были имена Репина, Сурикова, Васнецова и Верещагина.

Репин, Суриков и Васнецов — три богатыря русской живописи. Именно им история доверила стать выразителями национального самосознания в эпоху духовного и физического расцвета России.

Перед тем как говорить о творчестве Репина, хотелось бы начать издалека.

В отечественном изобразительном искусстве мы принадлежим к европейскому художественному мышлению. Не к китайскому, не к латиноамериканскому — к европейскому. У нас общие корни. Откуда же они начинаются? Откуда мы?

Бывая во многих странах и внимательно изучая их искусство, приходишь к выводу: начало всех начал европейского, в том числе нашего русского — это Египет. Именно в Египте уже в простых объемах (две вертикали и горизонталь — как бы портал, вход) присутствует эстетическое чувство красоты и соотнесение к человеку. И это чувство красоты и гармонии приняла европейская культура. Вначале приняла Греция, дальше было принято Римом, Византией. И с христианством к нам, в Россию.

В Греции скульптура, архитектура мягче, человечнее. Происходили изменения, которые мы называем национальными особенностями, но основа та же.

Греческое в Риме стало рациональнее, суше, жестче, но основа та же.

Византия — наследница Римской империи. Так до нас в Россию дошли угасающие волны египетско-античной культуры, через иконопись.

* Статья публикуется в авторской редакции.

В переломную эпоху Петра Великого, когда наступило забвение древней иконописи как устаревшей художественной формы, к нам из Европы приходит другое искусство, реалистическое. Оно другое, чем византийское, но корни у него те же.

Судьбы этих двух ветвей, которые с разных сторон пришли в Россию, были разные.

Кто был в Риме, вероятно, посещал катакомбы первых христиан. В этих подземельных проходах и внутренних помещениях абсолютно отсутствует какое-либо эстетическое чувство у древних христиан. При строительстве катакомб были использованы остатки разрушенных античных зданий, обломки мраморных колонн, античных статуй.

Западное христианство пошло на уступки естественному чувству людей видеть образы своей веры в реальном изображении и не препятствовало развитию художественной формы изображения.

В православии этого не случилось, и наша икона использовала только угасающую форму изображения еще византийской эпохи. С эпохой Петра к нам из Европы пришло искусство, пережившее уже и эпоху Возрождения, и обретение многими государствами своего национального искусства. С Запада приезжали учителя и, как принято говорить, привозили к нам в Россию ИСКУССТВО! Так ли это?

На Западе художественная форма искусства была в развитии, она изменялась.

В иконописи развития художественной формы изначально не было, она оставалась в основе неподвижной. Но искусство в России было несколько не ниже искусства европейского. Оно было другое.

Если представить рядом «Троицу» Рублёва¹ и «Сикстинскую мадонну» Рафаэля² — какая громадная разница в художественной форме выражения, но сказать, что одна из них превосходит другую по заключенному в этих работах тому, что мы называем «искусство», — я не могу. Эти величины по крайней мере равновелики. Рублёв умер в 1428 году. 50 лет спустя родился Рафаэль (1483–1520).

В Россию из Европы привозили не искусство, а новую одежду для него. Эта «одежда» быстро осваивалась. Ученики часто превосходили своих учителей. Рокотов, Левицкий, Боровиковский. Русское искусство полностью влилось в европейское искусство.

Начало XIX века. С именами Александра Иванова и Карла Брюллова русское искусство стало в один ряд с лучшими европейскими мастерами. Но назвать наше отечественное искусство национальным еще трудно.

Россия переживала большие перемены. В середине века стало доступно «Слово о полку Игореве». Алексей Толстой создал трилогию «Смерть Ивана Грозного», «Царь Федор Иоаннович», «Царь Борис». Островский — свою «Снегурочку». Афанасьев издал «Народные сказки». Всюду проявлялся интерес к народному костюму, народным ремеслам. Звучала музыка Глинки, Верстовского, Чайковского. Бородин создал «Князя Игоря» и «Богатырскую симфонию». Мусоргский — «Бориса Годунова» и «Хованщину». Первые оперы Римского-Корсакова. Все уже знали Гоголя, Некрасова, Достоевского.

Художники запаздывали.

«Русскому пора, наконец, становиться на собственные ноги в искусстве, пора бросать эти иностранные пеленки: Слава Богу, у нас уже борода выросла, а мы все еще на итальянских помочах ходим. Пора подумать о создании своей русской школы, национально-искусства» (Крамской).

И первым из первых истинно национальным художником стал Репин.

Репин создал двадцати восьми-двадцати девяти лет такую картину, которая есть, конечно, первая картина всей русской школы от начала ее существования. Важнее и глубже задачи еще никто из русских живописцев не брал.

По раскаленному солнцем песчаному берегу движется масса человеческих тел — это бурлаки. Они тянут барку.. Бескрайние волжские дали, над ними неподвижное, почти безоблачное небо. Это уже не река Иордан, не романтический город древней Италии — это Волга, это Россия, и перед нами русский народ. Каждый в картине — личность, каждый — человек. Репин показал Волгу не как географическое понятие, а как неотъемлемую часть образа Родины с ее просторами, силой и поэзией.

За десятилетие после «Бурлаков»³ Репин создает лучшие свои произведения: «Царевна Софья»⁴, «Отказ от исповеди»⁵, «Крестный ход»⁶, «Не ждали»⁷, «Иван Грозный»⁸, «Арест пропагандиста»⁹, «Запорожцы»¹⁰.

«Крестный ход» — одно из центральных произведений в творчестве Репина. Замысел грандиозен, это дальнейшее развитие того, что начато в «Бурлаках». Тут и там — движение человеческой массы. Тут и там главное — народ. Только в «Крестном ходе» все укрупняется, становится еще значительнее. Под палящими лучами солнца по пыльной дороге мимо безжалостно срубленной рощи, на месте

которой торчат одни пеньки, движется процессия с хоругвями. Толпа кажется бесконечной, не видно ни начала, ни конца. Будто перед нами в движении вся Россия, весь многомиллионный Русский народ. Каждый участник хода поразительно индивидуален, со своим особым поведением, и все вместе единым нескончаемым потоком устремлены к неведомой нам цели неведомой волей. Зачем? Куда? Опять тайна народного бытия и неразгаданность его устремлений.

Репин оставил нам бесценную галерею портретов. Ему нет равных в нашем искусстве по многоликости изображений. Кажется, вся Россия предстала в лицах. Портреты предельно достоверны, порой безжалостны по характеристике и всегда как живые. В портретах заключена нравственная энергия русского человека. Одно перечисление малой части имен, чей облик оставил художник в своих портретах, вызывает чувство благодарности: Толстой, Стасов, Суриков, Мусоргский, Сеченов, Пирогов, Павлов, Шаляпин, Писемский, Третьяков, Стрепетова, Поленов, Дельвиг, Крамской, Короленко, Андреев, Горький, Витте, Победоносцев, Тянь-Шаньский, В. Серов, Римский-Корсаков, Глазунов, Бородин, Мясоедов, Ге, Менделеев, Куинджи, царь Александр III, царь Николай II, Керенский.

Почти каждый из портретов Репина современниками воспринимался как событие. «Какое счастье, что есть теперь этот портрет на свете», — так восторженно Владимир Стасов приветствовал появление портрета Мусоргского. Хочу привести цитату из статьи Стасова. Из нее можно понять, как воспринимались современниками портреты Репина и что они ценили в этих произведениях: «Иван Николаевич Крамской, увидев этот портрет, просто ахнул от удивления. После первых секунд общего обзора он взял стул, уселся перед портретом, прямо в упор к лицу и долго не отходил. „Что это Репин нынче делает, — сказал он, — просто непостижимо. Вот посмотрите, есть портрет Писемского — какой шедевр. Что такое и Рембрандт, и Веласкес вместе! Но этот портрет будет, пожалуй, еще изумительнее. Тут у него какие-то неслыханные приемы, отроду никем не пробованные — сам он Я и никто больше. Этот портрет писал, Бог знает, как быстро, огненно — всякий это видит. Но как нарисовано все, какой рукой мастера, как вылеплено, как написано! Посмотрите на эти глаза: они глядят, как живые, они задумались, в них нарисовалась вся внутренняя, душевная работа той минуты, а много ли на свете портретов с подобным выражением? А тело, а щеки, лоб, нос, рот — живое, совсем живое лицо, да еще

все в свету, от первой до последней черточки, все в солнце, без единой тени — какое создание!»

Дух захватывает от таких слов.

Особо надо сказать о портретах крестьянских. Вот «Мужичок из робких»¹¹. Такого образа в русском искусстве еще не было. Перед нами живой человек со сложнейшим характером и трудно объяснимой психологией. Подлинный крестьянин. Авторское отношение как будто отсутствует, автор ничего не навязывает. «Даю вам, — кажется, говорит художник, — живого человека. Я сам еще не ведаю его тайн, давайте вместе разгадывать их». Трудно понять и объяснить крестьянскую душу. До сих пор не можем — не поддается.

«Мужик с дурным глазом»¹² — опять необыкновенно живое изображение, и опять не находим слов, чтобы объяснить, что это за человек. Он слишком живой, слишком сложный для словесных определений. Репин не столько умом, сколько своим талантом, интуицией чувствовал крестьянина, простого мужика. Недаром Лев Толстой сказал, что Репин «лучше всех русских художников изображает народную жизнь».

Картины «Не ждали» и «Иван Грозный» — расцвет творчества художника. Из всех картин Репина зрителя, как правило, захватывает и магнетически завораживает больше других «Иван Грозный».

В ней художник достиг невероятного воздействия, он показал кровавую трагедию в крайнем психологическом напряжении. Кажется, грань, где кончается искусство, вот-вот рухнет. Но зритель об этом не думает. Он поглощен созерцанием картины. В мировом искусстве трудно поставить что-либо рядом по силе воздействия. Можно ли по отношению к этой картине не разделять чувство восторга? Многие, имея иные художественные представления, не ставят ее в образец. Но если принять авторское понимание художественных задач — какое художественное совершенство откроется перед зрителем! Если принять как данность отношение художника к изображению пространства, меру иллюзорности и материальности изображения, «Иван Грозный» — совершенное создание. Рассматривать ее вблизи — наслаждение. Каждая деталь картины написана легко, без единой поправки. Всюду игра пастозных и прозрачных слоев краски. На переднем плане смятый ковер, написанный виртуозно: каждый мазок ложится точно на свое место. Розовый кафтан царевича, переливаясь красками, сияет. Судорожная хватка царя Ивана, его кисти рук, его безумные глаза и взгляд угасающего царевича потрясают.

Только начиная с творчества Репина русское искусство становится истинно национальным. Теперь мы можем говорить: «русское искусство» так же, как в Италии говорят «итальянское», во Франции — «французское», в Испании — «испанское», в Германии — «немецкое». Все они разные, но из одного корня.

Репин испытал и всенародную славу, и хулу модернистов, которые стремились этого гиганта затолкать на полку для классиков, где бы он помалкивал, а творчество его было бы забыто. Этих людей Репин окрестил «бенуашками». Не был дорог художник и тем, кто сбрасывал классику с парохода современности во время мракобесия авангардистов.

Творчество великого Репина вновь стало необходимо нам, когда надвигались черные тучи фашистского нашествия. Страна нуждалась в духовной силе прошлого нашей истории и культуры.

Репин стремился жить «высшими духовными сторонами жизни и стремился служить им». Можем ли мы сегодня представить себе, что не будут никогда привлекать молодежь эти высокие чувства? Не верю. Будут. Временное забвение, беспамятство может случиться, но высокое служение Отечеству, которое исповедовали лучшие люди России, не пресечется.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Андрей Рублёв. Троица (1422–1427, ГТГ).

² Рафаэль Санти. Сикстинская мадонна (1512–1513, Галерея старых мастеров, Дрезден).

³ И.Е. Репин. Бурлаки на Волге (1870–1873, ГРМ).

⁴ И.Е. Репин. Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 (1879, ГТГ).

⁵ И.Е. Репин. Перед исповедью (1879–1885, ГТГ).

⁶ И.Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии (1881–1883, ГТГ).

⁷ И.Е. Репин. Не ждали (1884–1888, ГТГ).

⁸ И.Е. Репин. Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года (1885, ГТГ).

⁹ И.Е. Репин. Арест пропагандиста (1880–1889, 1892, ГТГ).

¹⁰ И.Е. Репин. Запорожцы (1880–1891, ГРМ).

¹¹ И.Е. Репин. Мужичок из робких (1877, НГХМ).

¹² И.Е. Репин. Мужик с дурным глазом (1877, ГТГ).

ДВЕ ВЕРСИИ РУССКОГО СОЦИАЛЬНОГО РЕАЛИЗМА: И.Е. РЕПИН И В.И. ИВАНОВ

Творчество классиков отечественной живописи И.Е. Репина и В.И. Иванова воплощает передовые эстетические идеи и принципы своего времени, знакомит с характерными чертами двух крупнейших этапов в развитии русского реалистического искусства. Уникальность творческого мышления каждого из названных живописцев, присущие им различия в методах познания и оформления жизненного материала рельефно оттеняют существующее между их практиками генетическое родство, близость исходных задач. Оба обладают цельным реалистическим восприятием мира, сосредоточены на решении узловых проблем своей эпохи. В реализации задуманного каждый из них исходит из норм красоты, гармоничной целостности, характерных для данного периода художественной истории, использует образные системы, закрепляющие идеалы и ценности неповторимой современности.

Репинская манера изображения пронизана динамикой непрерывного развития общественного бытия, отражает в полных двигательной энергии формах мгновенные проявления живой жизни, через комплекс зрительных ощущений воспроизводит ход, непрерывную смену человеческих настроений, невольных реакций на возникшую драматическую ситуацию, также чреватую дальнейшими изменениями. Понятно, что вся эта пульсация живой одухотворенной материи доходит до зрителя путем соответствий и опосредований, через символические качества совершенной живописной формы.

В отличие от своего предшественника Иванов концентрирует внимание на постоянных свойствах природы, неизбежных моментах существования, культивирует особый тип композиции, своей устойчивой образной геометрией, мерным ритмом соотносенной не столько с быстротекущим, современным действием, сколько с представлениями об извечном, закономерном круговороте явлений во Вселенной. Художник мыслит человека и родную природу частью космического целого, элементом гармоничной земной и надмирной реальности, преображенной светом романтического идеала.

Он «кодирует» в орнаментальных очертаниях и декоративных цветковых массах панорамных ландшафтов ощущение беспредельного простора, бесконечно длящегося события, органично встроенного в систему необходимых жизненных циклов и законов мироздания.

Легко убедиться, что и Репин изображает своих героев в соотношении с движением всего исторического целого, полагает их существами высшего духовного порядка. Их действия, помыслы и стремления имеют ясно выраженный этический характер, выходят за предел бытовой, ограниченной среды, получают мысленное развитие в беспредельном пространстве духовного космоса. Исходящий от «живописного тела» его картин поток ассоциаций прорывает материальную оболочку вещей, увлекает зрителя на более высокие орбиты домысливания содержания, устраняет границу между частными земными проблемами и поисками ответов на ключевые вопросы нравственной жизни людей.

Задуманный образ Иванов воплощает в стильной, лапидарной форме, не позволяющей забыть, что основой изобразительного рельефа служит плоскость холста. Отобранные в соответствии с творческим замыслом выразительные средства художник направляет на раскрытие образного содержания, но при этом формальная структура его произведений в разумной мере дистанцирована от предметного состава изображения, напоминает зрителю о собственной художественной ценности. «В процессе работы, — говорит мастер, — я вожу кисточкой по холсту, а не по внешней оболочке предмета, добиваясь, чтобы формальная структура убедительно передавала суть жизненной темы»¹.

Репин в трактовке жизненного материала избегает условно-декоративных приемов, эффективно использует естественный символизм реальных вещей и положений. В картинах Иванова степень «переложения» натуры несколько выше, но для него стилизация скорее инструмент обобщения и суммирования жизненных впечатлений, нежели простейший способ уйти от описательного правдоподобия. Декоративность его художественных решений всегда обусловлена смысловой темой, весомой идейной подоплекой.

В практике Репина важную роль при возведении частного факта в образ, широко охватывающий жизнь общества, играет бытийный контекст поступков и действий изображенных лиц, наделенных неповторимой индивидуальностью. Говорящие названия его картин указывают на связь представленного эпизода с широким течением

исторической жизни. Иванов оперирует цветопластическими формулами, наделенными большой генерализующей силой. Люди и пейзажи родной Рязанщины предстают на его холстах как фрагменты совершенной «архитектуры» всего мироздания.

В сердце современной действительности, внутри конкретного человека Репин находит все необходимое для создания новых, универсальных художественных ценностей. Образные характеристики его персонажей всегда смещены в сторону выявления неповторимой индивидуальности изображенного лица, уникальность которой относительна, слита с родовыми свойствами народного характера, проходящими через века исконными чертами однажды возникших человеческих типов. Запечатленные Репиным люди, как правило, погружены в стихию духа, в процесс интенсивной внутренней деятельности, также имеющей свои типические особенности и устойчивые признаки. Личные качества модели служили мастеру основой для широких обобщений, побуждавших воспринимать отдельного индивида как представителя человеческой массы, выразителя психологического уклада целого этноса.

Всесторонней обрисовкой, включающей тончайшие градации и оттенки конкретной натуры, Репин достиг глубокого раскрытия сущности человеческой личности в портретах творческих гениев — А.И. Куинджи, А.Ф. Писемского, А.К. Глазунова, М.П. Мусоргского, М.И. Глинки, Л.Н. Толстого, В.В. Стасова, дал верную, справедливую оценку их подвижнической деятельности, нравственным исканиям. Благодаря точно расставленным акцентам зритель ясно сознает, что перед ним подлинны лидеры передовой демократической культуры, выразители истинных стремлений и потребностей русской жизни.

Творчество Иванова прочно ассоциируется с новым этапом в развитии русского социального реализма, в своей содержательной части обнаруживает близость поэтике сурового романтизма. Подолгу работая в селениях Рязанского края, он хорошо изучил обычаи, нравы местных жителей, не понаслышке знает об их реальных нуждах и сокровенных желаниях. За многие годы общения с односельчанами художник познал главные, корневые черты крестьянской психологии, но стоящие перед живописью психологические проблемы мастер решает своим эффективным способом, мало похожим на репинский. На новый принцип отображения внутренней жизни людей и природы его навели конструктивные особенности древнерусского зодчества.

Оказавшись на исходе 1960-х годов в Переславле-Залесском, Иванов создает цикл натуральных пейзажей, для которых мотивами послужили местные старинные церкви. В них автор ставит задачу переложить на язык живописной композиции формы и соразмерности церковной архитектуры, характерные для народного мирозерцания. В каждом из пейзажей смысловой и пространственной доминантой является православный храм. Его каноничная архитектура вместе с заключенными в ней эмоциональными значениями трансформирована мастером в экспрессивную комбинацию цветовых объемов и плоскостей, заряженную мощной тематической энергией.

Внешне созданная художественная реальность абстрагирована от иллюзорного жизнеподобия, однако не только допускает, но и активно инициирует мысленную реконструкцию опущенных структурных особенностей и деталей предметной среды. Сочетая в нужной последовательности элементы формальной структуры, мастер формирует нужную ему внутреннюю атмосферу полотна, материализует чувства и душевные связи действующих в картине людей. Инстанцией, управляющей построением формальной структуры, ему служат идейно-смысловое задание и подлинные очертания изображаемой реальности. Художник не допускает произвола в использовании гармонических закономерностей природы и ее творений, воссоздает человеческие фигуры и знакомые вещи в полном соответствии с их закономерным строением и способом бытования. Выстроенная по универсальным законам, действующим во Вселенной, архитектоника его произведений становится местом слияния идеального и земного, единственного в своем роде и архетипического. С особенностями подобной образной геометрии нас знакомят картины «Родился человек» (1969, ГТГ), «На Оке» (1972, картинная галерея «Виктор Иванов и земля Рязанская»), «В кафе „Греко“» (1974, ГТГ).

В последнем групповом портрете автор изобразил самого себя и выдающихся живописцев-шестидесятников Г.М. Коржева, П.П. Оссовского, Е.И. Зверькова, Д.Д. Жилинского, по воле случая оказавшихся в итальянской столице за столиком римского кафе, которое за прошедшие столетия посетило немало знаменитостей.

В окружающем фигуры неглубоком пространстве с антикварной мебелью и висящими на стенах картинами кипит напряженная «тектоническая» деятельность, ощущается напряженная «работа» разнонаправленных сил и противоположных начал, не затихает игра контрастов. Вся эта система диссонансов и благозвучий формиру-

ет гамму эмоциональных значений, содержательных впечатлений, расширяющих смысл поведения действующих лиц, переводящих их чувства и размышления в широкий культурно-исторический план. Для сидящих за столом «наступили минуты внутреннего ответа каждого перед самим собой и всех вместе перед историей»².

В концепцию группового портрета Иванов вложил идеи и мысли, близкие репинским представлениям о высокой миссии художественного гения, вовлеченного эпохой в поиски нравственной Истины, участвующего в созидании нового, человеческого мира.

Стоит упомянуть о другом факте творческой биографии наших реалистов. Пока служение высокой Правде не стало устойчивой философией их творчества, они могли создавать вещи случайные, проходные. Так, исполненная Репиным после окончания Академии художеств картина «Парижское кафе» (1875, частное собрание) напоминает занимательную мизансцену во «французском вкусе». Написанная с живописным блеском многофигурная композиция свидетельствует о технической готовности автора к решению серьезных задач, но проигрывает его будущим достижениям в содержательном плане. Смысл изображенного в ней замкнут на внешнее действие и на не лишённые комизма взаимоотношения посетителей обычного парижского кафе. Восприятие ловко разработанной сюжетной интриги не выходит за рамки ироничного комментария к незначительному эпизоду буржуазного быта. В дальнейшем художник будет отдавать предпочтение мотивам и ситуациям большого социального звучания, требующим мощной реалистической формы, связывающей тайными нитями подтекста смысл близлежащего факта с всеобъемлющим содержанием, отвечающим на запросы всей человеческой семьи.

Использованный в «Парижском кафе» принцип живой естественной группировки персонажей получит развитие в его других многофигурных композициях: «Проводы новобранца» (1879, ГРМ), «Не ждали» (1884–1888), «Крестный ход в Курской губернии» (1881–1883, обе — ГТГ), «Запорожцы» (1880–1891, ГРМ). В образном и формальном строе названных шедевров претворен опыт, накопленный в смежных жанрах станковой живописи. Об этом, к примеру, свидетельствует присущая многочисленным портретам мастера и свойственная участникам «Крестного хода» характерность облика, позволяющая распознать сущность человека, нравственную основу истинно народного образа. Важнейшей задачей реализма

Ф.М. Достоевский считал чувственно-зримое изображение много-сложной жизни человеческого сердца. О коренной особенности своего творческого метода он писал: «...я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой»³. Психологизм лучших произведений Репина вполне соответствует определению реализма, сформулированному великим романистом. Несомненно, художник нашел путь к образному синтезу разнообразных чувств и переживаний человека. Он владеет выразительными средствами, позволяющими собрать в единый ассоциативный узел интимные, личные и социальные побуждения личности, передать внутреннюю жизнь героя в поступательном развитии, непрерывной смене настроений. В репинской трактовке душевная работа не знает остановки, ускользает от окончательных выводов, устоявшихся определений.

Энергичной, подвижной кистью мастер выражает самое трудное в искусстве — «текучесть» человека, способность психики к различным превращениям. Репинским портретам современников, по мнению Иванова, присуща необъятная глубина, до конца не объяснимая тайна, заставляющая зрителя снова и снова возвращаться к их поэтическому содержанию, извлекать из него новые смысловые оттенки и выразительные качества. О портрете чугуевской поры «Мужичок из робких» (1877, НГХМ) он говорит: «Такого образа в русском искусстве еще не было. Перед нами живой человек, со сложнейшим характером и трудно объяснимой психологией. Подлинный крестьянин. Авторское отношение как будто отсутствует, автор ничего не навязывает. „Даю вам, — кажется, говорит художник, — живого человека, я сам еще не ведаю его тайн, давайте вместе разгадывать их“»⁴. На протяжении всего творчества Иванов сам пытается понять и объяснить крестьянскую душу и, подобно своему предшественнику, многое улавливает в непростом духовном складе человека современной русской деревни. Художник создает образ, то есть наивысшую реальность, которая обладает материальной структурой и одновременно является интуитивно угаданной моделью возвышенного бытия, преобразенного энергией творческого порыва, поэтическим светом духовного идеала. Глядя на рязанскую мадонну в картине «На Оке», мы не задаемся вопросом о социальных или бытовых условиях ее существования, не спрашиваем, как ее имя или где она проживает; все эти соображения отступают на второй план перед вдохновенно переданным величием и нравственным благородством женщины-матери.

Формы сидящей на берегу Оки фигуры и трогательно прильнувшего к ее груди ребенка ритмически зарифмованы с овальными массами земли. Компонуя мотив, художник, несомненно, пользовался конкретной натурой, но конечная формула прекрасного женского существа рождена его художественным сознанием, глубоким инстинктом, адекватным проявлением генотипа. При желании в этой формуле мы найдем отражение конкретных общественных отношений и сложившейся в данную эпоху системы жизненных ценностей, но она также содержит нечто неперемutable, повторяющееся из века в век.

Подвижная, одухотворенная живопись Репина доносит пульсацию могучего жизненного потока, закрепляет схваченные на лету быстрые, изменчивые мгновения естественного поведения человека, неподконтрольные разуму телодвижения и жесты, обнажающие подлинную сущность характера. Иванов любит четкие, завершенные формулировки, заключает фигуры в устойчивые контуры, прочно спаянные с плоскостью холста, подчиняет изображение продуманной системе орнаментальных линий и декоративно осмысленных цветовых гармоний. При всех технических и стилевых различиях личного мастерства оба уверенно достигают общей для них цели, воплощают с неотразимой силой квинтэссенцию жизненной правды. Тому подтверждением служат их высшие достижения.

В работе Репина «Перед исповедью» (1879–1885, ГТГ) значительная часть смысловой нагрузки падает на внутренние излучения образной ткани, проникает в сознание зрителя через организованные цепочки поэтических ассоциаций и выразительных умолчаний. Уже на первый вопрос, вытекающий из прежнего названия картины «Отказ от исповеди», трудно дать полноценный ответ, минуя чувственные реакции на эволюцию эстетической формы. Ускользающая от окончательного вывода духовная субстанция центрального образа не позволяет признать в нем непреклонного атеиста, отвергнувшего церковный ритуал по идейным соображениям. Скорее, его настороженное отношение к приходу тюремного священника имеет иную подоплеку, оно связано с беспокойством за последствия сделанных признаний.

В характерном облике приговоренного к смерти узника различимы следы трудного процесса осознания Истины, заметны признаки напряженных усилий, вложенных в поиск необходимого, нравственно должного решения. Лишь в самых первых эскизах к картине общение персонажей сохраняло видимость откровенного

психологического конфликта. В окончательном, картинном, варианте внутренний диалог фигур обрел волнующую многозначность и невыразимую глубину. Движение красочных масс, распределение света по поверхности фигур и предметов открывает доступ к поэтическому подтексту, к неистощимому ресурсу встречных догадок и представлений.

Мастер сближает по степени освещенности крест в руках, священника и лицо заключенного, скорее всего, глубоко верующего в христианские идеалы и ценности. При тесном контакте с изображением возникают аллюзии с библейскими преданиями, с неизбежно встающим перед каждым новым поколением извечным вопросом «Что есть Истина?»

Еще раз обратим внимание на активное участие в создании образа и раскрытии содержания картин Репина цветовой пластики и пространственных отношений, линейного ритма и освещения. С большой выгодой для формирования в картинах «Не ждали», «Крестный ход в Курской губернии» обширного смыслового поля мастер использовал фундаментальные законы и правила реалистической композиции. В обоих случаях формальные построения, выразительные пространственные планы несут важный поэтический смысл, связывают отдельный эпизод общественной практики людей с широким течением исторической жизни. «„Крестный ход“, — пишет Иванов, — одно из центральных произведений в творчестве Репина. Замысел ее грандиозен, это дальнейшее развитие того, что начато в „Бурлаках“. Тут и там — движение человеческой массы. Тут и там главное — народ. Только в „Крестном ходе“ все укрупняется, становится еще значительнее. Толпа кажется бесконечной, не видно ни начала, ни конца. Будто перед нами вся Россия, весь многомиллионный русский народ»⁵.

Принципиально важную для себя тему нравственных исканий, выбора Пути, сопряженного с движением личности и целого народа к запредельной духовной цели, Репин решает, используя мощный естественный символизм реальных жизненных ситуаций и фактов.

В содержании картины «Не ждали» витает дух библейской притчи о блудном сыне. Изобразительная драматургия полотна далека от прямого цитирования евангельской истории и лишь намекает на существование первичного контекста. Репинский герой вернулся домой с каторги, не совершив, по меркам демократического общества, ничего дурного, за что следовало бы повиниться перед близ-

кими и родными ему людьми. В известном смысле он — очередная жертва социального зла, заслуживающая безусловного сочувствия. Тем не менее за всеми пережитыми им страданиями и жестокими гонениями, где-то в глубине его существа угадывается готовность к покаянию, звучит нота искреннего сожаления. Зримым символом этих идеальных упований является проникающий в комнату через стеклянные двери и окна теплый солнечный свет, слитый со стихией разноречивых переживаний, в которую погружен неожиданно представший перед домочадцами глава семьи.

Ту же задачу — выразить сокровенную жизнь вещей и явлений, приоткрыть завесу над таинственным миром души Иванов решает иными приемами. В психическом складе личности его в большей степени интересуют свойства, созвучные широким общественным настроениям времени, сформированные участием в коллективных деяниях и масштабных событиях. В молодые годы художник мечтал создать нечто подобное большим хоровым полотнам Репина и Сурикова, однако окружавшая его действительность располагала к иным структурным моделям и композиционным схемам. Выработывая органичный для себя тип изображения, он ощущал запрос времени на произведение, вовлекающее зрителя в процесс домысливания обширного содержания, скрытого в потаенных слоях образной структуры. Вместе с другими живописцами-шестидесятниками, разделявшими идеи и принципы нового социального реализма, Иванов с самого начала взял курс на преодоление привычности, изношенности выразительных средств, успешно функционировавших в предшествующий период. В результате серьезной переработки элементов разных традиций — от классических до новейших формальных находок — он сумел внести существенные коррективы в систему традиционных реалистических приемов, вернуть им былую силу и действенность.

Подлинно новаторской была деятельность Репина, обновившего поэтику и форму реалистической живописи, воплотившего сущность современной ему действительности, глубинный смысл важнейших человеческих вопросов. Композиционное мастерство художника основывалось на сложном психологическом взаимодействии персонажей и живой событийности, широко развернутой во времени и глубоко в пространстве.

В картинах Иванова также наличествует событийное начало, но его развитие происходит в замедленном темпе, нередко чревато полной остановкой действия. Фигуры часто стоят, сидят в неподвижных

позах, в общении друг с другом проявляют эмоциональную сдержанность.

Подобную трактовку вряд ли можно принять за возврат к созерцательной концепции образа венециановского типа. Выработанные художником пластические формулы родственны категориям мышления русских иконописцев, напоминают художественные конструкции, подходящие под определение «умозрение в красках».

На раннем этапе творчества Иванов копировал иконы, изучал древнерусскую архитектуру; позднее добытые знания войдут в художественную плоть его произведений, помогут наделить формуми долговечной выразительностью.

В чарующем портрете дочери «Осенний букет» (1892, ГТГ) Репин мыслит образ в категориях красоты и целостности, закономерных для духовной культуры эпохи, завершавшей XIX век. Психологический рисунок работы отличают благородная простота и наполненность тонкими поэтическими чувствами. С неодолимо влекущей правдивостью художник отобразил живую, естественную красоту близкого ему человека, выразил содержание прекрасного мгновения жизни. У Репина немало произведений, своим идейным пафосом развернутых в будущее, способных убедить зрителя в неизбежности прогрессивного развития общества и человеческой личности. Его социальные прогнозы, облаченные в совершенную живописную форму, в каких-то аспектах пересекаются с поэтикой советского искусства, отмеченной печатью неподдельного романтизма.

Суровый реализм Виктора Иванова имеет свою эмоциональную структуру, отвечающую духу и стилю другого времени, более связанную с низовым психологическим укладом народной жизни. Погруженные в новую общественную среду, сформированные драматичными процессами и событиями XX столетия, герои его полотен в выражении чувств проявляют явную сдержанность, их состояниям в большей мере присущи волевая собранность, своеобразная интровертность. Прежде чем зримо свидетельствовать об их стремлениях и надеждах, печалях и радостях, художник словно выдерживает паузу, дает отстояться своим и чужим эмоциям, находит возможности закрепить переживания в четких, законченных формах. Именно в таких изобразительных терминах выражено в картинах «Похороны в Исадах» (1983–1985, ГТГ) и «Крещение» (1990, картинная галерея «Виктор Иванов и земля Рязанская») эмоционально-смысловое отношение персонажей к таинству рождения и смерти.

То, что Иванов примыкает к иной, чем Репин, стилистической линии, культивирует реализм другого типа, отнюдь не делает его антиподом великого мастера. Извлекая полезные для себя уроки из художественного наследия, он отделял практический интерес к тем или иным формальным находкам от стоявшей за ними идейной программы, часто ему чуждой. В случае с репинской практикой его занимает не столько техника мастера, сколько достигнутые с ее помощью глубина изображения и недостигаемая полнота выраженного содержания. Разумеется, внимание Иванова привлекали и секреты изумительного репинского мастерства, но подражать его приемам он считал делом бесперспективным, поскольку их природа отвечала стилю и духу другого времени.

В биографии Иванова был период, когда он много копировал с образцов русской и зарубежной классики. Среди исполненных им копий есть списки с древних икон и повторения картин живописцев, снискавших славу умных реформаторов. Один из них, П. Сезанн, своими художественными открытиями повлиял на творчество нашего живописца, скорректировал его собственные поиски новой величавой целостности природы. В ряде случаев Иванову хотелось разгадать тайну возникновения бесспорных шедевров золотого века русской реалистической школы. Однажды он взялся за копию портрета М.П. Мусоргского, написанного Репиным за считанные дни до смерти композитора. По признанию Иванова, перед этой работой он «всегда стоял в безмолвии, молитвенном созерцании». Делая копию, художник стремился уяснить связи, возникающие между структурой изобразительной речи и достигнутой неотразимой правдой образа. В один из дней он уговорил сотрудников Третьяковской галереи осуществить эксперимент: поставить рядом с репинским «Портретом М.П. Мусоргского» (1881) «Портрет И.А. Морозова» (1903) К.А. Коровина и «Автопортрет с женой» (1923, все — ГТГ) П.П. Кончаловского. Результат сравнения был весьма неожиданным. Материальной силой цвета, броской декоративностью последние две картины явно превосходили репинский шедевр, но проигрывали ему в значительности образного содержания. Позднее Иванов скажет: «Своего суждения об этих портретах после такого шока я не изменил. По-прежнему Мусоргский Репина для меня значительнее двух других»⁶.

Репину и реалистам его круга было несвойственно специально культивировать оригинальные признаки личной манеры. Художественная специфика их произведений определяется не только

уникальными свойствами таланта, но и в немалой степени обусловлена поэтической ценностью, эстетическим своеобразием природы, послужившей материалом для творчества. Каждому из них и, конечно, самому Репину, чтобы обрести должную профессиональную самостоятельность, потребовалось изучить, практически усвоить большой объем традиционной художественной культуры. При этом в их зрелом творчестве невозможно обнаружить следы заимствований, настолько органично переработанный опыт входит в структуру их образной речи, отвечает характеру поставленной задачи.

Свойством глубокой ассимиляции традиционных элементов обладает реализм Иванова. Он прошел школу, в которой учили универсальным законам художественного мастерства, прививали классические принципы работы с природой, не привязанные к конкретному стилю, персональной манере. Как у всякого большого мастера, у него есть свои особые симпатии к определенным традициям и отдельным художникам, но никакие личные привязанности или эстетические предпочтения не могли побороть в нем неприязнь к эклектике, цитированию чужого опыта. Лишь однажды для воссоздания конкретного мотива, увиденного в окрестностях Оки, он захочет воспользоваться возвышенным стилем икон Дионисия. Исполненный пейзаж выглядел эффектно, но весь его декоративный наряд не совпадал с реальными достоинствами природы. Данный случай укрепил Иванова во мнении, что механическое использование традиции приводит к сокрытию правды, становится способом фальсификации реальности.

В тематических композициях Иванова степень «переложения» природы выше, чем в его портретах и натюрмортах, сюжеты которых изображаются с близкого расстояния. Картины мастера, входящие в живописный цикл «Русские женщины», обнаруживают черты, родственные специфике декоративно-монументального панно, допускающей стилизацию очертаний и цвета природных форм с целью заострения общего изобразительного эффекта, рассчитанного на далекое воздействие. Редукция цветовых масс и линейных контуров в данном случае служит сгущению жизненных впечатлений, аналогичному образному синтезу наблюдений в монументальном искусстве.

Сравнение произведений Иванова и Репина обнажает различия в их цветовой организации. Сообразно врожденной склонности Иванов любит гармонии более темного холодного спектра, обобща-

ет светлоты и тени способом, близким системе тональной живописи, разработанной последователем А.И. Куинджи Н.П. Крымовым. Цветовой строй картин Иванова сформирован в условиях пониженной освещенности, пристрастие к которой сам мастер до конца объяснить не может. Скорее всего, тяготение к сумеречной тональности имеет романтическую подоснову, обусловлено конфликтом идеальных представлений художника с реальной прозой жизни.

У Репина, напротив, доминирует влечение к солнечному освещению, участвующему как в создании светлых, жизнерадостных образов, так и в раскрытии социальных тем, требовавших критического комментария. Автор фундаментального исследования «Цвет в живописи» Н.Н. Волков дал такое определение репинскому колориту: «Имея в виду глубокие и разнообразные связи цвета с миром человека, его воспоминаниями, идеями и чувствами, слияние цвета с его ассоциативным ореолом, мы всегда можем более строго или более метафорично определить общее качество цвета в живописной системе большого художника. Я бы назвал основными качествами репинского строя солнечность (преобладание теплых и горячих тонов) и подвижность, живость цвета»⁷.

Живопись Репина — одна из вершин отечественного и европейского колоризма, дающая представление об истинных возможностях богатого цвета в образном претворении действительности.

Восемью часть созданной Репиным портретной галереи современников составляют женские образы. В выборе модели художник не ограничивает себя сословными предпочтениями, с неизменной правдивостью отображает существенные черты душевного мира представительниц разных социальных слоев — от простых крестьянок и эмансипированных интеллигенток до знатных родовитых особ вроде баронессы В.И. Икскуль фон Гильденбандт или графини Луизы Мерси д'Аржанто. Как и в других случаях, уникальная структура каждого из портретов служит воплощению глубинной сути человека, эмоционального богатства женской души. При всем многообразии стремлений, порывов художников, писателей, композиторов последней четверти XIX столетия их всех роднят преданность гуманистическим идеалам и искреннее намерение овладеть сложностью человеческой природы. Однако достичь репинской глубины психологической объемности в передаче тонких духовных чувств и переживаний конкретной личности мало кому удавалось из работавших рядом с ним превосходных портретистов.

Иванову кажется вполне закономерным появление в русской живописи «золотого века» отечественной культуры внушительного количества великолепных женских образов, дающих ясное представление о высоте художественного мышления целой эпохи. Он считает очевидным заблуждением бытовавшее мнение о том, что глубиной проникновения в натуру женские портреты Репина уступают мужским. «Если женские образы, — пишет Иванов, — мерить салонной красотостью или особыми чарами, преподнесенными в изысканной французской манере, то — да, не было у него такого дара. Но когда надо было передать глубинные, сложные чувства женщины, Репин создал портрет Стрепетовой, полный трагического внутреннего огня, открытости и обаяния. А женские образы в картине „Не ждали“! Каков взгляд матери навстречу входящему сыну! И это передано в фигуре матери со спины, а все другие, начиная с прислуги, стоящей в двери, жены у рояля и дочери — даны с абсолютной психологической правдой и красотой»⁸.

По-другому интерпретирована тема возвращения в картине Иванова «Семья. 1945 год» (1964, ГРМ). На долю главного героя, вернувшегося с полей сражений, тоже выпали суровые испытания. Радостные волнения домочадцев, вызванные его появлением, уже улеглись, уступив место привычному психологическому укладу крестьянской жизни, но уже без тех ноток праздничного ликования, что сопутствовали сценам колхозного быта в довоенный период. На лицах и во всем облике участников скромной трапезы, изображенной Ивановым, лежит печать серьезного времени, различимы следы глубоких перемен, произошедших в сознании людей под влиянием событий военного лихолетья. К концу 1950-х годов окончательно сложилось новое ценностно-смысловое отношение к действительности, возникла потребность осмыслить исторический опыт народа в обобщающих нравственных категориях и понятиях. Вставшие перед советским искусством задачи расширили спектр формоустремлений, открыли путь к новым обретениям, которым нередко сопутствуют значительные утраты. Можно, конечно, сожалеть, что Иванов отказался от изображения человеческих переживаний как текучего, многоступенчатого процесса, в котором основная эмоция получает множество дополнительных филиаций, оттенков, градаций. Зато выработанный им способ изображения позволяет ему укрупнять существенные черты и свойства натуры, сообщать человеческому лицу значительность лика.

Если фигура матери в картине Репина «Не ждали» своим физическим и психологическим строем соответствует одной из фаз в развитии многомоментного действия, обещающего поэтически справедливую развязку жизненной коллизии, то собирательный образ матери в работе Иванова «Семья. 1945 год» связан с остальными персонажами общим задумчивым настроением. Царящая на полотне атмосфера исполнена особой сосредоточенности и молитвенной тишины. Нелучайно в окончательном варианте композиции мастер отказался от светских изображений, украшавших стены комнаты на стадии эскизов. Вместо них в верхнем углу интерьера появился фрагмент иконы — атрибут русской духовности и важнейший элемент традиционного убранства крестьянского дома на протяжении многих столетий.

Используя разные способы передачи скрытых движений человеческого ума и сердца, Репин и Иванов создали образы, исполненные глубокой психологической правды. В меньшей степени их роднят душевное участие в судьбах изображенных людей, обостренное внимание к основным великим темам существования. Усилия обоих художников постоянно направлены на прозрение смысла и назначения человеческой жизни. Умение обнажить в жизненном материале то, что действительно важно и необходимо людям, реализовано ими в работах, посвященных трагической теме смерти, в их трактовке, сопряженной с решением не менее сложного вопроса бессмертия.

Ожидание казни обнажает в герое репинской картины «Перед исповедью» психологию особого типа, выходящую за рамки обычных земных страстей и влечений, основанную на мужестве личного самообладания и чувстве гражданской ответственности за судьбы других людей. Сознание собственной правоты, бунтующей совести где-то в глубине переживаний приговоренного к смерти сочетается с импульсами порыва к Правде высшего идеала, к лучшей, духовно живой реальности будущего. Важно и другое. Душевные движения смертника характеризуют уровень общественной совести конкретной исторической эпохи, дают ощутить градус разгоравшейся в России борьбы за социальную справедливость.

Развитие трагической ситуации по внутренне бесконечной траектории художественной психологии словно навсегда отсрочило исполнение смертного приговора, избавило молчаливый диалог персонажей от присутствия смерти.

В конкурсной картине Репина «Воскрешение дочери Иаира» (1871, ГРМ) творческий замысел основан на сюжете, заимствованном

из Священного писания. Чудо воскрешения из мертвых живописец трактует как реальное событие, без всякого пафоса и мистического ореола. Участники сцены обликом, действиями, эмоциональными проявлениями напоминают живых, конкретных людей, хотя и облаченных в исторические одежды, но в совокупности индивидуальных особенностей, манеры поведения, стилистики самого изображения слабо дистанцированных от пространства и времени зрителя. В дальнейшем в своих исторических и остросоциальных композициях художник усилит значение визуальных моментов, сближающих действие на полотне с живой действительностью, превращающих зрителей в активного, заинтересованного соучастника изображенного события. Но значит ли это, что, обретая высокую жизненную достоверность, сотворенный образ теряет в эстетической ценности или художественной выразительности? В репинских произведениях наблюдается скорее обратная зависимость: чем правдивее выражена сущность явления, тем прекраснее его смысл и совершеннее эстетическая форма. Первое значительное творение Репина «Воскрешение дочери Иаира» — тому подтверждение. Именно преображающий свет художественной правды делает трагический мотив возвышенным и прекрасным. Искусно моделируя форму, тонко варьируя освещение, художник обнажает в образе Христа глубинное, подлинное, сосредотачивает в нем ту животворную, духовную силу, которая вселяет надежду на возвращение к жизни юной дочери Иаира.

Тема смерти в творчестве В.И. Иванова неотделима от укоренившихся в христианском искусстве мотивов прощания и оплакивания. Свою концепцию достойного ухода человека из жизни художник реализует в большом цикле работ, изобразив в одной из последних похороны художника, проститься с которым пришли герои его прошлых картин, в миру — жители родной ему деревни Исады.

Композиционная архитектура ранней картины Иванова «Похороны в Исадах» подчинена тем же универсальным законам, что действуют во Вселенной, управляют вечными процессами органической жизни. Автор жертвует конкретикой фона и освещения, всецело концентрируя внимание на передаче высокого нравственного порыва, сплотившего изображенных людей. Расположенные полукругом фигуры напоминают хор в античной трагедии; их слитный внутренний голос взывает к совести и ответственности живущих поколений. Персонажи облачены в старинные ритуальные одежды, подчеркнувшие скорбную значительность сцены, по звучанию

близкой торжественному реквиему, утверждающему бессмертие духа перед лицом небытия.

Иначе обрисованы участники годового поминального митинга у Стены коммунаров на кладбище Пер-Лашез в Париже в одноименной работе Репина (1883, ГТГ). Композиция полотна напоминает построение картины «Крестный ход в Курской губернии» с той лишь разницей, что объединившее толпу ритуальное действие направлено от зрителя вглубь композиции, подчинено динамичному ритму масштабных сокращений. Самочувствие участников митинга точно передано через эмоционально-смысловое значение поз, жестов, быстрых промежуточных телодвижений, через необычайно подвижную мимическую фактуру лиц и словно на лету схваченный блеск глаз — своего рода непредвзятые психологические свидетельства происходящего. Тонкий психолог, Репин хорошо чувствует грань, отделяющую искреннее воодушевление от ложной приподнятости и показного энтузиазма.

Вероятно, содержание политических картин Репина утратило жгучую злободневность, очевидную для его современников. Время поменяло акценты, выдвинуло на первый план непреходящие общечеловеческие аспекты, как оказалось, весьма актуальные для нашего времени. К тому же мастер не злоупотреблял политическими намеками и тем более не навязывал зрителю готовых выводов. Он, скорее, перевоплощался в своих героев, проживал вместе с ними ключевые моменты их жизни, создавая образ, следовал за независимым развитием конкретных человеческих типов и характеров. Современная ему художественная эпоха утвердила в литературе и живописи культ духовно богатой индивидуальности, чуткой к личным и социальным проблемам человека, готовой при необходимости вступить за честь страны и народа. В составе репинского наследия — непревзойденные образцы психологического реализма, примеры раскрытия внутренней сущности ярких, самобытных личностей и высокого смысла общественного бытия. Далеко не исчерпана ценность репинского подхода к изображению человеческой психологии, скрытой, невидимой работы души и ума, духовных веяний природы и общественной среды.

В отличие от Репина, изображавшего внутренний мир людей как динамичный процесс, развивающийся по разным направлениям, Иванова привлекают длительные состояния, устоявшиеся эмоции, встроенные в сетку общих идей и умонастроений времени.

Им также движет благоговейный трепет перед чудом жизни и загадками человеческой природы. Драматизм пережитой войны, напряженный деятельный склад послевоенной действительности пробудили в нем смелого новатора, решительно обновившего поэтику и язык реалистического искусства, проложившего новый путь к познанию Истины века, всеобщего смысла народного бытия.

Обоим живописцам дороги национальное своеобразие родного искусства, понятия Правды и Красоты, выработанные народным сознанием.

Сами они необычайно продуктивно используют местный колорит, неповторимые краски родной стороны, коренные особенности национального характера для создания уникальной художественной фактуры изображения. Кому-то эти драгоценные качества реалистической живописи покажутся старомодными, не отвечающими стандартам безродной, космополитической культуры. Но именно глубокая укорененность искусства обоих мастеров в национальной почве наделяет его непреходящим, всечеловеческим значением и долговечной выразительностью.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Из беседы с художником 15 марта 2002.

² *Иванов В. И.* Одной судьбой с народом : сб. статей к 90-летию со дня рождения художника. Рязань, 2014. С. 47 (далее — *Иванов*).

³ Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб., 1883. С. 373.

⁴ *Иванов*. С. 115.

⁵ Там же. С. 116.

⁶ Там же. С. 85.

⁷ *Волков Н. Н.* Цвет в живописи. М., 1984, С. 303.

⁸ *Иванов*. С. 117.

ТРАДИЦИИ И.Е. РЕПИНА В ЖИВОПИСИ Г.М. КОРЖЕВА

Наследие Ильи Ефимовича Репина — выдающееся достижение реалистического искусства XIX века, ставшее творческим ориентиром для последующих поколений отечественных живописцев. Неподдельный интерес художника к повседневности, привычным эпизодам, из которых была соткана устоявшаяся жизнь сословий Российской империи, непосредственная фиксация действительности, отражение волнующих общество мыслей и чувств дали мощный импульс к развитию и обогащению отечественной школы реализма.

Историко-политические особенности пореформенной России конца 1850-х — начала 1860-х создали уникальную атмосферу, в которой стало возможным критическое переосмысление общественных процессов и формирование новых оценок бытия в среде творческой интеллигенции.

Спустя 100 лет, в конце 1950-х — начале 1960-х годов, появились первые творческие плоды обновления советского искусства, ставшего результатом новых демократических тенденций в обществе, зародившихся после победы в Великой Отечественной войне и оформившихся позднее в связи с разоблачением культа личности Сталина и смягчением репрессивной системы. Эти ключевые события и сопутствующие им перемены стали базой для цеховой борьбы за обновление реализма и очищение его от всего наносного.

Как за И.Н. Крамским шли его молодые ученики, включая И.Е. Репина, так же и за педагогами Московской средней художественной школы (И.Э. Грабарём, В.В. Почиталовым, С.В. Герасимовым) следовали их воспитанники и студенты Московского государственного художественного института им. В.И. Сурикова. Стремление передвижников очистить искусство от омертвевших форм академизма и утвердить свое собственное, глубоко народное, русское по духу искусство, объективно отражающее действительность, повторилось век спустя в попытках педагогов и учеников МСХШ и МГХИ им. В.И. Сурикова реабилитировать дореволюционные традиции живописи и отринуть омертвевший помпезный соцреализм, мало соотносящийся с реалиями окружающей жизни. Надлом в искусстве и переход от пропаганды к фиксации непосредственной действительности стал возможен только благодаря

возрождению и обновлению изобразительного языка, давшего богатый инструментарий для объективного описания современности.

Одним из самых важных достижений передвижников и молодых художников 1960-х стало полное осознание своей ответственности перед народом, выразившееся в высшей мере трепетном отношении к идейной составляющей полотен и активном поиске новых средств художественной выразительности. В среде творческой молодежи утверждалась вера в светлое будущее, в силу искусства (воспитательную и преобразующую), как и надежда на укоренение нравственных идеалов в сознании масс посредством изобразительного искусства.

Трибуной для передвижников стали собственные независимые от Императорской Академии художеств выставки. Для молодых художников рубежа 1950–1960-х, хотя и в рамках системы Союза художников, была создана уникальная для своего времени форма — ежегодные молодежные выставки (первоначально городские и областные¹), на которых был возможен показ работ на свободную тему — от этюдов до законченных полотен. Именно на таких площадках появлялись произведения, отвечающие на запросы современности, поднимающие круг злободневных тем и препарирующие социальную действительность. Тесная связь с жизнью изменяла привычный ход работы, выдворяя художников из мастерских. Работа на пленэре, поиск сюжетов и тем в гуще общественной жизни, выезды далеко за пределы столицы, в том числе на социалистические стройки, попытки понять, изучить и оценить людей и обстоятельства их существования во всех проявлениях стали привычной основой новаторского творческого подхода. Интерес к внутреннему миру человека открывал новые горизонты для исследования психологического портрета современника.

В среде художников, объединенных общей эмоциональной платформой конца 1950-х — начала 1960-х, одну группу можно выделить особо, что и сделала современная критика, условно назвав новое художественное явление «суровым стилем». В центре внимания оказались работы молодых живописцев — Г.М. Коржева, неформального лидера течения, и сооснователей идейной концепции «сурового стиля» В.И. Иванова, П.П. Оссовского, Н.И. Андропова, В.Е. Попкова, Т.Т. Салахова, П.Ф. Никонова, братьев А.П. и А.А. Смолиных, необратимо повлиявших на всю последующую историю отечественного искусства. «Эстетика их картин неотделима от прозрения общественной драмы века, раскрытия социальной жизни людей в ее

подлинных очертаниях и реальных противоречиях»². Именно эти художники привнесли новые формы и принципы образной выразительности, наделили станковую картину чертами монументальной живописи, эпическим духом, внутренней архитектурной, созвучной былинному сказу, точно отразив настроение и нерв эпохи.

Представляется интересным рассмотреть творчество двух ведущих художников-реалистов на сломе своих эпох — И.Е. Репина и Г.М. Коржева. Молодых живописцев, только что вставших на сложный путь реалистического искусства во время формирования новой идейной исторической платформы. Поставивших перед собой задачу ответить острыми объективными произведениями на запросы современников. Крайне важно для понимания формирования художественных процессов на сломе эпох определить, насколько удалось Гелию Михайловичу Коржеву преобразовать пространство живописи 1960-х? Каким образом на становление и формирование его метода и психологии творчества повлиял великий художник-реалист Илья Ефимович Репин?

Для Коржева Репин стал мерилom объективности, камертоном правдивости, невидимым судьей и учителем в поиске живописной истины. «Я человек 60-х годов... я стремлюсь олицетворить мои идеи в правде; окружающая жизнь меня слишком волнует, не дает покоя, сама просится на холст...»³ Так определял Репин свое творческое кредо, удивительно созвучное мировоззрению Коржева, которому была близка объективная оценка исторической действительности с народной точки зрения: «Для всего русского демократического искусства XIX века характерен глубокий и постоянный интерес к жизни русского общества, к жизни русского народа. И не только интерес... сколько активное вмешательство в жизнь, защита демократических идеалов, провозглашение их, и яростное осуждение всего костного, мешающего. И это делалось с высоких гражданских позиций, под определенным социальным углом зрения на жизнь общества. И вскоре эта тенденция лучших художников русского искусства стала художественной традицией, определяющей отношения искусства и общества»⁴.

Довольно быстро Коржев отказывается от (присущего послевоенной живописи) лирического повествовательного реализма своих первых жанровых произведений («Уехали» (1955), «Осень» (1954–1955, оба — местонахождение неизвестно) с конфликтной завязкой, не выходящей за пределы частных отношений героев:

«...удовлетворенности от написанного не приходило. Все более начал осознавать: лирика — не моя стихия. Лирический герой, как ни подходи к нему, не естественен. В чем-то даже фальшив. Надо искать свой образ, близкий, понятный, правдивый»⁵. Художник теперь предпочитает фиксировать сложные исторические процессы и центральные события XX века, раскрывая общественную драму народа с помощью ярких образных решений.

Источником вдохновения и местом поиска ответов на вопросы современности становится героическое прошлое страны, из которого художник черпает богатое содержание, важное для понимания процессов, происходящих в настоящем.

Для Коржева, как и для Репина, главная движущая сила истории и предмет интереса — это человек, народ. Но если Репин только открывал потенции, скрытые в народной мощи, искренне заявляя о них в полотнах «Бурлаки на Волге» (1870—1873, ГРМ) и «Крестный ход в Курской губернии» (1881—1883, ГТГ), то Коржев уже видит в человеке деятельного творца истории и правдоискателя, жизнь которого направлена на борьбу и созидание. Он пишет: «Подлинный реализм — борец за человека, за все лучшее, что в нем есть, за его надежды, за веру в него. Реализм — инструмент в познании тайн окружающего мира, он дает возможность художнику проникать в такие глубины материи и сознания, о которых мы пока даже не мечтаем. Человечество сделало только первые шаги к открытию возможностей и силы реализма»⁶.

Восприняв от Репина методологию наблюдения за своим героем, Коржев пристально всматривается в потенциал человека, видит его судьбу в историческом развитии, точно фиксирует момент современности, старается всматриваться в будущее. Художник включает в диалог о предназначении и возможностях личности, о ценности каждого отдельного существования, изменяя сложившиеся в живописи соотношения между конкретной индивидуальностью и собирательным человеческим типом, подвергая монументализации как особенные, неповторимые черты, так и типические, родовые свойства человека (триптих «Коммунисты»⁷ (1957—1960, ГРМ): «Гомер (Рабочая студия)» (1958—1960), «Поднимающий знамя» (1959—1960), «Интернационал» (1957—1958).

Подход Репина к изучению своих героев в динамических ситуациях отличался большой объективностью, глубоким проникновением во внутренний мир героев, умением дать выразительную психо-

логическую характеристику действующим лицам, раскрывая образы точно найденной мимикой, характерными позами и жестами.

В галерее образов, созданной Коржевым, красота всегда связана с нравственным потенциалом героя. Внутреннее состояние его определяется художником через призму опыта персонажа, фиксируется в четких, устойчивых линиях тела, стабильных жестах и позах, а обобщенные эмоции концентрируются в лаконичных цветовых гармониях.

Полотно Репина «Протодиакон» (1877, ГТГ) — пример портрета, где мощь пластического языка заставляла зрителя восхищаться поразительной жизненной силой человеческой плоти. «Господство на полотне погрузневшей, но еще крепкой фигуры несущего в себе „отголосок языческого жреца“ протодьякона выражено материальной плотностью цвета-формы и цвета-фактуры, еще более усиливающей ощущение физической массы активностью „животно-телесных“ компонентов образа — словно выступающих за плоскость холста рук и крупных, тяжелых черт лица»⁸. У Коржева вопрос человеческой плоти, ее витальности, материальной осязаемости — концептуальный, один из центральных в творчестве. Герои его картин «Влюбленные» (1959), «Поднимающий знамя» (1959), «Проводы» (1967, все — ГРМ) обладают как бы супермассой, так как плоть-палимпсест — выразитель их внутренней сущности, закаленной, обожженной в трудных жизненных перипетиях, — прямое доказательство ценности прожитой жизни и мощи их характеров. Подробной и богатой проработкой телесной фактуры Коржев добивается высокой концентрации тематического смысла в человеческой фигуре, а это, в свою очередь, рождает потребность в монументализации формы.

Репин в картине «Протодиакон» стремился взять натуру «в упор», создать портретный образ, типические черты которого неразрывно связаны как с самим естеством модели, так и с олицетворением конкретного социального явления. Тому же принципу следует и Коржев — заложенные в человеческий облик ведущие признаки и качества передают индивидуальный, характерный строй модели и в то же самое время позволяют отразить универсальные ощущения и побуждения, свойственные всему человечеству. Эмоции и чувства, которые испытывает обобщенный персонаж, имеют причинно-следственные связи с общим движением. Из этой архетипичной образности происходит эпичность и монументальность образов в картинах Коржева, например, входящих в цикл «Опаленные огнем

войны» (1964–1968)⁹. Позже в работе «Монах и рыцарь» (1998, частное собрание) Коржев вновь возвращается к содержательным принципам «Протодиакона», предложив собственную трактовку взаимоотношений в современном обществе посредством образов героев М. де Сервантеса.

Характерной особенностью изобразительного языка Коржева становится крупный план, особая кадрировка изображения (усеченный кадр, свойственный кинематографу неореализма), используемая художником для фокусировки внимания зрителя на человеческих фигурах, которые наделяются мощным пластическим объемом и зрительной весомостью. Гипертрофированный размер фигур, голов, рук, тщательность проработки формы, отсутствие мелких деталей, рельефно выраженные пластические элементы, содержательная нагрузка красочных масс сообщают изобразительному эффекту особую лапидарность и конкретность.

Определяющий для творчества Репина интерес к народной судьбе, к социальной философско-нравственной «правде» русского мужика рождал замыслы эпических сцен. Особенностью метода живописца стало стремление создать крупные многофигурные композиции и при этом воплотить отдельные народные типы и характеры.

Монументальное по звучанию полотно «Крестный ход в Курской губернии» раскрыло не только противоречия современности, рассказав о тяжелой жизни народа, но и утвердило новое отношение к нему. Активность идейной концепции и огромное мастерство Репина действительно преображали жизнь по законам большого искусства, имели отклик не только у критиков, но и среди передовой интеллигенции. Это полотно восхищало Коржева, о чем он пишет в своих записках: «Какой художник, в какой стране так сумел взглянуть на свое общество. Так вскрыть его сущность, с такой любовью и такой болью. Подобной картины не знает искусство ни одной страны. С моей точки зрения, это одна из самых глубоких традиций, оставленных нам нашим прошлым искусством, одна из самых плодотворных, ибо она покоится на глубоком внимании к жизни, на активном отношении художника к жизни и понимании ее процессов. И я уверен, что на ее основе вырастет одно из величайших искусств мира. И это традиции нашего русского искусства, и мы должны гордиться этим. Эта традиция получила распространение в работах мексиканских графиков, Гуттузо и некоторых итальянских художников. Жива она и в советском искусстве»¹⁰.

Репин добился огромной психологической выразительности образов «Крестного хода» через показ внутренних особенностей характера каждой личности, раскрыл существенные стороны современной действительности, достиг естественности композиционного построения картины, сохранив ее монументальное звучание. Подход Коржева созвучен творческому методу выдающихся русских и советских художников, изображавших человека в его величии или ничтожестве, онтологических противоречиях, показывая героические деяния или нравственное падение героя, заостря моменты и факты, определявшие универсальную перспективу развития нации и страны. А вековой опыт, полученный из трагического наследия революций и войн, взывал к свежему осмыслению, отторгая прежнюю нарративность изображения, требуя обобщения, символических форм и монументальных решений, цельно охватывающих пласты жизни гражданского общества.

Попыткой такого масштабного осмысления истории страны в рамках творческой концепции Коржева стало монументальное эпическое полотно «Заложники войны» (1998–2005, ИРРИ). Здесь художник попытался представить универсальный «групповой портрет» нации, подробно разработав и раскрыв духовно-нравственную суть образов-типов, дав полную характеристику послевоенному обществу, его исторической памяти и современным угрозам цивилизации.

Возвращаясь к полотну «Крестный ход», стоит отметить, что иерархия изображенных образов и типов раскрывается в нескольких плоскостях — от социального положения до духовных характеристик. Образ горбуна — один из центральных — играет роль камертона. Репин стремился передать через индивидуальные характеристики конкретного персонажа универсальные черты, присущие народу в целом, особенно его духовное начало. Внешняя физическая оболочка горбуна скрывает могучий духовный потенциал, движение, устремленное вперед, реализует внутренний импульс, являясь своеобразной метафорой и символом сути современности. Тем же приемом пользуется и Коржев в картине «Беседа» (1985, ГРМ), где образ слепого странника созвучен репинскому горбуну и олицетворяет все тот же многострадальный народ в его историческом развитии. Народ продолжает искать правду и справедливость, но, не найдя их, отвергает внешнюю жизнь без Бога (слепота) и обращается внутрь себя. Работа наполнена атмосферой философского раздумья над

смыслом и значением состоявшегося события — встречи народа и власти и их диалога. Скульптурная лепка живописной плоти делает образы осязаемыми, заставляя физически ощущать материю и внутреннюю суть героев. Сочиняя сюжет бытового характера, Коржев вновь выводит суть художественного высказывания за пределы жанра, рождая широкий смысловой контекст для аллегорических трактовок образов. Еще одной работой зрелого периода, иллюстрирующей трансформацию размышлений Коржева над образом народа, стала картина «Указ короля» (1997, частное собрание). В этой работе художник предлагает свое видение эволюции масс — в объединении народа, который, руководствуясь высшими нравственными принципами, может противостоять любой подавляющей и уничижающей власти. Позже эта тема еще раз возникнет в картине «Трудные шаги к истине» (2000, частное собрание), но уже сквозь призму библейских трактовок.

Зрелые и поздние произведения Коржева полностью лишены нарративности. Это лишь коды, символы ситуаций с подтекстами, которые развивает и домысливает уже зритель. Тщательно отобранные, пластически прочувствованные детали играют большую роль в формировании образной структуры произведений, помогая раскрывать не только тему, но и психофизические характеристики героя («На лесоповале» (2003), «Лишенная родительских прав» (2006, обе — ИРРИ).

Интерес Репина к русскому освободительному движению и его участникам, интерес, который он разделял вместе с писателями и художниками-передвижниками, говорил о его социальной чуткости и об активности творческой и жизненной позиции.

Картины «Перед исповедью» (1879–1885) и «Не ждали» (1884–1888, обе — ГТГ) обозначают широкий диапазон социально-нравственных и психологических проблем в разработке образа «человека-борца».

Это исследование эстетических идеалов эпохи, отношение революционеров не только к окружающей жизни, но и к самим себе. Тема революционных героев была раскрыта Репиным как проблема человеческой судьбы, как цепь глубоких психологических коллизий, сопровождающих жизненный путь «народных заступников».

Для Коржева такой темой борьбы героя, только не революционной, а народно-освободительной, стала Великая Отечественная война.

Главный герой полотна «Не ждали» (картина несет прямой социальный смысл и отражает психологическую коллизию) интересен Коржеву в трактовке эмоционального состояния и ситуативности. Мир обычного человека, возвратившегося в повседневную жизнь. Большой интерес вызывает вопрос о принятии или неприятии героя семьей, обществом, самим собой. Если для Репина таким героем стал вернувшийся ссыльный, то Коржев в работе «Следы войны» (1964, ГРМ), глубоко гуманной по звучанию, но и шокирующей, непосредственно наблюдает и исследует возвращение ветерана в мирную жизнь, где принимающая семья — это сам народ, каждый из нас. Оправданна ли физическая и моральная жертва солдата? «Следы войны» являются прямой аналогией и следованием образному и концептуальному построению выдающегося портрета М.П. Мусоргского (1881, ГТГ) Репина. Коржев пишет монументальный погрудный портрет солдата Великой Отечественной войны с лицом, обезображенным ожогом. Мастер провокационно сталкивает зрителя с человеком, несущим печать той страшной битвы, которая в сознании тех или иных людей, особенно молодежи, начинает блекнуть и стираться. Нейтральный фон и рассеянный свет убирают характеристику места и времени, вписывая судьбу человека в вечность, в историческую память нации. Коржев не позволяет публике расслабиться, рассеять внимание при изучении батальных сцен, он дает возможность посмотреть в единственный глаз тому, кто принес себя в жертву во имя благополучия будущих поколений. Художник ведет острый диалог со зрителем, заставляя его чувствовать себя некомфортно и отвечать на вопросы «Как?» и «Почему?». Активный диалог со зрителем — часть философии Коржева, который провоцирует сопереживание, заставляет сформировать свое мнение о герое, дать оценку его действиям, биографии, что отсылает к откровенности и смелости Репина-психолога, смело говорящего правду.

Возвращаясь к полотну «Не ждали», стоит отметить, что большое место в картине отведено образу матери. Художник наделяет этот персонаж особым смыслом, обнажая не артикулированные прежде столь глубоко психологические аспекты жизни женщины в обществе, тонко характеризуя ее переживания и приоткрывая мир сложных чувств. Хотя ссутулившаяся фигура героини дана в ракурсе и ее лица почти не видно, проработка позы, жеста, внешнего облика полно раскрывает тяготы материнской судьбы. Образ матери у Коржева подвергается некоторой переоценке: признавая уникальную

силу духа и смирение, свойственные женщине, художник возвращает ей главную привилегию в век равноправия полов — возможность быть уязвимой. Монументальное по звучанию полотно «Мать» (1964—1967, ГТГ) сталкивает зрителя непосредственно с трагедией целого поколения, с трагедией всех матерей, потерявших детей в военных конфликтах. Мать Коржева поставлена перед фактом смерти родных; художник посредством живописной пластики изучает момент нравственного и эмоционального переживания, грань отчаяния и стойкости, самоопределения и выбора — жить в воспоминаниях, замкнуться или продолжать искать стимулы к существованию в настоящем.

В натурном эскизе к картине «Мать» (1962, частное собрание) проработка образа довольно интересна и схожа по использованию выразительных средств с работой Репина «Перед исповедью» — пастозное письмо, драматические контрастные светотеневые моделировки. Идейный световой акцент положен на руки: они написаны густо, пастозно. На опаленные сединой волосы женщины падает свет. Общий серо-коричневый тон одежды и платка, черный фон усиливают трагическое звучание работы, говоря о скудности быта, лишениях, внутреннем самоощущении героини. Краски и манера письма схожи с ранними работами Коржева воскресенского периода¹¹.

Даже сам художник, как будто не до конца осознавая тяжесть сей доли, развивает образ во времени. В упомянутом эскизе Коржев скрывает в тени лицо женщины, а в варианте картины «Мать» (1964, УОХМ) показывает зрителю лицо героини, но оставляет полузакрытыми глаза, словно позволяя ей продолжать свой внутренний диалог отчаяния. В картине «Мать», хранящейся в Третьяковской галерее, Коржев по-новому трактует образ матери — седовласой старухи, лицо которой осеняют принятие и смирение. «Тончайшими светотеневыми градациями он строит полновесный, скульптурно выраженный объем и осязаемое пространство, объединяя их общим, пронизывающим все слои красочной массы движением, в каждой точке осязаемым образным нервом целого»¹².

Крайне интересной для обзора и сравнения темой является образная трактовка Коржевым и Репиным библейских сюжетов.

Для Репина работа над библейской тематикой была началом его живописного опыта, продолженного на новом уровне в Академии художеств. На протяжении всего своего творческого пути он не раз обращался к сценам из Библии. Художник привнес новаторское

прочтение традиционных библейских сюжетов, в трактовке которых появляются оттенки жанра, торжественный лаконизм, мощное звучание темы. Например, в полотне «Воскрешение дочери Иаира» (1871, ГРМ) отображен момент ожидания чуда, а не торжество уже состоявшегося воскресения девушки.

Для Коржева обращение к библейской тематике стало своеобразным завершением духовных поисков, хотя первую завуалированную попытку трактовать тему он предпринимает в работе студенческой поры «Эвакуация» (1948, частное собрание). Эпическое многофигурное полотно, написанное под впечатлением живописной манеры старых мастеров, формально посвящено эпизоду военного времени, но при первом же взгляде на картину возникают ассоциации с библейским потопом и Ноевым ковчегом, заставляющие размышлять о тщете человеческих усилий перед неотвратимостью судьбы и цикличностью истории. Тема спасения, преодоления, веры в лучший исход станет одной из центральных в творчестве Коржева. Восприятие библейских сюжетов как исторических эпизодов во многом было обусловлено формированием художника в социально-исторической среде советской России, поэтому мастер практически ни в одном из полотен не использует иконографические схемы классического искусства, что роднит его творчество с новаторским подходом Репина.

Следующее, уже непосредственное обращение Коржева к библейским героям произойдет спустя более 30 лет — в начале 1980-х годов. Интерес зрелого мастера вызывают драматические фигуры Адама и Евы, изгнанные из рая. Художник пытается тщательно изучить центральных персонажей Библии и ввести их в пространство реального мира, дав им физически тяжелые, рыхлые тела и дополнив образы современными зрителю атрибутами. Используя тщательно проработанный фактурный мазок, образующий на холсте живую материальную структуру, Коржев создает новую пластическую, почти скульптурную субстанцию, наделяя ее особым смыслом и физиологичным ощущением пульсирующей плоти. Именно посредством такого подхода к живописной фактуре, путем создания особого телесного текста Коржев воплощает содержание жизни героев, наполненное страданиями, борьбой, испытаниями («Лишенные рая» (1998) и смирением («Осень прародителей», (1997–2000, обе — частное собрание). Вдохновляясь библейскими холстами Репина, тщательно изучая его живописную технику

(на примере работы «Плач пророка Иеремии на развалинах Иерусалима» (1870, ГТГ), в 1990-х Коржев создает серию библейских эскизов, отмеченных смелой и живой этюдной манерой письма, которую невозможно увидеть в законченных полотнах художника.

Демонстрация движения изнутри наружу, от невидимого мира к видимому, от материи духовной к материи плотной, заключенной в телесную оболочку, которую нужно преодолеть силой Духа через физические и нравственные мучения, — ведущая образная и технологическая задача, поставленная Коржевым в «Библейском цикле». Ярче всех эту идею транслирует фигура Христа, в которой, если проследить эволюцию персонажей, можно узнать и Дон Кихота, и отца живописца М.П. Коржева, и самого Гелия Коржева, а в образах Марии — жену и дочерей художника. Для Репина крайне сложной и интересной творческой задачей стала разработка темы искушения Христа в этюдах и эскизах «Иди за мной, Сатано!» (1895, ВОКМ), «Иди за мной, Сатано!» (1896, УОХМ), «Иди за мной, Сатано! (Искушение Христа)» (1901—1903, ККХМ). Поиск художественного образа Люцифера, то проявляющегося в виде крылатого чудовища, то материализующегося из пространства, сгущаясь вихрящейся черной массой или закатным алым заревом, явился сложной живописной задачей для художника. Репин, подчеркивая нематериальную (фантастическую) и вездесущую природу Сатаны, смелыми цветовыми контрастами противопоставлял его демоническую фигуру образу Спасителя. Композиция, позы персонажей, пейзаж, чутко подмеченные состояния природы играют определяющую роль в понимании сути изображенных. Коржев в работе «Изыди, Сатана!» (2009, частное собрание) снова трактует образы предельно материалистично. Художник помещает диагонально построенную на плоскости фигуру Христа в центр, заставляя ее визуально доминировать в пространстве, вытесняя отступающую, обрезанную форматом полотна ногу искусителя, явившего себя в человеческом облике. Накрытый кувшин, помещенный между фигурами, замыкает треугольное построение композиции и одновременно символизирует сосуд Духа. Необитаемый, утопленный в песках, почти марсианский пейзаж с высоким горизонтом вторит внутреннему состоянию Христа, изможденного 40-дневным пребыванием в пустыне.

В своих библейских работах Репин выступает свидетелем испытаний, которые выпадают на долю персонажам, и пишет их в этюдной манере. Коржев, в свою очередь, уходит гораздо дальше

и мыслит себя творцом своих героев, заключив их в физические тела в реальном измерении, делая зрителей свидетелями избранных сцен и сюжетов, строя композицию по принципу документального кинокадра с обрезанными краями холста, высоким горизонтом, крупноформатными, монументальными по звучанию фигурами и лицами участников сцены.

Работы художников, посвященные последним часам жизни Христа, наполнены драматизмом и глубоким сопереживанием, однако итоговые трактовки сюжетов прямо противоположны. Полотна Репина «Тайная вечеря» (1903, НГОМЗ) и «Христос в Гефсиманском саду» (конец 1880-х, МИИ РК) представляются «живыми свидетельствами» событий, происходивших с Христом. Трагическая работа «Се, человек» (1867, частное собрание) и страшная по своему апокалиптическому звучанию «Голгофа» (1921–1922, Художественный музей Принстонского университета) с распятием без Христа звучат роковым пророчеством для царской России. В картинах Коржева «Несение креста» (1999) и «Распятие» (1998, обе — частное собрание) звучит совершенно иная, окрашенная личными переживаниями интонация драматических событий. Физические и нравственные страдания воспринимаются с пониманием и смирением во имя очищения и искупления, приближая в картине «Последние часы на земле» (2000–2012, частное собрание) к катарсису и освобождению от тягости мира и физической плоти (воплощенных художником в образе разбойников), что отчетливо читается в парящей, хотя и пригвожденной к кресту фигуре Спасителя.

«Искусство, подлинное искусство живет только утверждением добра, света, будущего, человечности... Причем утверждение идеала должно быть абсолютно подлинным, когда зритель, слушатель и читатель безусловно верят художнику. А это может случиться, если сам художник верит в свою идею, всецело окрашивает своей личностью»¹³.

Репин, решая широкие задачи искусства, испытывает большой интерес к психологической и эмоциональной разработке предвосхищения действия, разрешения драматической ситуации. Коржев изучает последствия свершившегося, момент, когда героев полотен покидают эмоции и наступает внутренняя тишина, подлинный момент одиночества и честного диалога с собой. Таким образом, Коржев концепцией своего творчества продолжает развивать темы и проблематику, успешно реализованные Репиным.

Репин утвердил бытовой жанр в новом качестве — как искусство, несущее в себе широкие обобщения действительности, требующее формы монументальной картины. Коржев смог восстановить в правах традицию философско-критического рассмотрения и истолкования исторической действительности и преобразовать бытовой сюжет в эпическое монументальное полотно символического звучания, несущего гражданский пафос.

Репин, а за ним и Коржев смогли ощутить главную идею эпохи, сформулировать и переосмыслить ее, сумели увидеть отражение этой идеи в судьбах и характерах людей.

Герои Репина — это сама историческая действительность, ее боль и надежда, ее духовная энергия, ее глубокие противоречия и мучительные драмы. В живописи Коржева соединились преимущества двух принципов: один связан с индивидуализацией образа, закреплением его уникальных, единственных в своем роде черт и особенностей, другой — с широкой типизацией и монументализацией портретного облика героя, как бы отвоевавшего у своего века право на героическое деяние, осознанное участие в созидании справедливой истории человечества.

Поиски истины, поиски идеала, поиски правды опирались на разные стороны социального и духовного опыта личности художников, которые черпали драматические конфликты своих произведений в самой действительности.

Богатое наследие Репина позволяет реконструировать духовную атмосферу второй половины XIX века. Ощущение совершенно определенной атмосферы — глубокой и тревожной, наполненной идейными исканиями, душевной горечью и надеждами, — рождается за длинной галереей портретных образов, складывающихся в «групповой портрет» своего времени. Точно так же наследие Коржева дает нам четкое представление о нравственных исканиях, конфликтах и противоречиях, устремлениях и чаяниях наших соотечественников во второй половине XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ I–VI выставки произведений молодых художников Москвы проводились с 1954 по 1960.
- ² *Сысоев В.П.* Общественная драма в творчестве Гелия Коржева // Художник. 2006. № 1. С. 4.
- ³ И.Е. Репин — Н. И. Мурашко. 30 ноября 1883 // И.Е. Репин. Письма к художникам и художественным деятелям. М., 1952. С. 53.
- ⁴ Из записей Г.М. Коржева // Архив Г.М. Коржева. Фонд культурного и исторического наследия Гелия Коржева.
- ⁵ Цит. по: *Зайцев Е.В.* Гелий Михайлович Коржев : альбом. М., 2000. С. 22.
- ⁶ Из записей Г.М. Коржева // Архив Г.М. Коржева. Фонд культурного и исторического наследия Гелия Коржева.
- ⁷ За триптих «Коммунисты» в 1966 Коржев получил звание лауреата Госпремии РСФСР им. И.Е. Репина.
- ⁸ *Стернин Г.Ю.* Илья Ефимович Репин. Л., 1985. С. 33.
- ⁹ В 1986 за серию картин «Опаленные огнем войны» Г.М. Коржев был награжден золотой медалью им. М.Б. Грекова.
- ¹⁰ Из записей Г.М. Коржева // Архив Г.М. Коржева. Фонд культурного и исторического наследия Гелия Коржева.
- ¹¹ Период эвакуации МСХШ в село Воскресенское в Башкирии с 1941 по 1943.
- ¹² *Сысоев В.П.* Общественная драма в творчестве Гелия Коржева // Художник. 2006. № 1. С. 13.
- ¹³ Из записей Г.М. Коржева // Архив Г.М. Коржева. Фонд культурного и исторического наследия Гелия Коржева.

Иллюстрация

И.Е. РЕПИН — А.А. ПЛАСТОВ. ПУТИ РУССКОГО РЕАЛИЗМА

И.Е. Репина, как и Л.Н. Толстого, без сомнения, можно считать самыми значимыми фигурами русской культуры, да и, пожалуй, всей русской жизни второй половины XIX — начала XX века. Их влияние на облик будущих эпох (будь то художественные формы или экзистенциальные сущности) пока еще не осмыслено до конца. А ведь «поэзия и все так называемые изящные искусства — это те же грозные, чудесные явления природы, которые мы должны научиться объяснять, не дожидаясь, когда они сами станут объяснять нам что-нибудь»¹.

С репинской традицией связано творчество многих выдающихся художников XIX и XX веков — от В.А. Серова и И.И. Левитана до А.Е. Архипова и Ф.А. Малявина, от Б.В. Иогансона и С.В. Герасимова до братьев А.П. и С.П. Ткачёвых и Г.М. Коржева. Для А.А. Пластова творчество И.Е. Репина было значимым на протяжении всей жизни.

Пластов услышит имя Репина в отрочестве от своего первого симбирского учителя рисования Д.И. Архангельского, который в начале 1910-х годов окончил курсы рисования при Императорской Академии художеств, занимался в студии Я.С. Гольдבלата у живописца И.М. Грабовского, сдал экзамен на звание учителя рисования при Академии художеств и получил официальное право преподавания. В 1911 году в залах Меншиковского дворца на Васильевском острове в Санкт-Петербурге открылась выставка работ симбирских художников П.И. Пузыревского и Д.И. Архангельского. Работы последнего получили одобрение П.П. Чистякова. Учитель И.Е. Репина, В.И. Сурикова, В.М. Васнецова, М.А. Врубеля, обращаясь к начинающему художнику, сказал: «Колоритно, молодой человек, колоритно. Берегите колорит-то»².

Именно благодаря Архангельскому Пластов с ранних юношеских лет знакомится с творчеством выдающихся живописцев, практически из первых рук получая информацию о художественной жизни столиц. «От него, — вспоминал Пластов, — я впервые узнал о передвижниках, о мире искусства, о Третьяковке. Чудесный мир прекрасного стремительно разворачивался передо мной. На первых порах меня особенно поражали Васнецов, Нестеров, Суриков,

Репин. Сестры мои были замужем за мужиками, и вот все эти шабры [соседи — диалект] и сватья глянули на меня с Третьяковских полотен как живые, давно знакомые, как раз те самые, которые смутно мнились, когда я впервые знакомился со сказками и былинами, с историей Руси. Трудно сейчас вспомнить за давностью лет, как это произошло, но художником я стал именно с тех пор, с этих памятных годов, т. е. весь мой душевный строй стал определяться понятиями, так или иначе связанными с миром искусства. Что было от мира прекрасного, то было настоящим вожделением, смыслом жизни, все прочее — так себе, постольку-поскольку. Мне нестерпимо стало хотеться изображать бесконечно дорогой для меня деревенский мир со всей его шемящей сердце простотой и свежестью, с его, как говорят, радостью и горем, с его темнотой, таинственностью и стихийной силой в своих проявлениях. И я стал малевать богатырей, ломовых лошадок, богомолков на пустынных проселках, жнецов в знойных полях, бородатых дядей в чапанах, деревеньки, занесенные снегами, уголки моей милой Родины, какие научили видеть передвижники...»³

В другом варианте автобиографии Пластов уточняет: «...с этого времени я стал без конца изображать всяких богатырей, домовых в конюшнях, лошадок, богомолков репинского „Крестного хода“, уголки, какие научили видеть Серов и Левитан»⁴.

Конечно, в те годы юный художник не мог воспринять всех истинных смыслов этих вещей, но понял одно: этот дорогой для него русский сельский мир может быть предметом большого искусства, его можно изображать. Он видит в картине Репина «Крестный ход в Курской губернии» (1881—1883, ГТГ) не острые социальные проблемы, поразившие современников, не сложные подтексты, а близость к жизни, верно найденные народные типы, пластику многофигурной композиции, интуитивно чувствует гармонию колористических решений.

Именно эти черты, уже вполне усвоенные русской традицией, отметит в раннем творчестве своего ученика Архангельский: «Удается Пластову деревенский пейзаж: ветляник вдоль речки, бани с земляными крышами, потонувшие в бурьяне и душистой полыни избы, амбары, пустые околицы, гумны со скирдами, опушки — все это подлинное, все, что видел художник с детства, все то, чем дышит и жива деревня и он сам. Но более всего притягивает его народ, его серенькая будничная жизнь, его работа, его переживания. В зной-

ный день в клубах пыли идет пахарь за плугом, допахивая свой загон. В полдень присели жнецы пообедать и закурить... Свинопас с подпаском пекутся на бугре со своим беспокойным стадом. Купание лошадей на пруду...

Краски Пластова переливчаты, но не яркие, как не блещет ими наша поистине серая деревня и деревенский быт. В рисунках и эскизах художника — суровая неприукрашенная действительность и глубокое понимание современности...»⁵

Почти теми же словами писал Илья Ефимович о творчестве В.М. Максимова: «Они [картины художника] скромны, не эффектны, не кричат своими красками, не вопиют своими сюжетами», они способны пробудить в грядущих поколениях «любовь и сердечный интерес к бедным формам бедного быта предков»⁶.

Годы учебы в Москве открыли перед молодым Пластовым и другие пути: он занимается у И.И. Машкова, обретая представление о форме как о живописной конструкции, изучает открытия П. Сезанна, его формотворчество, конструктивность рисунка и живописную кладку.

Искания и сомнения Пластова этих лет созвучны репинским пророчествам о новых поколениях художников-разночинцев, находящихся «под неизгладимым впечатлением своих местных образов, чисто русских. Понятно, что им сухой и неинтересной казалась высшая академическая премудрость, они плохо понимали ее. Чужды были им и вечные римские идеалы»⁷. Пластов писал: «Не помню уже кто, идеалом рисунка ставил академические рисунки с гипсов Александра Иванова. Признаться, в большое недоумение приводил меня этот пример. Хорошо, конечно, но ведь этот художественный язык уже умер, все кругом другое, бесконечно дороже и понятнее. Другими словами, я не мог понять, каким образом можно кипящее, блестящее разнообразие окружающего уложить в прокрустово ложе давно отмерших схем. Это тем более казалось странным, что такое блистательное созвездие могучей кучки — Серов, Васнецов, Ге, Репин, Суриков, Нестеров и другие — давным-давно шагнуло бесконечно дальше вперед... „Мир искусства“, западное искусство у С.И. Щукина, куда паломничали по воскресеньям, „Бубновый валет“, всякие „исты“, Румянцевский музей и Третьяковская галерея смешались в причудливом карнавале перед моим растерянным взором. Все зазывали к себе, как охотничьи в свою лавку, на все надо было оглянуться, понять, оценить, познать, услышать самого себя»⁸.

Конец 1910-х — 1920-е годы были для Пластова временем обретения своего живописного языка. Он проходит путь, характерный для всех больших художников, — путь осмысления высших достижений искусства прошлого в контексте новых живописных открытий. Ф. Хальс, Рембрандт, Ж.Ф. Милле, А. ван Дейк, Г. Гольбейн, В.А. Серов, В.И. Суриков, И.Е. Репин были для Пластова учителями живописной формы, к работам которых он неоднократно (в том числе копируя) обращался на протяжении всей своей жизни. При этом русских художников Пластов ставит в один ряд с великими европейскими мастерами. «Пиши акварели как можно легче и цветнее, согласованнее в цвете. Для этого посмотри Веласкеса, Серова или Репина, Сурикова, — напишет живописец годы спустя в письме сыну, стремясь передать ему свой опыт постижения этих мастеров. — В их работах ты, присмотревшись, увидишь изумительную гармонию, изысканнейшее соединение тонов. Избегай пестроты лоскутного одеяла»⁹.

Другим важным фактором в становлении Пластова-живописца стали открытия импрессионистов и постимпрессионистов, переосмысленные русскими сезаннистами П.П. Кончаловским и И.И. Машковым. Анализ формы, ее конструктивных возможностей ясно виден в портретах художника 1920-х годов.

Пытаясь понять истоки творчества Пластова, его место в русском искусстве, один из самых честных и талантливых искусствоведов В.И. Костин писал художнику: «Есть что-то очень интригующее, привлекающее и противоречивое в нашем русском искусстве последних предреволюционных лет, примерно с 1907 по 1917 год. И как раз в эти годы ты и формировался и как человек, и как художник. Если откинуть безобразие формализма, то в те годы, наряду с явно деградирующим передвижничеством, что-то сильное выросло на дрожжах Серова, Левитана, Коровина, Врубеля и, конечно, Сурикова. Здесь Малявин и Архипов, Юон и Жуковский, С. Коровин и Виноградов и много других интересных художников. Но время было сложное, и очень многие из них не выдержали, сошли, растворились. Грянула революция, все перетрясла, выкинула, смела, поставила и опять смела. Началось торжество „левых“, вплоть до того времени, когда ты начал появляться в Москве и когда в искусстве начали восстанавливаться некоторые качества в особенности предреволюционного реализма, поскольку реализм начали делать ученики и последователи того искусства, которое выросло в последнее десятилетие перед революцией»¹⁰.

Эта мысль о единстве, цельности, органичности истории русского искусства, ее нетождественности социальной и политической истории представляется очень современной, объективно отражающей сложные процессы, только сейчас она начинает обретать четкие формулировки. Проживший долгую жизнь Репин явился своего рода связующим звеном между двумя эпохами, неизбежную смену которых с непонятной для современников одержимостью, свободой, неумолимой беспощадной откровенностью пушкинского юродивого поэта-пророка провидел и предрекал. И в этом смысле та кажущаяся непоследовательность художника, которую отмечали и продолжают отмечать, представляется непостижимой для многих особой объемом, многомерностью его дарования.

«Теперь, обедая в кухмистерских и сходясь с учащейся молодежью, я с удовольствием вижу, — писал он В.В. Стасову, — это уже не щеголеватые студенты, имеющие прекрасные манеры и фразисто громко говорящие, это сиволапые, грязные мужицкие дети, не умеющие связать порядочно пару слов, но это люди с глубокой душой, люди, серьезно относящиеся к жизни и самобытно развивающиеся. Вся эта ватага бредет на каникулы домой, пешком, да в третьем классе (как в раю) идут в свои грязные избы и много, много порасскажут своим родичам и знакомым, которые их поймут, поверят им и в случае беды не выдадут; тут будет поддержка. Вот почему художнику уже нечего держаться Петербурга, где более чем где-нибудь народ раб, а общество перепутанное, старое, отживающее; там нет форм народного интереса. Судья теперь мужик, а потому надо воспроизводить его интересы (мне это очень кстати, ведь я, как Вам известно — мужик...)»¹¹.

Искренний, почти ультимативный демократизм русской культуры в XX веке унаследуют лучшие ее представители.

«В Москве правды нет», — скажет Пластов на одном из знаменитых совещаний руководства страны с интеллигенцией через много лет, во времена Н.С. Хрущева, поразив смелостью своего выступления А.И. Солженицина и М.И. Ромма. «Нельзя жить все время в Москве, тут правды не увидишь, здесь мы услышим, что нам надо говорить — а там увидим, что нам надо делать...»¹²

Мысль народная в русской живописи впервые обретает свое полновесное, толстовское звучание именно в картинах Репина «Крестный ход в Курской губернии» (1881–1883, ГТГ), «Бурлаки на Волге» (1870–1873), «Проводы новобранца» (1879),

«Запорожцы» (1880—1891, все — ГРМ). Не идеальные образы А.Г. Венецианова, не жалостливо-сентиментальный взгляд на народную жизнь В.Г. Перова, а именно эта реалистическая линия изображения станет наиболее плодотворной в XX веке, начиная с А.Е. Архипова, Ф.А. Малявина и заканчивая П.П. Кончаловским, С.В. Герасимовым, А.А. Пластовым, Г.М. Коржевым, С.П. и А.П. Ткачёвыми.

Влияние Репина на русское искусство стало особенно значительным в 1930-е годы. Это невозможно объяснить лишь идеологическими причинами, желанием властей опереться на классику («Рубенс, Рембрандт, Репин»), на традицию и тем самым преподнести понятным языком реализма чуждую русскому сознанию идеологию, создать новую, утилитарную, подсобную культуру. Истинный демократизм, сочувствие народу, совестливость, свобода (или даже воля, вольность), нелюбовь к власти — все это было свойственно большей и лучшей части русской культуры XIX века, что ни в коей мере не означало ее соответствия новой идеологии. И реализм (то есть изображение реального, объективного мира в противовес идеалистическому, умозрительному, субъективному) — язык, на котором говорили художники с давних времен (достаточно вспомнить, например, П. Брейгеля Старшего с его мужицкими жанрами) и который стал своеобразной стилистической доминантой русского искусства второй половины XIX века, — оказался вновь востребованным значительной частью художников, воспитанных еще в до-революционное время и достигших творческой зрелости к началу 1930-х годов.

Среди них был и Аркадий Александрович Пластов.

В 1936-м (как раз в период работы над картинами «Колхозный праздник» («Праздник урожая»; 1937, ГРМ), «Базар» (1936, ТОХМ), «Купание коней» (1938, ГРМ) Пластов побывал на выставке И.Е. Репина в Москве. «Бодрый, могучий, свежий ветер реализма веет сейчас на художественном фронте, и пусть это пока больше словесная шумиха пустозвонов и прихлебателей, все же живая правда и трезвость, и терпкая крепость чувства реальной действительности, что ни день, то все больше и больше полонит умы и сердца. И мое искусство, моя долгими годами, т[ак] ск[азать], подпольной работы выработанная хватка, представь себе сейчас, да, думаю, и на долгие годы впредь — самая передовая, желанная и нужная. Мне это даст необычайный подъем духа и уверенность в ударе, так долго мною подготовляемом.

Сегодня я был на выставке Репина (она вчера открылась), и как бы ни был очарован его великолепной кистью, какой-то стихийной плодovitостью, все же ушел с нее не пораженный, не разбитый, а с необычной силы уверенностью»¹³.

В доме Платова в селе Прислониха хранится монография И.Э. Грабаря «Илья Ефимович Репин»¹⁴, приобретенная им, по-видимому, в эти же годы. На шмуцтитуле первого тома надпись рукой сына художника Николая Аркадьевича: «Библиотека Платова А.А.». Несомненно, эти книги с прекрасными иллюстрациями и удивительно свободным, глубоким текстом Грабаря были прочитаны и осмыслены.

С русской традицией, в том числе (а, быть может, и прежде всего) с репинской, критика связывала первое большое полотно художника «Колхозный праздник».

«Платов исходит главным образом из русской реалистической живописи прошлого века, — пишет Н.М. Щёкотов. — Это сказывается и в характеристике человеческого образа (которая базируется у Платова в основном на типах, выработанных русскими живописцами, начиная с Венецианова, продолжая Репиным, Крамским и кончая Малявиным), и в плотной, сочной лепке фигур и лиц, точно напоминающей суриковский мазок, и, наконец, в перегруженности пространства фигурами, которую можно отнести к тому же источнику...

Я не хочу этим сказать, что Платов подражает кому-нибудь из классических мастеров русской школы живописи; наоборот, его картина поражает своей непосредственностью и оригинальностью, — изученный им опыт этих живописцев дал ему смелость говорить о жизни своим собственным языком, как это делали и они. В этом только смысле следует мое утверждение о традиционности его искусства. По напряженности и силе колорита Платов, может быть, один из самых значительных советских живописцев. Я, например, просто затруднился бы сказать, кто из наших художников в состоянии был бы написать так сочно, так уверенно, так свежо, так правдиво и крепко ту разнообразную снедь — яйца, яблоки, медовые соты, хлеба, крынки с молоком, бугылки, селетки, корзины, самовары и пр... Сравнительно небольшая его картина [„Колхозный праздник“] производит сильное впечатление, источником которого служит изображенная в ней людская масса. Это неисчерпаемая, как говорится, „черноземная сила“ русского крестьянства, которую не могли

сломить века рабства и угнетения и которая теперь находит себе здесь, на этом колхозном празднике, свободное выражение. Зритель ни на минуту не сомневается, что перед ним кусок настоящей жизненной правды, и чем больше он вглядывается в изображенное, тем более крепнет в нем это убеждение... Ничего сладкого, льстивого, ничего приукрашенного в характеристике людей здесь нет. Лица колхозников, особенно стариков-бородачей, в сущности суровы. Черты их точно высечены твердой и тяжелой рукой. Это много испытывавшие, много выдержавшие люди, закаленные трудом и глубоко вросшие в родную землю...»¹⁵ Мы приводим здесь большую цитату из статьи Щёкотова, чтобы показать, как верно и с каким пониманием авторского замысла картина была воспринята исследователем и как сильны были традиции старой честной профессиональной русской критики, не уничтоженной до конца новой идеологией. Дав в начале статьи идеологически обязательные оценки, далее Щёкотов переходит к очень профессиональному и свободному анализу живописной сущности работы. А ведь статья написана в 1939 году.

Схожие мысли о картине высказывал и искусствовед В.И. Костин, впоследствии ставший близким другом Пластова. «В его картине „Колхозный праздник“ чрезвычайно выразительная типическая характеристика крестьян явно опирается на „Крестный ход в Курской губернии“ Репина»¹⁶. И Щёкотов, и Костин, безусловно, восхищены работой художника, ее пластической свободой, свойственной русской и прежде всего репинской живописи. Конечно, в силу все тех же причин они не могли вслух говорить о некоторых ясно читающихся смыслах. Так, яркость, удивительная сочность нижней части картины, где, безусловно, царствует народ, живописно доминирует, словно противостоит верхней части (с портретом вождя), растворяющейся в небесной неясной сини. Портрет Сталина на картине являлся неизбежной платой за живописную свободу, за возможность писать крестьян так, как художник этого хотел. Показать «неисчерпаемую», «черноземную силу» русского крестьянства, «которую не могли сломить века рабства и угнетения», казалось по тем временам смелостью; не меньшей смелостью было говорить об этом на страницах журналов. Критики (в том числе и Щёкотов) упрекали Пластова в отсутствии композиционного центра. «Признаться, это в задачу мою не входило... Я не пытался отдельные составные части композиции принести в жертву какому-нибудь отдельному моменту... Мне, напротив, хотелось, чтобы все путалось между собой до не-

разберихи и было забавно даже при длительном рассмотрении...»¹⁷ Пластов настаивал на своем праве решить композицию в таком ключе, делая акцент на «хоровом» характере картины, — именно так когда-то В.В. Стасов определял холст Репина «Крестный ход в Курской губернии».

Герои Пластова — дети и внуки богомольцев из картины «Крестный ход в Курской губернии» и персонажей полотна «Бурлаки на Волге». Они живут в другое время и в другой стране, но их жизнь не менее сурова и драматична. Запечатленный художником архетип русского крестьянина (христианина) на излете его исторического бытия — завершение этой темы в истории русской живописи (Венецианов — Перов — Репин — Крамской — Архипов — Малявин).

Если Репин, по словам искусствоведа В.А. Ляньшина, написал «портрет России»¹⁸, то Пластов создал последний портрет русского крестьянства как исторического архетипа.

Для Репина, как и для Толстого, народ был не просто драгоценной натурой, но нравственной доминантой бытия, субъектом истории. Репин видит в бурлаке Канине (персонаж картины «Бурлаки на Волге») черты греческого философа, вспоминает его, глядя на Л.Н. Толстого на пахоте. «И Канин, с тряпицей на голове, с заплатками, шитыми его собственными руками и протертыми снова, был человек, внушающий большое к себе уважение: он был похож на святого на искусе»¹⁹.

Этот взгляд был свойствен и Пластову. Почти все герои его картин и портретов — близкие друзья художника, «шабры» — соседи, с ними прожита вся жизнь.

Как самого близкого человека художник вспоминал своего любимого натурщика М.И. Кондратьева: «Умер тот самый старик, что фигурирует в картине „Смерть дерева“. Был он мне большой друг... Ушел настоящий образчик настоящего русского мужика... один из тех, кто уже никогда не появится на святой Руси, богатырь телом и младенец душой, безропотный работник до последнего вздоха, на все руки мастер, да какой еще, настоящий крестьянин во всем очаровании крестьянства, если кто еще понимает что-нибудь в этом деле или когда-нибудь задумывался, что такой был когда-то мужик»²⁰.

Но пластовские крестьянские образы — это уже не «мужички из робких»²¹ и не богоносные смиренные старцы, это народ, принесший священную жертву истории, переживший все ужасы революции, Гражданской войны, коллективизации, а затем триумфально

победивший в самой жестокой и кровавой войне. Его герои полны внутренней силы, величественности и достоинства. Они и писаны с хальсовской свободой, рисующей кистью, что так ценили и Репин, и Пластов. «Но от кого я был до сих пор и всегда буду в восторге, это от Франса Гальса, — писал Репин, — да и не в одной Гааге, а везде, где удавалось встретить его талантливейшие наброски, я не мог глаз оторвать. Столько жизни!»²²

Неисчерпаемая, «черноземная сила» русского крестьянства стала главной темой творчества Пластова: «Колхозный праздник», «Жатва» (авторское название «Жатва 1943 года», то есть жатва смерти), «Сенокос» (обе — 1945), «Лето» (1959–1960, все — ГТГ), «Ярмарка» (1947, НХММ), портреты мужиков...

Поэтика массовых народных сцен, воплощенная в картинах Репина «Крестный ход в Курской губернии», «Запорожцы», готова была ожить в грандиозном замысле, на большом холсте «Пугачёвщина» (неосуществлен), над эскизами к которому Пластов работал всю свою жизнь.

Этюды Репина к картине «Торжественное заседание Государственного совета 7 мая 1901 года, в честь столетнего юбилея со дня его учреждения» (1901–1903, ГРМ) обозначили новый тип портретного этюда в русском искусстве, обогащенный опытом импрессионистических открытий. Эти открытия Пластов в соавторстве с группой художников использовал в работе над панно «Знатные люди Страны Советов» (1939, ГРМ), создавая в один сеанс портреты В.В. Барсовой, О.Л. Книппер-Чеховой, А.Н. Толстого, Е.Ф. Гнесиной и других.

Вместе с тем колористическая поэтика работ Пластова 1930-х годов существенно отличается от репинской. Теплая, лаконичная палитра Репина идет от старых мастеров, от Веласкеса. Пластов, испытавший в молодом возрасте искус творчества импрессионистов и А. Матисса, обуреваем страстью к цветовым исследованиям и экспериментам. Это видно в этюдах к работе «Колхозный праздник» и особенно к картине «Сенокос» (1935, местонахождение неизвестно), где он использует практически всю палитру, почти не смешивает цвета, кладет фиолетовые и голубые краски в границах между светом и тенями, заполненными рефлексамии зеленого золота.

Вслед за Репиным Пластов обогатил и развил национальную живописную форму, соединив в своем творчестве достижения русской и европейской художественных традиций.

«Академия художеств, созданная (в отличие от европейских академий) до собственного серьезного опыта светского искусства, — пишет Лянашин, — закрепила в качестве эстетической нормы и идеала классицистическую концепцию, а через нее Античность и Возрождение. Именно эту концепцию, постепенно проэцирующуюся на действительность, нарекли сначала классицизмом и реализмом, а затем — безбрежным реализмом. Чего не было в этой схеме, так это XVII века — периода рождения великих пластических религий. Восстановить его было необходимо в силу имманентного движения XIX века к реальности и для того, чтобы русская живопись обрела свое место в целостности европейской культуры. Это интуитивно почувствовал Федотов. Это сознательно продолжил Перов. Это закрепит Репин, обращаясь к Веласкесу»²³.

Не только драгоценная фактура полотен Веласкеса, но и сложные семантические подтексты, живописные коды европейского искусства были окончательно усвоены русской традицией именно в творчестве Репина. «Можно ли назвать картину „Иван Грозный“ исторической? — задается вопросом Грабарь. — Никоем образом, по крайней мере в том смысле, в каком это понятие обычно применяется к произведениям, трактующим сюжеты из истории. И только потому, что это не историческая картина, Репин вышел победителем. Вместо исторической были он написал страшную, современную быль о безвинно пролитой крови»²⁴.

И Федотов, и Перов, и Репин, безусловно, изучали работы «малых голландцев», усваивая семантическую значимость предметности, символическую осмысленность детали.

В полотне Репина «Не ждали» (1884–1888, ГТГ) современный, злободневный, почти публицистический сюжет обогащается безошибочно читаемыми деталями (портреты Н.А. Некрасова, Т.Г. Шевченко на одной стене и географическая карта — на другой), тем самым расширяется смысловое пространство картины, формируется обширный ряд художественных и исторических параллелей.

Бытовые, крестьянские жанры Пластова для человека, знакомого с европейской живописью, также наполнены глубокими смыслами и ассоциациями. Так, тема праздника урожая и вообще сельского праздника — одна из любимейших тем старых мастеров — воплощалась им не без оглядки на Я. Бассано, П.П. Рубенса, П. Брейгеля Старшего, Я.Х. Стена, Д. Тенирса Старшего. «Реализм Пластова — здесь не более реализм, чем в полотнах так любимого им

Тинторетто или Веронезе или чем в „Кермессах“ Рубенса, — свидетельствует сын художника Н.А. Пластов, непревзойденный знак его творчества. — До сих пор привычно упрекают Пластова за „Колхозный праздник“, причем, поначалу, этот мужицкий пир вызывал возмущение своей неуправляемой стихией, далеко выплескивающейся за те пределы, которые определялись для только что побежденного крестьянства. Привлеченные художником атрибуты благонамеренности, даже портрет Сталина, без которого жюри не мыслило появление этой картины на выставке, никак не избавили художника от настороженных взглядов — часто досадительных — разглядеть в мужиках за столом пирующих „кулаков“, с которыми только что успешно справились.

Ныне столь же мало придается значение решаемой художником задаче — все читают „жить стало лучше...“ и заносят картину в реестр служебного реализма, соцреализма вопиющей неправды, хотя задача воспроизведения реально существующего события не ставилась художником, да и не могла быть поставлена за отсутствием такового в реальности»²⁵.

Параллели с работой Ван-Гога «Жнец» (1889, Музей Винсента Ван Гога, Амстердам) можно обнаружить в победных работах Пластова «Жатва» и «Сенокос».

«Не замечалось, что в кажущейся натурности незримо присутствует „музей“ — культ большой формы пластических категорий»²⁶. Эти слова Лянышина о творчестве Репина можно, на наш взгляд, отнести и к работам Пластова.

Оба мастера называли свой метод и язык реалистическими. Однако трудно не согласиться с Лянышиным, увидевшем в Репине «феномен сверххудожника», «который, попадая в ту или иную эпоху, хотя и говорит с ней на общепонятном языке, наполненном эстетикой и стилистикой времени, но не может отойти от своего вневременного предназначения»²⁷.

Реализм в понимании Пластова, конечно же, отличался от определений, скажем, Ж.Д.Г. Курбе («основа реализма — отрицание идеальности») или Стасова, настаивавшего на необходимости следования конкретной жизненной правде, заботившегося о глубине идейного содержания искусства как средства критической оценки общественных явлений. Его позиция в огромной степени обусловлена историческим и идеологическим контекстом эпохи. Переживший творческий искус нового искусства (импрессионизма, постимпрес-

сионизма), Пластов искал и находил свое понимание старых истин, свой путь постижения законов бытия и их отражения (выражения) в искусстве. Он писал: «Всем известно, что не то правда, что существует или не существует с натуралистическим правдоподобием, но что может существовать по логике своего внутреннего бытия в определенных условиях, и я ни в одной вещи не только не пренебрегал этой непререкаемой истиной, но и, напротив, только об этом и думал, останавливаясь только на той или иной идее»²⁸.

И как похожи по своей сути воззрения художников на подлинное, высокое искусство.

Репин: «Не доезжая до Парижа, я думаю, как плохо делаю, что буду видеть сперва новое европейское искусство, в его совершеннейших образцах, и потом поеду к маститому старцу Веласкесу; как он мне покажется бедным, старым, отсталым!.. Вышло совсем наоборот: после этого пошлого кривляния недоучек, после всей форсировки неестественной шарлатанов, Веласкес — такая глубина знаний, самобытности, блестящего таланта, скромной студии, и все это скрывается у него глубокой страстью к искусству, доходящей до экстаза в каждом его художественном произведении; вот откуда происходит его неоконченность (для непосвященного глаза); напротив, напряжение глубокого творчества не позволяло ему холодно заканчивать детали; он погубил бы этот дар божий, который озарял его только в некоторые моменты; он дорожил им, и какое счастье, что он не написал их сверху, не закончил по расчету холодного мастера»²⁹.

Пластов: «Такое буйное цветение, такое клокотание стихийных сил и чистоты чувств в эпоху Возрождения нам трудно даже сейчас признать существовавшими — так далеко мы ушли в рассудочную деятельность. И все время было стыдно и больно смотреть в глаза этим гениальным праведникам, неутомимым работникам, не замутившим свое светоносное искусство ни одной каплей пошлости или нудной ненужности...»³⁰

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. М., 1985. Т. 8. С. 512.

² Цит. по: *Пластова Т.Ю.* Д.И. Архангельский. Ульяновск, 2007. С. 12.

³ *Пластов А.А.* Автобиография // Архив семьи Пластовых, Москва.

Т.Ю. Пластова

- 4 *Пластов А.А.* Вариант автобиографии // Там же.
- 5 Цит. по: *Пластова Т.Ю.* Д.И. Архангельский. Ульяновск, 2007. С. 12.
- 6 *Репин И.Е.* Далекое близкое. М., 1953. С. 375.
- 7 *Грабарь И.Э.* Илья Ефимович Репин : в 2 т. М., 1937. Т. 1. С. 30 (далее — *Грабарь*).
- 8 *Пластов А.А.* Автобиография // Архив семьи Пластовых, Москва.
- 9 А.А. Пластов — Н.А. Пластову. 20 декабря 1944 // Там же.
- 10 В.И. Костин — А.А. Пластову. 16 июля 1955 // Там же.
- 11 И.Е. Репин — В.В. Стасову. 3 июня 1872 // И.Е. Репин и В.В. Стасов. Переписка : в 3 т. М. ; Л., 1948—1950. Т. 2. С. 37.
- 12 Цит. по: *Пластова Т.Ю.* Аркадий Пластов. М., 2011. С. 40.
- 13 А.А. Пластов — Н.А. Пластову. 7 мая 1936 // Архив семьи Пластовых, Москва.
- 14 *Грабарь И.Э.* Илья Ефимович Репин : Монография в 2 т. М. ; Л., 1937.
- 15 *Щёкотов Н.М.* Выставка «Индустрия социализма». Живопись // Искусство. М., 1939. № 4. С. 64—66.
- 16 *Костин В.И.* Заслуженный деятель искусств РСФСР Аркадий Пластов // Хроника советского изобразительного искусства. 1945. № 4. С. 6.
- 17 *Пластов А.А.* Автобиография // Архив семьи Пластовых, Москва.
- 18 *Леняшин В.А.* Единица хранения. Русская живопись — опыт музейного истолкования. СПб., 2014. С. 125 (далее — *Леняшин*).
- 19 *Репин И.Е.* Далекое близкое. М., 1953. С. 275.
- 20 Черновик письма А.А. Пластова Н.И. Соколовой. 18 января 1963 // Архив семьи Пластовых, Москва.
- 21 И.Е. Репин. Мужичок из робких (1877, НГХМ).
- 22 Цит. по: *Грабарь*. Т. 1. С. 250.
- 23 *Леняшин*. С. 117.
- 24 *Грабарь*. Т. 1. С. 272.
- 25 Цит. по: *Пластова Т.Ю.* Большой стиль Аркадия Пластова // Собрание. 2014. № 4. С. 115—116.
- 26 *Леняшин*. С. 98.
- 27 Там же. С. 130.
- 28 Цит. по: *Пластова Т.Ю.* Творчество А.А. Пластова послевоенного десятилетия и новые пути отечественного искусства // Творческое наследие А.А. Пластова и проблемы искусства XX—XXI веков : материалы международной научной конференции. Ульяновск, 2013. С. 101.
- 29 Цит. по: *Грабарь*. Т. 1. С. 250.
- 30 Цит. по: *Пластова Т.Ю.* Аркадий Пластов. М., 2011. С. 34.

ТРАДИЦИИ И.Е. РЕПИНА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИСКУССТВЕ XX ВЕКА

Многочисленные потрясения XX века, кардинально изменившие судьбу России, определили и особый путь развития отечественного искусства. На фоне революций, гражданского противостояния, двух мировых войн менялось общественное сознание, трансформировалась система идеалов, стремительно сменяли друг друга различные стили и направления в искусстве. Эти сложные процессы художественной жизни нашей страны еще предстоит серьезно осмыслить историкам и искусствоведам, однако неоспорим тот факт, что особую роль в развитии отечественного искусства XX века и, в частности, русской художественной школы сыграла Великая Отечественная война. «Трагедия войны и величие Победы навсегда запечатлелись в русской исторической памяти. Этот опыт стал нравственным ориентиром для всех последующих поколений художников»¹.

Обратимся к периоду Великой Отечественной войны в контексте влияния творческого наследия И.Е. Репина на развитие русского искусства XX века. Художники-фронтовики (сформировавшиеся как мастера еще до войны и ушедшие на фронт в составе Студии военных художников имени М.Б. Грекова; те, кто обучался в художественных вузах и ушел добровольцем на фронт со студенческой скамьи, и те, кто взялся за карандаш непосредственно на фронте) акцентировались в своем творчестве прежде всего на характерах людей, в которых заключался секрет их стойкости и героизма. Обратившись к творческому наследию И.Е. Репина, они переосмыслили проблематику его работ, основываясь на событиях Великой Отечественной войны и собственном фронтовом опыте. Рассмотрим один из примеров этого явления — полотно народного художника СССР, фронтовика Н.К. Соломина «По примеру запорожцев» (1978–1980, ИРРИ²). Само название картины говорит о принципиальном обращении автора к известной работе Репина «Запорожцы» (1880–1891, ГРМ) и указывает на тот факт, что работа Соломина является прямым продолжением репинского полотна.

Имя Соломина хорошо известно многим поколениям художников. Его работы находятся в крупнейших музеях и частных собраниях нашей страны и зарубежья. Он относится к плеяде мастеров

советской реалистической живописи и является последовательным продолжателем репинских традиций. Будучи студентом Московского государственного академического художественного училища памяти 1905 года, Соломин стал любимым воспитанником Н.П. Крымова, который учился у В.А. Серова, а тот, в свою очередь, — у И.Е. Репина. От них Соломин перенял последовательный, основательный метод работы.

Во время Великой Отечественной войны художник ушел добровольцем на фронт. Рядовым 18-й стрелковой дивизии народного ополчения он с боями дошел до Берлина, побывал в плену. Вспоминая военные годы, Соломин говорил о том, что рисунок в прямом смысле стал для него «пропуском в жизнь». Во время пребывания в плену он попал в военный лагерь «Равенсбрюк» (Германия). Когда заключенных в очередной раз отправляли на работы, Соломин не смог подняться. Оставшись один в бараке, он увидел, как сквозь щели лагерного сарая пробиваются лучи рассветного солнца. Найдя под рукой дощечку, художник стал зарисовывать эту «жизнь света». Немецкий конвоир, войдя в барак и увидев, что Соломин рисует, заинтересовался и потребовал написать его портрет: «Понравится мне — будешь жить, нет — значит, нет». То, с каким мастерством Соломин выполнил портрет, вызвало уважение немца. В характеристике на пленного он написал: «Художник высочайшего класса». Соломина перевели на «художественные работы», что спасло ему жизнь. Этот случай навсегда определил серьезное, ответственное отношение Соломина к основам профессионального мастерства. Даже его быстрые зарисовки отмечены точностью, уверенной техникой исполнения, четкостью и выразительностью.

Во время пребывания на фронте Соломин узнал о том, что белорусские партизаны, увидев репродукцию знаменитой картины Репина «Запорожцы», вдохновились поступком репинских героев. Как известно, полотно художника повествует о реальном историческом событии. В XVII веке запорожские казаки в ответ на несоблюдение мирного договора между Россией и Османской империей решили написать открытое письмо турецкому султану. По примеру репинских казаков в 1942 году партизаны написали письмо Адольфу Гитлеру. Текст письма был опубликован в партизанской газете «Раздавим фашистскую гадину».

Приведем фрагменты этого письма: «Бандитскому фюреру, кровавому людоеду, всесветному обороту и дурню Адольфу Гитлеру

пишут белорусские партизаны из отряда батьки Миная. Слушай! Ты! Какой это черт подал тебе охоту искать своей погибели на нашей земле? Сидел бы ты и смердел в своем логове. Так нет! Повела тебя твоя бандитская натура к нам! Из своего фашистского свинушника полез ты в наш зеленый огород. И вскочил ты в такую колотушу, из которой — сдохнешь, а копыт не вытянешь. Тирольский ты шенок, визгливый брехун и великий олух. Если бы ты хоть немного был в уме, то мог бы подумать, что не тебе заводиться с нами. Не таких у нас видали и шеи им мылили... У тебя уже сейчас то хвост загрязнет, то нос увязнет... Вот так мы тебе сказали про самого тебя правду, а больше нет времени, потому как по дороге прутся две роты твоей задрипанной дряни, и мы ее сейчас разместим, как положено... Под диктовку 127 партизан записал Артем Чемерица»³.

Так знаменитая работа Репина «Запорожцы» обрела новое звучание в контексте истории Великой Отечественной войны.

К написанию картины «По примеру запорожцев» Соломин приступил уже в мирное время. Композиционно работа схожа со знаменитым полотном Репина. В то же время работу Соломина отличает принципиально иное эмоциональное и психологическое звучание. В значительной степени этому способствует найденное художником сдержанное колористическое решение. Картина словно окутана сумрачной дымкой, сквозь которую проступают утомленные войной лица партизан. Герои Репина — люди, привыкшие к опасности и живущие по особым законам казацкой вольницы, демонстрирующие бравадное презрение к смерти. Соломин же пишет мирных людей, которых война заставила покинуть родной дом, семью. Даже в редкие минуты отдыха в их движениях чувствуются напряженность, ощущение опасности, настороженность.

Образы партизан носят собирательный характер, некоторые портреты созданы по воспоминаниям художника о своих однополчанах. Моделью для портрета центрального героя послужил студенческий товарищ автора — народный художник СССР Ю.П. Кугач.

В традициях передвижников Соломин уделяет особое внимание внутреннему содержанию картины: основное значение он придает идее о том, что человек должен оставаться Человеком в любых жизненных ситуациях и при любых испытаниях. Эта идея определила особую роль репинского искусства в период Великой Отечественной войны, его большое влияние на творчество художников военного и послевоенного периода.

Т.В. Иванова

Искусство Репина стало определенным образцом достижений русской реалистической живописи XIX века, но интерес к духовным, нравственным, живописным традициям творчества художника не угас и в XXI веке, о чем наглядно свидетельствуют современные искусствоведческие и культурологические исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Степанова Н.А., Малова Т.В. Искусство в эвакуации / Институт русского реалистического искусства. М., 2015. С. 14.

² Институт русского реалистического искусства (ИРРИ) — частный проект, возрождающий традиции русского меценатства. Музейно-выставочный комплекс открылся в декабре 2011 в Москве в одном из старинных корпусов бывшей ситценабивной фабрики, построенных в Замоскворечье в конце XIX века. Собрание Института по праву считается одной из лучших коллекций живописи национальной реалистической школы XX века. Три этажа выставочного пространства представляют экспозицию почти 500 произведений русского и советского искусства. Среди них работы таких учеников И.Е. Репина, как И.Э. Грабарь, И.И. Бродский, Г.Н. Горелов, В.С. Сварог.

³ «Не таких у нас видали...» // Раздавим фашистскую гадину. 1942. № 52.

Иллюстрации

М.Г. Плиева

**«СИЛА... ОБАЯНИЕ ИСХОДИЛИ ИЗ ГЛУБИНЫ ПРАВДИВОЙ,
ЧИСТОЙ И ЗАДУШЕВНОЙ НАТУРЫ
ИЛЬИ ЕФИМОВИЧА РЕПИНА»¹**

Эти слова были сказаны Махарбеком Сафаровичем Тугановым — народным художником Северо-Осетинской Автономной Советской Социалистической Республики и заслуженным деятелем искусств Грузинской Советской Социалистической Республики в городе Сталинире (ныне Цхинвал) на торжестве в честь 100-летия со дня рождения «великого Репина» в 1945 году.

М.С. Туганов родился в 1881-м в селе Дур-Дур Терской области Российской империи в семье «Сафара Туганова, ученого, агронома, получившего образование в Боннском университете, и Асиат Шанаевой, дочери этнографа Гацыра Шанаева»².

После окончания реального училища «Махарбек по настоянию родителей едет в Петербург держать экзамен в Горный институт. В поезде он познакомился с... М.И. Тоидзе... с 1896 г. учившимся в академии у Репина...»³ Горному институту будущий известный художник предпочел подготовительную школу Я.С. Гольдבלата. В 1901 году, успешно сдав вступительные экзамены, «Тугановъ Махарбекъ Сафаръ-Алиевъ стал студентом Академии художеств»⁴.

С этого времени творчество Туганова развивалось в тесном взаимодействии с русской культурой, питаясь из ее источника и, в свою очередь, обогащая его.

Уже в зрелом возрасте Махарбек Сафарович с благодарностью вспоминал «о великом, гениальнейшем русском художнике Илье Ефимовиче Репине»⁵.

Репин «стоял в одном ряду с Достоевским, Толстым, Глинкой, Бородиным. Это был „гений“ — достойный представитель русского начала на мировом Парнасе и ... сам Репин был такой ясный, светлый, приятный, без тени чванства, доступный, простой, непосредственный, отзывчивый. Какой свежестью обладало каждое его суждение, подчас наивное, немного слишком поспешное, но всегда искреннее и заразительное»⁶.

Кредо Репина-педагога — научить «писать по-своему», «как свой глаз видит — иначе невозможно». Мастер, не признающий «проповедей в искусстве», враг «всякой тенденции, в какую бы то

ни было сторону». Художник, по мнению Репина, «не проповедник, а скорее сфинкс, которого надо разгадать. Он воплощает великие идеи мира» и «надо как можно больше свободы деятелям и как можно разнообразнее желать проявлений человеческих деяний»⁷.

Спустя десятилетия М.С. Туганов вспоминал, как «сорок четыре года назад в Петербургскую АХ поступило со всего Кавказа только два ученика. С Закавказья, вернее из Грузии, один, это был Моисей Иванович Тоидзе, сегодня орденосец, герой труда, профессор Тбилисской Академии художеств, и с Северного Кавказа — я»⁸.

Будучи признанным мастером, человеком уже немолодым, Туганов удивительно сдержан и скромнен, говоря об учителе: «Воспоминания о великом, гениальнейшем русском художнике Илье Ефимовиче Репине — это воспоминания рядового студента бывшей Петербургской, а ныне Всесоюзной Ленинградской АХ, воспоминания ученика академии о великом учителе и педагоге»⁹.

Репин «как передовой художник был глубоко интернационален». Туганов вспоминал, как «однажды после бурного заседания совета в коридорах Академии раздался крик: „Репин зовет всех к себе в мастерскую!“ Все ринулись туда, и вскоре мастерская художника была переполнена студентами, желавшими послушать, что скажет Репин. Мы, несколько человек, застали Репина в самом разгаре его выступления. Он грозно спрашивал:

— Ну вот, например, вам здесь что нужно, зачем вы сюда приехали? — обратился он к чернобровому южанину. Это был грузин Тоидзе.

— Я приехал учиться в Академию, — последовал ответ. — Учиться у Вас...

— Учиться? Чему здесь учиться? Бросили свой юг, южное солнце, этот прелестный Кавказ, чудную природу. У кого учиться? У меня учиться? Я сам всю жизнь учусь у жизни, у природы. Учитесь у себя на родине, там ваша подлинная академия»¹⁰.

Его ученики — русские, евреи, поляки, кавказцы, сербы, болгары, алтайцы вспоминали как «самое ценное — возможность видеть самого И.Е. Репина за работой, знакомиться на корню с процессом его рисования»¹¹. «Он был титаном как художник и глубоко человеческим как человек. Слава не сделала его мельче...»¹² Искренность, правда и впечатление проходят лейтмотивом через жизнь и творчество Репина, как живописное, так и литературное, «его притягивает все, в чем начинало свое неумелое детское искусство духа»¹³.

Традиции репинской школы легли в основу творчества молодого осетинского живописца.

Не завершив обучения в Академии художеств, Туганов уехал в Мюнхен, где находился, по одним источникам, в 1903–1905¹⁴, по другим — в 1905–1907 годах¹⁵.

Народный художник Армении А.К. Коджоян вспоминал: «В Мюнхен приехал Грабарь, затем Кардовский, потом Махарбек, а за ним я. Занимались мы — Кардовский, Махарбек и я — в студии Ашбе»¹⁶. Удивительно, что среди работ Туганова нет произведений, связанных с петербургскими и мюнхенскими впечатлениями.

После возвращения в Осетию Махарбек Сафарович вел «огромную работу по утверждению традиций профессионального художественного образования в дореволюционные годы. И если сегодня мы можем говорить о таком количестве осетинских художников, в этом немалая заслуга Туганова»¹⁷. По инициативе живописца и при его непосредственном участии во Владикавказе в 1907 году была открыта художественная студия, а в 1911-м он был избран в члены правления издательства «ИР»¹⁸.

Продолжая традиции, заложенные Репиным, для которого «искусство было могучим средством познания жизни»¹⁹, Туганов много внимания уделял изучению древней культуры, эпоса и народного творчества осетин. Результатом его исследований стало в том числе и создание графических листов: «Виселица на Урухе» (1919, ХМТ), «Свадьба у осетин» (1927, РОМИИ), «Примирение кровников в окопах в 1919 г.» (1928), «Розыски жертв обвала» (1933), «Защита крепости Кехви революционерами в 1905 г.» (1933), «Расстрел тринадцати коммунаров в Цхинвале» (1934, все — НМ РЮО). К сожалению, часть иллюстраций пропала в Вене в годы Первой мировой войны, а другая погибла при пожаре в Цхинвале.

В последующее десятилетие художник продолжил работу над нартским эпосом осетин. В 1940-е годы были созданы листы «Сослан и сын Албега», «Пир у Донбеттыров», «Балсагово колесо» (все — 1940, ХМТ), «Собачья скала» (1941, НМ РЮО).

На листе «Бой Батраза с небожителями» (1940, ХМТ) образ героя нартских сказаний, властного, смелого, стремительного, гордого сознанием своей правоты, раскрыт художником в динамике четким импульсивным штрихом. Контур отличается тонкой уверенной линией, а световая лепка — мягкостью переходов. Открытый сияющий

свет превращал картину битвы во вселенское событие, в которое вовлечены и солнце, и звезды, и облака, и воздух.

В эти же годы Туганов создал серию полотен, которые демонстрировали чувство неразрывной личной причастности к традиционной культуре своего народа: «Собачья скала» (1941), «Цоппай» (1947), «Посвящение коня» (1948, все — НМ РЮО).

Туганов «был человеком большой культуры, широкого круга знаний русского и европейского искусства, истории, этнографии, литературы»²⁰.

Первый исследователь творчества художника Б.С. Белов писал: «Орлиный профиль. Далеко видящие зоркие глаза. Лицо чабана и философа, солдата и мечтателя... Папаху бы да бурку, да тонконового коня — красиво бы выглядел такой всадник на фоне горных уступов! Это М. Туганов»²¹.

Как творчество Репина — «правдивая летопись жизни дореволюционной России, летопись глубокая по содержанию и столь совершенная по форме, что и сейчас является непревзойденным образцом высокого и прекрасного искусства»²², так и творчество Туганова стало правдивой летописью жизни осетин.

В послереволюционные десятилетия художник продолжил работу над графическими листами о трагических годах становления Советской власти в Осетии. Среди них — «Чаба Гоконаева» (1929, ХМТ). В основе сюжета лежит достоверный факт. В 1919 году осетинское село Христиановское было окружено деникинцами. Чаба (Кяба) Гоконаева, мать сыновей, убитых белогвардейцами, бросила клич: «К оружию!» Он был подхвачен народом. Сельчане оказали врагам героическое сопротивление, но силы были неравны. Захватив село, деникинцы учинили жестокую расправу.

В работе Туганова движение толпы динамично, стремительно. Неудержимой лавиной несутся крестьяне, криком ярости взорвана тишина, искажены лица. И над этим ураганом чувств, как призывный набат, как олицетворение возмездия — фигура Чабы Гоконаевой. Ее руки сжаты в кулаки и подняты над головой. Чаба — живое воплощение всплеска народного гнева, ярости восставшего народа, устремившегося в бой. Сложный ритм линий передает нарастание движения. Многократно повторяющиеся полукружия согнутых фигур воспринимаются как волны захлестывающего гнева.

Молодая Советская республика набирала силы, и к началу 1930-х годов власть была уже вполне способна остановить любого

«зарвавшегося» деятеля искусств. В Туганове раздражало многое: происхождение, учеба в Мюнхене, наконец, «непонятность» новой власти. Но художнику «повезло», его решили «перевоспитывать». Начались годы скитаний, лишений и тревог.

Свои переживания Туганов запечатлел в картине «Чермен», известной также под названием «Первая революционная борозда» (1928, ХМТ). Народный герой Чермен Тлаттаты прокладывает первую борозду на свободной земле. Но втянута в плечи голова, в глазах — ужас и во всем облике — страх, желание убежать, исчезнуть. Нет ему места в мире хаоса. Его задавленную, изломанную фигуру змеиным хвостом обвивает убегающая вдаль первая революционная борозда. Картина автобиографична и психологична, в ней порепински мощно переданы трагические метания, надломленность и отчаяние героя.

Туганов стоял у истоков осетинской книжной графики, преподавал рисунок и руководил художественным кружком в Педагогическом техникуме города Орджоникидзе.

Махарбек Сафарович — автор работ по этнографии, археологии и искусствоведению. Широкий диапазон его научных интересов. Вот лишь неполный список очерков мастера: «Кустарное дело в Московской губернии», «Сыны Дагестана. Петровск», «Сыны Дагестана. Дербент», «Пробуждение казачества», «Казак и горец», «Искусство горцев в прошлом и настоящем»²³. В своих статьях и заметках живописец исследовал дагестанский, кабардинский, осетинский, чечено-ингушский художественные стили, а также архитектурное искусство горцев.

В 1920-е годы Туганов «работал в ряде городов Средней Азии, а затем в Баку. За это время он собрал материал об истории искусства тюркских народов, о развитии современного искусства Азербайджана и художественного образования в республике. В результате появился цикл статей „Искусство Азербайджана и Средней Азии“»²⁴.

В 1930-м Туганов переехал в Южную Осетию, где организовал художественную картинную галерею при музее краеведения, работал главным художником Юго-Осетинского драматического театра, преподавал.

Не менее значимой была его работа по собиранию экспонатов для национального художественного музея Северной Осетии.

Работая в архиве Государственного Русского музея, мне повезло познакомиться с до сих пор еще неопубликованными

ценными документами. 25 февраля 1935 года сотрудником отдела графики ГРМ «представителю Осетинского музея т. Туганову М.»²⁵ были переданы рисунки А.Н. Бенуа, Г.Г. Гагарина, Т. Горшельга, альбом «Кавказ», гравюры и литографии. Всего 76 наименований. Привезенные экспонаты стали основой экспозиции открывшейся в 1939 году в городе Орджоникидзе Республиканской картинной галереи (ныне ХМТ).

На протяжении всей творческой жизни Махарбек Сафарович был активным участником всесоюзных, республиканских художественных выставок. Эпохальной в творчестве мастера стала Первая Северо-Кавказская краевая выставка изобразительного искусства (1936, Орджоникидзе). Не менее значимыми также были выставки грузинского изобразительного искусства (1947, 1949, Тбилиси) и Третья выставка книги и графики Гослитиздата (1949, Москва), на которой М.С. Туганов представлял Осетию²⁶.

В галерее портретов современников художника одно из ведущих мест по праву занимает портрет Юрия Николаевича Либединского (1949, собрание семьи Ю.Н. Либединского), известного писателя и переводчика.

В Северную Осетию он приехал по приглашению Нартского комитета, созданного при Совете министров Северо-Осетинской АССР²⁷. В комитет входили известные в Советском Союзе поэты, писатели, художники, и среди них В.И. Абаев, С.А. Бритаев, В.А. Дынник, Ю.Н. Либединский, Н.А. Тихонов, М.С. Туганов, А.В. Джанаев, А.Г. Хохов. Тогда и состоялось знакомство художника и писателя. В книге с красивым названием «Об уважении к литературе» Юрий Николаевич писал, что «среди людей, которые буквально всю жизнь посвятили благородному делу изучения нартского эпоса, следует вспомнить народного художника СОАССР Махарбека Туганова»²⁸.

Портрет Либединского, человека близкого и дорогого Туганову, «замечателен не только своим разительным сходством с натурой», но и умением художника «раскрыть в портрете душевный мир изображаемого лица...»²⁹ При создании образа Либединского важную роль сыграли занятия Туганова в мастерской Репина, у которого он научился «умению воспринять и воссоздать облик модели максимально конкретно»³⁰.

Удивительны строки Либединского, емко характеризующие его как человека и писателя: «Гости с Кавказа — желанные гости в на-

шем доме. Словно вольный ветер кавказских ущелий проходит по моему кабинету, когда в нем раздаётся гортанный говор осетин или шелестящая речь кабардинцев. В последние годы, когда болезнь делает для меня все более затруднительными дальние поездки, я с особенной радостью встречаю в Москве своих кавказских друзей. Азербайджан и Армения, Осетия и Кабарда, Адыгея и Дагестан»³¹.

Тяжело опустившись в кресло, патриарх советской литературы слушает собеседника. Голова наклонена, лицо задумчиво и серьезно. Писатель устал, болезненные тени легли под бровями, в уголках глаз, у крыльев носа. Его массивное, грузное тело прочно, устойчиво вписано в пространство полотна. Художник придвинул фигуру к краю холста и тем самым создал впечатление приближенности писателя к зрителю.

Туганов воплотил образ, исполненный «эпического спокойствия». Но спокоен ли писатель? Внешне — да. Однако в развороте фигуры под углом и в глубину холста, в несовпадении линий головы, плеч, спинки кресла, сбившегося галстука и складок тесноватого жилета раскрываются противоречивость и мощь личности, чувствующей себя сопричастной «всей планетной силе». Сам овал портрета кажется слишком узким и с трудом вмещает фигуру писателя. Художник ничего не смягчил как во всем облике духовно близкого ему человека, так и в лице, немолодом, болезненном, неправильном и асимметричном, но очень цельном в своей породистости и монументальности. И, как завершающий аккорд, — посвящение («Дорогому Юрию Николаевичу Либединскому от М. Туганова»), дата (19 июля 1949) и подпись художника.

«Пир нартов» (1952, ХМТ) — венец творчества Туганова. Это «грандиозное полотно, изображающее множество персонажей, из которых один ярче другого, произведение, полное искрометного жизнелюбия, это гимн народу, поражающий эпической мощью, художник создал... в 1952, когда ему было уже за 80. Какой удивительный взлет духовной силы. Говорят, что всякое сравнение хромает. И все же позволим себе сопоставить этот пир Туганова с „Вакханалией“ Рубенса. Картина „шумит“, „звонит“, переливается буйством красок, увлекает могучими ритмами линий»³².

В 1927 году художник создал акварельный эскиз «Пир нартов», а в 1948-м приступил к работе над одноименным эпическим полотном. Перед ним стояла огромная задача — «воскресить верно картину жизни с ее смыслом, с жизненными типами, довести до полной

гармонии отношения лиц и движение общего жизненного момента во всей картине»³³.

По замыслу художника, Сослан, герой-богатырь осетинского нартского эпоса, «показан из того места сказания, где он и Челах-сартаг соревнуются в танце сначала на столе, а потом на чаше с пивом. Молодежь Осетии всегда упражнялась в таких искусных танцах. Этим танцам их специально никто не обучал. Увидев эти ловкие, смелые танцы осетинской молодежи, я решил использовать этот сюжет в „Пире нартов“, т.к. все это мне живо напоминало описание пиров у нартов»³⁴.

Над полной жизни и движения веселящейся пестрой толпой в темпераментном зажигательном танце доминирует мощная фигура нарта Сослана. Руки вскинуты вверх, кинжалы скрещены над головой, образуя самую высокую и значимую точку в композиции. Свет, падающий из глубины, смягчил очертания предметов и придал фигуре выразительность.

Турьи рога и тяжелая цепь подчеркивают ритуальность происходящего. В свете факелов за жертвенным столом сидят три седобородых старца. Как будто только что отодвинули темно-красный занавес, и взору зрителей в свете факелов и костра предстали нарты, исполняющие ритуальный танец — симд. Точность жестов и мимики выразили сложную гамму характеров. Геометрическая правильность композиции, четкость рисунка, колорит, найденные образы, размеры полотна (265 × 500 см) и, наконец, расстановка акцентов позволили Туганову достичь большой выразительности. Нарты представлены во всей легендарной красе и удали. Художник остановил миг и силою своего дара перенес к нам «в сегодня» картину далекого прошлого со всеми ее ароматами, музыкой, удалью.

Искусствовед В.Н. Москвинов проводит параллель между полотнами «Запорожцы» (1880–1891, ГРМ) И.Е. Репина и «Пир нартов» М.С. Туганова.

«То, что все ученики не могли не взять от него [Репина] все лучшее, что у него было, это ни у кого не вызывает сомнений... Туганов именно народный художник по своей сути, недаром он заслужил это официальное звание от его народа, его чаяний и духовных побуждений. И все же Туганов художник другого типа, нежели Репин. Возьмем для сравнения две картины учителя и ученика, две наиболее значительные вехи в их творчестве. Это — „Запорожцы“ Репина и „Пир нартов“ Туганова. Оба произведения выражают прошлое

русского и осетинского народов. В способе выражения нужных идей у Туганова больше динамики, душевного трепета, у него наличествует напряженная внутренняя страстность, которая вообще свойственна его народу. Репин спокойнее, как бы объективнее, его персонажи героических „запорожцев“, несомненно, ближе к нам, сегодняшним созерцателям его творений. В этом отношении ученик Туганов не менее значителен, чем Репин, который превосходит зато живописностью мазка, огромным умением передать правду жизни, отчего зритель полностью верит во все то, что изображено на полотне.

Творения же Туганова характеризуются пафосом изображения, силой эмоционального воздействия, неувядаемым оптимизмом. Мы видели в Москве этот огромный холст „Пир нартов“, где бурное веселье, неистощимая сила отважных, негибаемых богатырей переданы на редкость артистически. Та же тема, что и у „Запорожцев“ Репина, но настолько здесь больше буйства, той самой силищи народной, которой никому не унять, никому не осилить. Особенно удивляет центральная фигура богатыря, который танцует на острие чаши, да еще на носочках... Историзм, героика, торжественный пафос, нарочитая гиперболизация образов сопровождает каждый штрих, каждый мазок талантливого мастера...»³⁵

В одном из писем Репин писал о том, что «в искусстве стороны высшего мастерства, виртуозности всякого рода — есть выражение Духа, который вдруг проявляется иногда в грубых, неумелых чертах и живет, и царит над всем потому, что Он есть внешнее проявление и несокрушимое бессмертие. Его может постигнуть только вдохновенный, а запечатлеть только избранный»³⁶. Туганову это удалось.

И сегодня, спустя год после 170-летнего юбилея великого русского художника Ильи Ефимовича Репина, так свежо и сердечно звучат слова «скромного ученика-осетина» Махарбека Сафаровича Туганова об учителе: «Он признавал свободную личность, любил свободу и свободное творчество. И именно такой дух свободного творчества он и прививал своей огромной массе тогдашних молодых художников...»³⁷

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Туганов М.С.* Мои воспоминания о И.Е. Репине // Махарбек Туганов : Литературное наследие. Орджоникидзе, 1977. С. 108 (далее — Махарбек Туганов).

² Хроника жизни и творчества художника Махарбека Туганова : (по фондам Центрального государственного архива Республики Северная Осетия — Алания). Владикавказ, 2011. С. 2.

³ *Хаким М.* Махарбек Туганов — народный художник Осетии. Орджоникидзе, 1962. С. 18.

⁴ РГИА. Ф. 789. Оп. 12. Л. 131.

⁵ *Туганов М.С.* Мои воспоминания о И.Е. Репине // Махарбек Туганов. С. 107.

⁶ *Бенуа А.Н.* Воспоминания о И.Е. Репине // Новое о Репине : Статьи и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Публикации. Л., 1969. С. 141 (далее — Новое о Репине).

⁷ И.Е. Репин — М.В. Верёвкиной. 22 декабря 1893 // Там же. С. 49.

⁸ *Туганов М.С.* Мои воспоминания о И.Е. Репине // Махарбек Туганов. С. 107.

⁹ Там же.

¹⁰ *Туганов М.С.* Воспоминания о И.Е. Репине // Новое о Репине. С. 208–209.

¹¹ *Воинов В.В.* Отрывки из дневника // Там же. С. 336.

¹² *Людекен А.* Воспоминания о И.Е. Репине // Там же. С. 312.

¹³ *Николаева Т.Ю.* Писательское окружение И.Е. Репина 1880–1890-х годов. Его первые литературные произведения // Третьяковские чтения. 2012 : материалы отчетной научной конференции. М., 2013. С. 72.

¹⁴ *Дзантиев А.А.* Художники Северной Осетии. Л., 1988. С. 189.

¹⁵ *Гиреев Д.* Литературное наследие Махарбека Туганова // Махарбек Туганов. С. 7.

¹⁶ *Коджоян А.К.* Воспоминания // Там же. С. 212.

¹⁷ ЦГА РСО—А. Ф. 795. Оп. 1. Д. 1. Л. 13.

¹⁸ ЦГА РСО—А. Ф. 19. Оп. 1. Д. 247-а. Л. 137.

¹⁹ *Серов В.А.* Великое наследие Репина // Новое о Репине. С. 11.

²⁰ *Плиева В.* Встречи с Махарбеком Тугановым // Махарбек Туганов. С. 217.

²¹ ЦГА РСО—А. Ф. Искусство. Оп. 1. Д. 93. П. 1. Л. 12.

²² *Серов В.А.* Великое наследие Репина // Новое о Репине. С. 11.

²³ См.: Махарбек Туганов. С. 30–36, 40–41, 43–50.

²⁴ *Туганов М.С.* Искусство Азербайджана и Средней Азии // Махарбек Туганов. С. 95–105.

- ²⁵ *Плиева М.Г.* Становление и развитие изобразительного искусства Республики Северная Осетия — Алания в 1920—1990 гг. : автореф. дис. канд. искусствоведения. СПб., 2008. С. 11.
- ²⁶ *Плиева М.Г.* Становление и развитие изобразительного искусства Республики Северная Осетия — Алания в 1920—1990 гг. : дисс ... канд. искусствоведения. СПб., 2008. С. 37, 39—40, 77—78.
- ²⁷ ЦГА РСО-А. Ф. 126. Оп. 3. Д. 1. Л. 64.
- ²⁸ *Либединский Ю.Н.* Об уважении к литературе : ст., рец., воспоминания. М., 1965. С. 263 (далее — *Либединский*).
- ²⁹ *Хаким М.* Махарбек Туганов — народный художник. Орджоникидзе, 1962. С. 49.
- ³⁰ *Леняшин В.А.* Портретная живопись В.А. Серова 1900-х годов. Л., 1980. С. 62.
- ³¹ *Либединский Ю.Н.* Дорога к счастью // *Либединский*. С. 248.
- ³² ЦГА РСО-А. Ф. Искусство. Оп. 1. Д. 93. П. 1. Л. 14 .
- ³³ И.Е. Репин — М.В. Верёвкиной. 20 августа 1895 // Новое о Репине. С. 53.
- ³⁴ НА СОИГСИ. Ф. Искусство. Оп. 1. Д. 26. П. 1. Л. 9.
- ³⁵ *Москвинов В.Н.* М.С. Туганов // Махарбек Туганов : к 105-летию со дня рождения : [статьи, воспоминания, письма]. Цхинвали, 1986. С. 43.
- ³⁶ И.Е. Репин — М.В. Верёвкиной. 20 августа 1895 // Новое о Репине. С. 55.
- ³⁷ *Туганов М.С.* Мои воспоминания о И.Е. Репине // Махарбек Туганов. С. 108.

Иллюстрации

ТРАДИЦИИ И.Е. РЕПИНА В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ ПЕТЕРБУРГСКИХ ХУДОЖНИКОВ-АКАДЕМИСТОВ¹

Наследие И.Е. Репина, безусловно, играет значительную роль в современном академическом искусстве Санкт-Петербурга, которое отличается определенной рафинированностью и некоторой отстраненностью от экспериментов так называемого актуального искусства. Преемственность традиций ощущается не только в том, что Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина (Институт имени И.Е. Репина) — старейший художественный вуз России — с 1944 года носит имя великого русского художника, но и в особом отношении к реалистическому искусству, ставшему опорой академической школы XX века. Роль Репина и как художника, и как педагога в формировании этой школы чрезвычайно велика. Подчеркнем, что его наследие — неисчерпаемый источник для многих современных авторов.

Сам Репин, как известно, отличался широтой взглядов на задачи искусства, однако выступал за сохранение лучших качеств художественной школы. Он говорил: «Освобождение личности художника в творчестве, эмансипация от всех традиций школы давала легко свободу всем дилетантам и неучам, смелость предаваться творчеству без всякой подготовки, без долгого изучения специальности»².

Влияние Репина, поскольку творческое наследие этого живописца поистине огромно, проявляется по-разному. Здесь уместно процитировать высказывание искусствоведа В.А. Лянышина: «Преклоняясь перед музыкой, литературой, философией, не сомневаясь, что это такая же почва для творчества, как и то, что открывается глазу, Репин в главном своем течении навсегда оставался хранителем живописи, как он ее понимал, и только через нее входил в искусство»³.

Проявляются традиции Репина, например, в неизменном следовании основам сюжетной живописи, в принципах нарративности. Современные мастера академического искусства говорят со зрителями о самых насущных проблемах сегодняшнего дня, философствуют, вспоминают, мечтают. Очень часто художники обращаются к религиозным сюжетам, причем не столько к культовой проблематике, сколько к культурно-историческому или социально-культурному контексту как к сохранению памяти или определенному иносказанию.

Так, до последних дней жизни воспитывал в своих учениках уважение к лучшим образцам искусства русских и западноевропейских мастеров недавно ушедший от нас выдающийся живописец, руководитель монументального отделения Института имени И.Е. Репина А.А. Мыльников. И сам художник бережно относился к историческому прошлому, к религии, демонстрируя диалогичность мировосприятия. На последних выставках, в которых Мыльников принимал участие, были показаны его картины «Плач» (2001–2012) и «Пиета» (2011, обе — собственность семьи художника), написанные в рамках реалистического искусства и вместе с тем с совершенно узнаваемыми современными интонациями. Мастер демонстрировал подлинно виртуозное владение традиционными приемами живописи, достигнув глубокой экспрессии образов. В его картине «Плач» можно найти явную переключку с композицией Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885, ГТГ). И хотя, разумеется, речь идет о разном смысловом наполнении произведений, в них ясно звучит тема оплакивания, страдания и переживания невосполнимой утраты. Мыльников особым образом отмечал эту картину Репина, считая, что в ней мастерство художника «явлено в полной мере — в общем композиционном решении, количестве тональных соотношений, соподчиненности деталей, в том, как написана голова, и др.»⁴.

Рано ушедший из жизни живописец И.М. Кравцов в своем творчестве также опирался на завоевания русской реалистической школы. В картине «Взвод» (2010, частное собрание, Китай) развивается тема Великой Отечественной войны (необходимо сказать, что тема войны — одна из самых важных тем в современном академическом искусстве Санкт-Петербурга). Работа построена как композиция-предстояние. Пять мужских фигур, олицетворяющих разные возрасты (от совсем юного романтически восторженного мальчугана до пожилого бывалого солдата), стоят в полный рост, повернувшись к зрителю. Их уже нет, они не на земле, они словно спустились с небес в своих гимнастерках, плащ-палатках, галифе и портянках, с винтовками и автоматами в руках. Их мужественные лица — это практически лики, лики святых, окруженные фоном картины, как нимбами. Они смотрят одновременно и на нас, и вглубь себя. Они ведут диалог с вечностью. В этом психологически глубоком и многозначном произведении можно обнаружить влияние традиций, заложенных Репиным.

Репинская же традиция в развитии темы скорби, связанной с утратой близкого человека, прослеживается в одном из вариан-

тов картины «Оплакивание» (2005, Xue Feng Art Museum, Ханчжоу) И.М. Кравцова. Световоздушная моделировка пространства и рельефный принцип композиционного построения отсылают к полотну Репина «Воскрешение дочери Иаира» (1871, ГРМ). Неслучайно этот шедевр педагоги считают бесспорным образцом для современной художественной школы. «„Воскрешение дочери Иаира“ — блистательный пример композиционного решения, — говорил Мьелников. — В этой работе все удачно: и выбранный формат, и общее тональное решение. В ней проявлено особое чувство музыкальной паузы, она полна тишины и таинства. В холсте есть та определенная степень размышления, которая возвышает и сообщает зрителю особое чувство благоговения перед совершенным актом. Частности не отвлекают, а являются составной частью „симфонии“, сообщают достоверность изображенному»⁵. Произведения современных мастеров позволяют увидеть, насколько разнообразным может быть осмысление традиций в новом историко-культурном контексте.

Как и Репин, художники работают над типическими образами современников, опираясь на глубинные нравственные принципы. Ветерана, инвалида, прожившего непростую, но героическую жизнь, не сломленного ни невзгодами военного лихолетья, ни несправедливостью современного прагматичного времени, представляет в своей работе «Майские салюты» (2010, собственность художника) из цикла «Память» С.Д. Кичко. Ветеран слушает старинный патефон и слышит звуки праздничного салюта. Салют, орден на груди, патефон, тяжелые воспоминания о войне (времени его молодости, силы, весны) — это все, что у него осталось. Гордая осанка старика, выразительные жилистые руки, весь силуэт характеризуют его как человека независимого и чрезвычайно гордого, на которого и сегодня можно опереться. В одной из статей Кичко, вспоминая своего учителя Е.Е. Моисеенко, пишет, что «художник должен исследовать „нравственность человеческую“... Со временем меняются условия, могут меняться пластические пристрастия, появляются новые идеи, которые требуют новых решений, но одно остается навсегда — искусство должно утверждать жизнь»⁶.

Особого внимания заслуживает творчество Х.В. Савкуева. Его монументальный шестичастный полиптих «Самсон Назорей» (2013, собственность художника) посвящен истории могучего библейского персонажа, которому суждено было «спасти Израиля от руки филистимлян»⁷. Самсон как истинный герой представлен

на картине Савкуева и в победе над львом, и поражающим тысячу воинов-филистимлян, и вырывающим огромные ворота из земли и спасающим свой народ. В центре композиции — эпизод, когда «сошел на него дух господень, и веревки... упали... с рук его»⁸. Но библейский Самсон Савкуева не только обладает богатырской чудесной силой, которая, как известно, скрывается в его длинных волосах, он обладает и нежной душой ребенка, любящего сына и мужа. Этот монументальный образ наполнен человеческой силой, полнотой чувств. Самсону свойственны внутренние противоречия и даже слабости, и такая трактовка приближает его к современному зрителю. Художник не стремится к бытописательству, придерживаясь эпической повествовательности и достоверности в передаче состояний, что позволяет ему раскрыть высокий вечный смысл библейской истории. Подчеркивает бесконечность смыслов этой легенды и лаконично написанный пейзаж, в который помещены все персонажи. Преодолевая огромную силу притяжения, героям приходится почти продираться сквозь единое плотное пространство, лишенное воздуха, зелени растений и образованное сливающимися серым небом, водой и каменистой землей. Это пространство превращает людей и животных в камни, невероятно утяжеляя каждый жест и шаг.

Картина «Моление о мире» (2010, собственность художника) Савкуева продолжает тему памяти, сохранения вечных человеческих духовных и нравственных богатств. В грандиозном по размаху эпическом полотне (200 × 450 см), как в скульптурном фризе, развернуто бесконечное пейзажное пространство, наполненное фигурами людей и животных. Эти фигуры полны действия и вместе с тем словно находятся в оцепенении. На картине представлен мотив национально-эпоса — сильные, суровые, мощные духом мужчины-горцы, легко сдерживающие природную стихию, которую олицетворяют покорно стоящие могучие быки, наклонились к быстрой горной реке и с трепетом опускают руки к плывущим по воде яблокам. Яблоки — послание о мире, письма мира, голуби мира... Человечество устало от войн безжалостного XX века и стремится заниматься своими исконными делами — растить детей, возделывать землю, пасти скот. Этот мифологически обобщенный и возвышенный образ наполнен поэзией и красотой родного края художника — Кабардино-Балкарии. И хотя полотно непосредственно не связано с христианством, в нем, так же как и в картине «Ковчег» (2006, собственность художника), ясно звучит мысль о гармонии мира. Несмотря на самобытность творчества

Савкуева, опирающегося на национальные кабардино-балкарские традиции, его истоки можно проследить в реализме академической школы.

Своеобразным направлением в живописи можно считать образы патриархальной Руси в творчестве одного из представителей академизма М.Г. Кудреватого. Художник много странствует по городам и весям, бывая и на русском Севере, и в Центральной России: в Новгороде, Торжке, Костроме... Он привозит этюды, которые превращаются в его мастерской в законченные произведения. Это пейзажи, портреты, натюрморты. Если убрать современные детали из многих работ Кудреватого, то можно принять их за реалистические полотна XIX века. Именно так, трогательно и истово, выглядит групповой портрет «Новгородская семья» (2000, собственность художника). На переднем плане на фоне новгородского храма стоят отец семейства, написанный так, будто он сошел с картин передвижников, и его жена, мать пятерых детишек, — светлый, почти прозрачный вечно «иконный» образ. И только характерные фигурки ребятишек связывают это полотно с сегодняшним днем. Они эмоциональные и очень разные: застенчивая и немного кокетливая старшая девочка, похожая на мать, пареньки с озорными глазками. Здесь проявляется мастерство Кудреватого-рисовальщика и весьма тонкого психолога. Живо и убедительно созданы образы людей из народа в картинах «Крещение», «Память» (обе — 1987), «Сергеич» (1990), «Новгородские высотники», «Священник с сыном» (обе — 2000, все — собственность художника).

Безусловно, ярче всего проявляются традиции Репина в графике. Рисунку в настоящее время уделяется первостепенное внимание в Институте имени И.Е. Репина. Как свидетельствуют опытные педагоги, «нынешняя система преподавания мало отличается от традиционной русской школы рисунка. Она заключается в том, что ученикам давались определенные знания, единые для всех студентов независимо от индивидуальности или мастерской, по строгой программе последовательного изучения закономерностей природы и явлений»⁹.

Заведующий кафедрой рисунка Института имени И.Е. Репина В.А. Могилевцев главный акцент в ее деятельности делает на реалистической и академической школе рисования. Он считает, что опыт Репина в педагогической практике незаменим, так как «в быстрых рисунках [мастера] лежит мощная школа... любой „закорючкой“ он передает соотношения плоскостей. За любым штрихом ощущается

„конструкция“ ... Грамота „вылезает“ из живой формы. Но это происходит очень деликатно. Он всегда думал об образе, настроении, характере. Рисунки Репина являются классической школой»¹⁰.

Именно классической школе рисования следуют современные мастера-академисты. Три графических изображения признанных мэтров отечественной культуры создал К. Ли — это портреты Д.С. Лихачёва, А.И. Солженицына, Д.А. Гранина (все — 2013, ИРЛИ РАН). Эти неординарные личности объединяет то, что они олицетворяют высшие достижения современной гуманитарной мысли. Все образы реалистичны и имеют точное портретное сходство. Работы сделаны по единой композиционной схеме — в центре листа крупным планом подана голова мыслителя, выполненная легким штрихом с тончайшими светотеневыми нюансами. На полях листов — надписи, воспроизводящие высказывания этих выдающихся людей. Причем надписи, сделанные как будто бегло, почти небрежно, на самом деле эстетически продуманны, включены в художественный контекст и плотно связаны с изображением, так же, как печати и подписи самого художника. Так, например, мудростью и ощущением одиночества веет от почти «толстовского» образа Солженицына. Великолепен портрет академика Лихачёва, подлинного «Саваофа культуры», ставшего своего рода символом интеллигентности в России XX века. Глубокая интеллектуальность мыслителя была олицетворением духовной силы и образцом для тысяч людей. Неслучайно его размышления о доброте, человечности, стремлении к совершенству, выведенные на полях, становятся своеобразным аккомпанементом к изображению.

Портрет Гранина привлекает не только внешним сходством с моделью, но и мастерски переданными едва уловимыми характеристиками, свойственными этому мудрому и тонкому человеку, — ироничностью, озорными искринками в глазах, говорящими о том, что, даже став классиком при жизни, уважаемый писатель способен на непосредственность восприятия мира и парадоксальность мышления. И как нельзя кстати воспроизведена фраза Гранина: «Жизнь спешит, если мы сами медлим». Художнику удалось найти точные средства, характеризующие его знаменитые модели.

С академической добротностью в традиционной реалистической манере, с точной передачей портретного сходства, свойственной произведениям конца XIX века, написаны портреты китайской студентки Синь Юй (2012) и певицы Анны Аль-Хашем (2013, оба — собственность художника) в исполнении В.Л. Боровика. Портрет

певицы изыскан в колористическом плане, он построен на сочетании различных оттенков белого цвета, и в контрасте с ним — только роскошные темные волосы и огромные черные глаза, мгновенно притягивающие взгляд зрителя. Молодая привлекательная женщина изображена в концертном платье перед выходом на сцену. Она погружена в состояние раздумья; возможно, это работа над сценическим образом (на что намекают листы с нотами, лежащие рядом). Картина демонстрирует пример так называемого театрального портрета. Один из главных принципов творчества Репина — достоверность и психологизм, «понимание человеческой души» — ложится в основу портретных образов наших современников. Неслучайно Мыльников определял, что «каждый портрет Репина — это свидетельство существования этого человека на земле»¹¹.

В работе «Натюрморт. Ход королевой» (2013, собственность художника) Ю.В. Калюта использует известный прием, помещая «картину в картину». Среди обычных предметов, расположенных на столе в художественном беспорядке (кисти, керамические сосуды, шахматы, свечи, бокал для вина), находится женский портрет. Он придает этому изысканному в живописном отношении полотну некую загадочность. Кто она, эта таинственная незнакомка, и почему ее образ возник здесь? Происходит своеобразная переключка: королева в шахматной партии — королева на портрете. С этюдной легкостью, размашисто написан «Портрет сына» Калюты (2013, собственность художника), в образе которого переданы детская подвижность, игривость, непосредственность. Вместе с тем в облике ребенка угадываются и другие интонации — перед нами взрослеющий мальчик, становящийся более уравновешенным, серьезным, задумчивым.

Чрезвычайно привлекательны в живописном отношении композиции Д.А. Коллеговой, художницы яркого темперамента, обладающей уникальным чувством цвета и фактуры. Коллегова — ученица Б.С. Угарова. Репинская традиция в ее творчестве просматривается в особом отношении к психологии образов, поверхности холстов, колориту. В натюрморте под названием «Дороги» (2013, собственность художника) в динамичном вихреобразном движении, образованном пастозными мазками, в необычном ракурсе представлено несколько предметов — самовар, чашки, чайник. Но эти предметы, как будто растворенные в пространстве, превращаются в некие символы повседневной жизни и в то же время связаны с ее философским осмыслением. Включен в этот общий вихрь бытия и автопортрет,

словно всплывающий в потоке напряженных ритмов. Коллегова делится с нами своими сомнениями, заставляя переживать трепет от проникновения в тайны ее души. Лицо, написанное с автопортретной точностью, вместе с тем превращено в некий лик, всплывающий из небытия. Обыденность поднимается здесь до высоты чего-то исключительного. На «Портрете в берете» (2012, собственность художника) создан образ юной, нежной, возвышенной девушки — нашей современницы, но будто сошедшей с полотен минувшего столетия. Утонченность образа подчеркивается чуть вытянутым по вертикали форматом полотна, усиливающим ощущение хрупкости изображенной. С тонкими чертами модели контрастирует большой темный берет, изящно обрамляющий лицо. Ее кажущаяся неземная легкость, однако, соседствует с глубоким умом и волей, будто спрятанными за прядями пышных белокурых волос.

Жанр пейзажа, занимающий важное место в творчестве выпускников и преподавателей Института имени И.Е. Репина, может быть связан с памятью о прошлом и патриотическими чувствами к Отчизне в самом высоком смысле этого слова. В академическом искусстве бережно сохраняются традиции русского реалистического этюдного пейзажа, сочетающего приемы реалистического искусства с элементами импрессионизма и постимпрессионистической декоративностью. Среди педагогов института есть корифеи подобного рода живописи. Это В.Ф. Руднев («Тихая осень в Голубково» (2010), «Яблонька зацвела» (2009, обе — собственность художника); Н.Н. Репин («На веранде», «Полдень» (обе — 2009, собственность художника); В.С. Песиков («Старая Ладога. Дорога к храму» (1999, собственность художника).

Тишина и молчание довлеют над миром в пейзаже С.Н. Репина «Первый снег» (2009), праздничной яркостью наполнена работа «Озеро» (2010, обе — собственность художника), изображающая прозрачную, доведенную до волшебного звучания гладь воды. Человеческие фигурки вносят лишь легкий диссонанс в общую потрясающую гармонию природного мира, наполняют его движением. Работы «Река Сороть. Тригорское» и «Петровское. Вид на Михайловское» (обе — 2010, собственность художника) сочетают изысканность декоративно решенного колорита с реалистической трактовкой образа. Репин с неизменным постоянством обращается к образам псковской земли, находя в них истинную гармонию, создавая собственную картину мира, лишённую суетности, мелочности и лишних деталей.

В работах художника А.В. Чувина присутствует реалистическая основа натурального мировосприятия, свойственная пейзажистам прошлого, но он ставит несколько иные задачи. Этот петербургский живописец родом из волжских мест, столь любимых и почитаемых И.Е. Репиным. Чувин обращается к образу Родины, ему важно передать глубокое восхищение перед силой и могуществом природы и некоторую растерянность перед ее непредсказуемым характером. Произведения живописца — это философские размышления о вечных проблемах бытия. В пейзаже «Гроза на Волге» (2010, собственность художника) простой мотив превращается в событие вселенского масштаба — предчувствие грозы, ее приметы и наступление. Эпическая, чуть вытянутая по горизонтали композиция «Хмурый день» (2013, собственность художника) раскрывает бесконечную панораму волжского простора. Широкая вольная русская река, ее необъятные берега, прибрежные утесы, низкое небо над водой с нависшими тревожными облаками — все сплелось воедино. Без детального пересказа, но с мощной эмоциональной силой передано острое драматическое переживание. Серьезную роль в этом полотне играют крупная зернистая фактура холста и пастозная, местами почти рельефная фактура самой живописи, что придает дополнительный динамизм образу. В колорите преобладают холодноватые серебристо-синие, темно-синие, голубые, белые тона, уравновешенные теплым цветом песчаного берега. Особое внимание Чувин уделяет живописной поверхности, точно выстраивая цветовые отношения, построенные на сочетании теплых и холодных пятен.

Современному художнику очень сложно сделать выбор — пойти ли по пути эпатажа, чудачеств и постмодернистских экспериментов или обратиться к гармонии мира, к своей душе, к истокам культуры. Второй путь не выглядит «актуальным», но это надежный путь. Опора на реалистические традиции, сформированные в том числе и в творчестве И.Е. Репина, позволяет современной живописи расширять свои границы, дает возможность ощутить всю палитру чувств, верований, переживаний, сомнений, рациональных и иррациональных представлений самых разных мастеров академической школы. И здесь важно помнить, что подчеркивают наши современники-художники: «Репин никогда „не выпячивал“ формальные задачи, для него всегда было важно мастерство. Он был сам выучеником Академии художеств, и роль школы для него была непререкаема»¹².

С.М. Грачева

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Статья подготовлена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда.

² Цит. по: *Кандаура Р.С.* Русская демократическая художественная критика конца XIX — начала XX в. об идейном содержании искусства // Творчество И.Е. Репина и русское искусство второй половины XX века : сб. ст. Л., 1987. С. 67.

³ *Леняшин В.А.* Единица хранения. Русская живопись — опыт музейного истолкования. СПб., 2014. С. 134.

⁴ Цит. по: *Елизарова Е.М., Кутейникова Н.С.* Репин и современная художественная педагогическая практика // Репин — близкое, далекое : сб. науч. тр. СПб., 1999. С. 82.

⁵ Там же.

⁶ *Кичко С.Д.* Диалог с памятью (о Е.Е. Моисеенко) // Из истории художественной школы : сб. ст. СПб., 1999. С. 5.

⁷ Суд. 13: 5.

⁸ Суд. 15: 14.

⁹ *Репин Н.Н.* Михаил Семенович Копейкин // Из истории художественной школы : сб. ст. СПб., 1999. С. 11.

¹⁰ Цит. по: *Елизарова Е.М., Кутейникова Н.С.* Репин и современная художественная педагогическая практика // Репин — близкое, далекое : сб. науч. тр. СПб., 1999. С. 85.

¹¹ Там же. С. 83.

¹² Там же. С. 86.

Иллюстрации

ПРИЛОЖЕНИЕ

**Из неопубликованных материалов
научной конференции
«Духовный мир России
в творчестве И.Е. Репина»**

ПЕЙЗАЖ И ПЕЙЗАЖНЫЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ И.Е. РЕПИНА

В обширной литературе, посвященной различным аспектам художественного наследия И.Е. Репина, роль и место пейзажа в творчестве мастера практически не изучались. К этой стороне его художественных интересов в той или иной мере лишь прикасались исследователи, обращаясь к отдельным произведениям или рассматривая пленэристические завоевания репинской живописи. Однако самостоятельная пейзажная тема в творчестве Репина может стать отдельным и очень увлекательным предметом специального внимания, многое объясняющим и расширяющим наши знания о художнике, его методе, его мировоззрении. Слова Репина — «пейзаж мне не удастся» — воспринимались слишком доверчиво и становились своеобразной преградой, за которую не заглядывали специалисты.

Но вместе с этой репинской фразой, сказанной в 1890-е, можно вспомнить и другие его слова: «Первый элементарный курс я прошел в Чугуеве, в окрестностях, в природе, второй — на Волге (в лесу я впервые понял композицию). И третий курс будет, кажется, в Вёле или на Днепре где-нибудь»¹. В этом письме, написанном в 1874 году, Репин точно определяет опорные этапы своего художественного развития, связывая их прежде всего, по его же словам, с «живой натурой», какой для него была каждая великая и всякая малая малость «предметов предметного мира» окружающей жизни. Для него изучение зримого мира было высочайшим наслаждением. В нем равно жило обожание человека и обожание природы.

Большие завершённые произведения живописца зачастую заставляют в нашем представлении о нем художника, самозабвенно погружавшегося в мир природы, открывавшего именно там великую силу и красоту материи и одновременно поэтическую и возвышенную красоту повседневного бытия. «Жизнь так прекрасна, широка, разнообразна; меня так восхищает природа, и дела человека, и искусство, и наука, и колоссальные дела силами природы»², — писал он Т.Л. Толстой, выделяя в этой фразе последние слова.

При изучении каталогов выставок, музейных собраний, писем и воспоминаний художника открывается ускользавшее ранее понимание того, что обращение к пейзажу для Репина не было

эпизодическим и случайным явлением. Но непрерывным, а временами широким потоком пейзажные мотивы вливались в его творчество. Подобных произведений только по каталогам насчитывается несколько сот. Так же, как многие рисунки в путевых альбомах делались Репиным «для себя», так и небольшие живописные пейзажные работы возникали часто «для себя». Они оставались в мастерской и на протяжении десятилетий становились неразлучными спутниками творческого процесса. Время и обстоятельства безжалостно рассеяли их по различным музейным и частным коллекциям. Большинство же из них, по всей видимости, не сохранилось. Но, соединенные вместе, они могли бы открыть для нас еще одну драгоценную и привлекательную в своей выразительности грань репинского таланта.

Действительно, первый элементарный курс был пройден Репиным в Чугуеве, «в природе». И это не только детские и юношеские впечатления, но и вполне осознанное профессионально-художническое восприятие любимой им малороссийской природы, с которой 23-летний академик встретился вновь в летние месяцы 1867 года после четырехлетней разлуки. В письме А.В. Прахову Репин рассказывает о ночной грозе, заставшей его в дороге близ Харькова. В этом избыточном словесном описании есть и «музыка бурливого шумного мрака», и «дневной свет молнии», и «удушливая тишь», наступившая после проливного дождя. Описывает он и первые впечатления от встречи с родными местами. Глаз, привыкший за эти годы к краскам северной природы, поражен сочной колоритностью украинских пейзажей. «Кстати, о колорите, — пишет Репин Прахову, — здесь удивительно колоритное небо, теперь я еще немного свыкся, а первое время это просто поражало, да не одно небо, а все, например, пыль, поднятая овцами, отражает в себе радугу»³. Он воспринимает природу глазом и чувством художника: «...вся она представляется мне искусно написанною: раскинулось ли красиво облако по небу, я вижу тут сильные мазки, искусные удары кистью и необычайное разнообразие колеров»⁴. В этих описаниях есть нечто от романтизированного отношения к натуре. Оно возникало, возможно, не без влияния братьев Праховых, которыми был увлечен Репин в это время.

Спустя 10 лет, вернувшись в Чугуев из Парижа, художник будет вновь с восторгом писать о цветовой звучности чугуевских пейзажей Полену, сравнивая свою любимую Малороссию с Испанией. «Солнце! Вот оно где настоящее солнце! Да, брат, солнце изучать, я надеюсь, мы с тобой еще приедем сюда»⁵.

Свидетельством впечатлений от пейзажей родных мест являются акварели и рисунки, исполненные в летние месяцы 1867-го и десятилетием позже — в 1876—1877 годах. В них любовно запечатлены окрестности Чугуева. Художника захватывают свободно раскинувшееся пространство, рельеф местности с ложбинами, взгорьями, пологие берега узкого Донца, улочки Чугуева, и над всем этим — легкое, высокое, все обнимающее небо. Карандашный рисунок лежит в основе, и прозрачная акварель деликатно ложится на бумагу, передавая в этих безыскусных пейзажах понимание художником характера с детства окружавшей его природы.

К чугуевскому пейзажу Репин обратится и позже в большом этюде «Богомолки-страницы»⁶. Исполненный в Москве в 1878 году, он написан на основе и с использованием натуральных этюдов. Пространство, расстилающееся за спинами страниц, — это конкретный пейзаж, открывающийся взору и сегодня от церкви в деревне Кочеток, стоящей на высоком взгорье, откуда видны и Донец, извиляющийся узкой лентой, теснимый берегами, и когда-то обширные заливные дуга за ним. Чугуев всякий раз, когда художник туда приезжал, давал ему возможность освежиться «живыми силами природы».

Но несомненно, что наиболее значима была для Репина его поездка на Волгу. Хорошо известно, как осознал он там свои возможности. Насколько вырос как личность, как художник, как живописец. Конечно, Репин был более всего занят своими «Бурлаками». Но жизнь в течение нескольких месяцев в самой природе, наблюдение густых туманов, спускавшихся на Волгу, солнечных и дождливых дней, цвета неба и воды, загадочное очарование лунных ночей, когда до неузнаваемости преображались дневные пейзажи, наконец, близость юного пейзажиста Фёдора Васильева — все это не проходило бесследно для Репина. Рассказывая о волжских этюдах, он вспоминал, с каким упоением и восторгом писал травы, цветы, все причудливые формы живой природы: «как до страсти было заманчиво положить тени, где они капризно и ненадолго падают под солнцем, — забываешь все на свете». И дальше: «У меня был затеян этюд восхода солнца с Лысой горы на Ширяево. Его можно было писать только от пяти часов утра... Какая фантазия — эти дымы из труб!.. Бесконечные варианты и в формах, и в освещении, то раскинутых кисейным флером, то сгустившихся один над другим густыми облаками. Надо ловить: никогда мотивы не повторяются точь-в-точь... Весь мир забывает; ничего не нужно художнику, кроме

этих живых форм; в них самих теперь для него весь смысл и весь интерес жизни»⁷. «Счастливые минуты упоения»⁸.

Воспоминания, письма Репина живописны, сочны, они зачастую восполняют для нас отсутствие утраченных произведений.

Из множества существовавших живописных волжских этюдов, а их было несколько десятков, так как перед великим князем Владимиром Александровичем на полу академического зала Репин выложил все свое волжское богатство, сейчас известно лишь четыре непосредственно связанных с картиной.

В какой-то мере эти утраты живописных опытов восполняются графическими альбомами и листами Репина. В них карандаш быстро фиксирует лесистые склоны волжских берегов, виды набережных, хмурое небо с низкими облаками и норовистую Волгу с круто набегающей на берег волной. А главное — художник стремился вместить в рисунки безбрежное речное пространство вольно и своенравно раскинувшейся Волги. Могучая река не одного Репина повергала в изумление. Волжские пейзажи, волжские темы становились центральными в творчестве многих живописцев и до Репина, и после него, кто хоть однажды соприкасался с захватывающим воображение живым дыханием великой реки.

Из волжской поездки Репин вез в Санкт-Петербург богатый запас летних работ. Среди них была и новая картина, о которой художник особенно заботился, — «Шторм на Волге»⁹. Начатая в пасмурную неделю волжской непогоды, она сильно занимала Репина. Именно эти дождливые дни принесли большую пользу его живописной технике и пониманию взаимоотношений, по его словам, «реальных вещей в реальной природе». «Эта картина под свежим впечатлением живой Волги мне удалась, она мне нравилась»¹⁰, — признавался художник. Очевидно, романтический мотив разбушевавшейся реки, противостояние ей людей захватило Репина, потому что он вновь вернулся к своему сюжету уже в Париже, в 1873 году, написав вариант картины, который И.С. Зильберштейн оценивал как одно из самых «превосходных» произведений, задуманных во время волжской эпопеи.

Вновь Репин вернулся к большому холсту, готовя свою персональную выставку 1891 года, прописав картину в свойственной его живописи 1890-х годов более свободной живописной манере, но оставив нетронутыми подпись и дату: 1870 год, словно воскрешая и оберегая тем самым свои самые драгоценные для него юношеские впечатления и воспоминания.

Состояние предгрозовой природы будет повторено художником в варианте, хранящемся в Третьяковской галерее, «Бурлаки, идущие вброд»¹¹, где опыт, полученный из наблюдений влажной атмосферы, глубины и красоты перспективы, замечательно реализуется в пластической слитности выразительной группы и пейзажа.

Это был один из первых для молодого художника опытов постижения законов пленэрной живописи и приближения к пониманию природы не просто как пространственной среды для фигур, но как пространства жизни. Это было и приближение к пониманию пейзажа как очень важного субъективного компонента в соприкосновении с природой.

Главным результатом поездки стала картина «Бурлаки на Волге»¹². И хотя сам художник считал пейзаж в ней несколько «пережаренным», а позднее его упрекали в «недотянутости» до пленэрной живописи, но видится в пейзаже «Бурлаков» и нечто более значительное. Именно характер равнинного волжского пейзажа определил композицию картины, а во многом продиктовал подход к характерам. Пейзаж, составляя единое целое с группой бурлаков, вместе с тем приобретает и вполне самостоятельное звучание. Это вечная, возвышающая человека природа, живущая по своим законам. Ей нет дела до человеческих мук или радостей, сиюминутных страстей. Она — над протекающей человеческой жизнью. Репин угадал, почувствовал эту самостоятельную, независимую от человека вольную силу природы. По своему живописному воплощению и образному наполнению близко к пейзажу в «Бурлаках» стоит возвышенно-очищенный, никогда не виденный художником, но лишь созданный его воображением пейзаж в академической программе «Иов и его друзья»¹³. По времени создания картина предшествовала волжским впечатлениям Репина. Тем интереснее и значительнее оказывается сближение не только пейзажей, но и внутреннего смыслового звучания этих произведений. Молодой художник ощутил в природе, вымышленной в одном случае и чувственно пережитой в другом, то высшее божественное начало, которое способно «выпрямлять» человеческие жизни и души.

Живя на Волге, в самой глубине России, в маленьком затерянном Ширяеве, неслучайно дружная компания художников с упоением читала «Илиаду» Гомера. Величественный и простой строй героического эпоса как нельзя более подходил к ясной гармонии волжских пейзажей и человеческим характерам, которые так пристально наблюдал художник. Вся полифония впечатлений: виды волжских пейзажей,

вызывавших ассоциации с музыкой Глинки, широкие пространства реки, «не вмещавшиеся ни в какие альбомы», торжественный строй «Илиады» — все реализовалось на репинском холсте.

Следующим важным этапом в понимании пейзажа как высшего проявления живой, вечно меняющейся природы, у которой всегда учился Репин, стали летние месяцы в Вёле. Здесь он полностью погрузился в стихию живописи, предавшись писанию пейзажных этюдов. Кажется, ничего другого и не существовало тогда для художника. Перед отъездом в Вель он мог побывать на первой выставке импрессионистов. Письма этого времени полны беглых, но сочных замечаний и наблюдений за молодой французской живописью, которая влекла, удивляла и озадачивала русского художника. Соединение впечатлений от выставок и упоение природой, полное раскрепощение в работе дали блестящий результат. Десятки этюдов были написаны в Вёле. Репин мечтает уйти от «разъедающего анализа, губящего нас, русских» и с наслаждением отдается красоте «убаюкивающей, как старая няня, природы».

«Дорога между нивами», «Маки в поле», «Мельница в Крессоньерах», «Тропинка в горчишном поле»¹⁴ и множество других этюдов были привезены в Париж, а затем в Россию. Судить о характере этих летних увлечений можно, к сожалению, лишь по трем-четырем этюдам, имеющимся в нашей стране. Это «Морской берег. Нормандия»¹⁵, «Девочка-рыбачка»¹⁶, находившийся в частном собрании в начале 1950-х годов этюд «Мельница в Вёле»¹⁷ и «Лошадь для сбора камней»¹⁸. Критик Луи Леруа, незадолго до того введший в обиход понятие импрессионизма, высоко оценил последний этюд. По его настоятельному совету Репин поместил свой пейзажный опыт на выставку Парижский салон вместе с картиной «Парижское кафе»¹⁹. Привез же художник подобных работ в Россию гораздо больше. Репин дорожил ими, эти произведения долго хранились в его мастерской и впервые были показаны лишь на персональной выставке 1891 года. Именно тогда этюды разошлись по частным коллекциям, и следы подавляющего большинства из них, возможно, безвозвратно затерялись.

Вернувшись в Париж, Репин наряду с портретами и большими композиционными картинами продолжал писать пейзажные этюды, испытывая истинное удовольствие от работы над этими маленькими холстами. Хотя художник признавался, что здесь, в Париже, деревенские работы «кажутся мизерными», но «зато, может быть, я сле-

лал некоторый успех в живописи»²⁰, — тут же прибавлял он. «Какой... огромный талант у Репина. Все, что он ни делает, какой бы пустяк это ни был, выходит у него так значительно, так интересно, что у другого художника и в огромной картине и с драматическим сюжетом не находится. Близость моя с ним мне очень полезна, полезнее, чем десять лет в Академии»²¹, — именно об этой поре В.Д. Поленов писал своим родным в Петербург, оценивая репинские этюды.

Живо и горячо, темпераментно исполнена небольшая картина «Мальчик у стены сада»²². Этюд «Дорога на Монмартр в Париже»²³ написан с той мерой высокого живописного благородства, которая выдает истинную серьезность и вкус художника. В этом смысле этюд исполнен виртуозно, хотя Репин не раз повторял, что он более всего избегает «виртуозности кисти и сгоряча нахватанных эффектов». Простотой, отсутствием жесткой намеренности отличаются пейзажные этюды, которые по степени их завершенности — живописной и композиционной — правильнее было бы назвать маленькими картинками.

Необходимо отметить характерные приемы, используемые художником при работе над подобными произведениями. Если его жанровые картины и портреты отличает густая, крепкая фактурность живописи, то пейзажи он пишет легче, деликатнее. Краска ложится легким и тонким слоем, без активной фактурной проработки деталей. Эти приемы и качества пейзажных работ сохраняются и в дальнейшем. Легкостью мазка, сквозь который проглядывает едва видимый рисунок, намечающий форму, Репин передает цветовую и световую вибрацию, создавая ощущение трепетности, живой, «теплой» природы. Естественным продолжением парижских увлечений стала знаменитая картина «На дерновой скамье»²⁴. Длительное время представлялось, что это единственная и почти случайная удача художника в подобном роде живописи, что на этом беззаботное увлечение Репина чисто живописными опытами закончилось и эти увлечения были лишь мимолетным эпизодом в творческой биографии художника, завершившимся на самом себе, что Репин недолго «предавался радости смотрения»²⁵.

Однако вслед за светоносной «Дерновой скамьей» рождается цикл пейзажей и пейзажно-жанровых картин, которые сближаются и с парижско-вельскими этюдами, и с «Дерновой скамьей» своими мотивами, непринужденностью композиционного решения, открытой свободной фактурой, своей красочной тональностью, в отличие

от пастозной коричневато-охристой живописи его жанровых полотен этого времени.

Цикл подобных произведений связан прежде всего с абрамцевскими летними месяцами 1878—1882 годов. Даже далеко неполное перечисление их может дать представление о новом погружении Репина в стихию чистой и отрадной живописи. «Летний пейзаж. В.А. Репина на мостике в парке»²⁶, «Абрамцево»²⁷, «На меже»²⁸, «Вид села Варварино»²⁹, речка Воря, солнечный этюд Веры³⁰ с букетом полевых цветов и множество других.

Пройдет несколько лет, и Репин вновь изобразит свою старшую дочь с букетом полевых цветов в руках («Осенний букет»³¹). Но за плечами мастера к этому времени уже будет огромный запас художественных наблюдений, знаний и опыта, приобретенного собственным творчеством и рожденного от общения с его возмужавшими к этому времени учениками. Эти пейзажные работы естественно рождались во время дальних и близких прогулок в окрестностях Абрамцева. Вместе с ним на этюдах работают молодой Илья Остроухов, Михаил Мамонтов и, конечно, юный Валентин Серов. «Очень рад, если Вам принес хоть какую-нибудь пользу прошлый этюд, писанный здесь. Но я после страшно жалел, что писал не так, как бы следовало в Вашем обществе: мне надо бы сделать один кусочек совсем законченно и тем заохотить и Вас к окончанию»³², — обращался Репин к Остроухову после одного из таких совместных сеансов на натуре под Абрамцевом.

Импульсивная быстрота работы, желание уловить, передать впечатление, основные тональные отношения земли, неба, зелени создавали ощущение незавершенности, которая в начале 1880-х не воспринималась как достоинство натурной работы. Это понимание придет чуть позже с молодым поколением живописцев, которые пока учатся у Репина.

Можно обратить внимание еще на одно важное качество этих натуральных пейзажей. Репин редко обращался, будь то рисунок или живопись, к изображению неба, движению облаков. Его внимание поглощает изображение земного — почвы, деревьев, камней, произрастающих трав. Прикосновение к земле, словно Антею, давало ему живописную силу.

Например, в изображении Святогорского монастыря на Северском Донце ему интересно проследить, как поднимается над рекой высокий берег, и кисть любовно следует за всеми изгибами камени-

стого склона, завершающегося строениями монастыря. Его рука становится чрезвычайно легкой и абсолютно точной, когда карандаш в дорожных альбомах фиксирует склон в Альба-Лонга, старинные замки Кордовы или сбегаящую по склону оливковую рощу. Поэзия этих маленьких дорожных зарисовок — в блестящей технике рисовальщика, согретой истинной любовью к видимому миру.

Живописная радость от возможности передать многообразие живых естественных форм или, как называл это Репин, «теплой жизни» овладевала художником, когда он писал этюд с изображением своих любимых малороссийских мальв или вполне картинно завершённый своеобразный пейзажный натюрморт «Капуста»³³. Тучная земля дает благодатную живительную силу сочным, плотным и одновременно нежным листьям; на них блестит утренней влагой роса. Репин выражает свое отношение к миру наиболее всего в вещественных образах. Для него не было ничего малого и незначительного в зрелище жизни. Все составляло для художника предмет познания. У него не было умиленного отношения к природе, ему была чужда романтическая мечтательность. Никакой другой художник не спешил сделать так много, не спешил закрепить каждую мелькнувшую перед ним художественную возможность. Языческая сила живописи, или «скифозность», как определял Репин это свое качество, в полной мере выражается в подобных работах. Но эти вещественные образы наполняются глубоким внутренним одухотворенным смыслом под рукой живописца, не просто фиксирующего зримый мир, но сопереживающего его полной жизненной красотой.

Каждый год летние месяцы, проведенные в Абрамцеве или на Сиверской под Петербургом, в поездке по Украине или по Европе в 1880-е, или в 1890-е в Здравнёве, которое так полюбил Репин и с которым связаны особенно многочисленные пейзажные интересы художника, рождали к жизни десятки пейзажных и пейзажно-жанровых произведений. В них именно пейзаж становился главным, образно определяющим и образующим компонентом произведения, будь то картина «Лунная ночь. Здравнёво»³⁴, «Цветущий сад»³⁵ или серия пленэрных портретов, созданных здесь же в разные годы.

Окружающая природа, физический труд, которым с таким удовольствием Репин занимался в эти месяцы деревенской жизни, создавали особый настрой, когда и в жизни, и в творчестве хотелось выражения предельной простоты, ясности и правды. Эти качества более всего ценил Репин всю свою жизнь. «Я люблю жизнь,

люблю природу и дорожу всем хорошим реального мира, — писал он в 1892 году. — Я хотел бы наслаждаться всем, чувствовать все. Я читаю здесь Одиссею. Вот люди! Милые язычники, как я их люблю: они так просты, естественны, без всяких ломок самих себя»³⁶. Как перекликается это настроение с волжской поездкой, когда гомеровские гекзаметры также рождали особый возвышенный строй души в восприятии окружающего мира. Тогда же, в лето 1892-го, Репин затеял большую картину «Восход солнца над Двиной»³⁷. «Каж-дое утро я, как пифагореец, готов петь ему гимны — как оно величественно!!! Но пейзаж мне не дается»³⁸, — по поводу именно этой картины признавался Репин.

Свои пейзажные опыты Репин практически никогда не экспонировал на выставках. Многочисленные пейзажные картины-этюды художника оставались в мастерской вплоть до выставки 1891 года, на которой они мощным пластом вошли в его персональную экспозицию. Из общего числа представленных произведений (их было около 300) пейзажных и пейзажно-жанровых композиций на выставке экспонировалось свыше 100. Большинство из них были раскуплены. Репин сетовал на то, что почти всё из этюдных работ ушло с выставки. А «они бывают очень нужны, и тогда сам втрое заплатил бы»³⁹.

Эти самозабвенные «университеты» на природе, которые всю свою жизнь неустанно проходил Репин, подготавливали необходимую живописную почву, на которой мог родиться свободный пленэризм «Портрета М.П. Мусоргского»⁴⁰, «Толстого на пашне»⁴¹, пронзительная выразительность пейзажа «Под конвоем»⁴² и многих других работ.

«Крестный ход в Курской губернии»⁴³ соединил в себе опыт и анализ глубоких жизненных впечатлений и пейзажный опыт художника.

Если в «Бурлаках» пейзаж можно воспринимать в некоем противопоставлении основному сюжету картины, то в «Крестном ходе» пейзаж включен в единый поток жизни, концентрированный сгусток, который захватывает зрителя в этом репинском полотне. Небо, холмы, земля пластически и колористически вплетены в общую живописную ткань, сильное и выразительное живописное месиво картины, в котором художник воспринимает человека с его яркой типичностью и одновременно индивидуальностью — его одеждой, окружающими предметами — как неотъемлемую часть всего тварного мира. В него входит и выцветшее от жара небо, тональность

которого блестяще передана художником, и песок дороги, поблекшая зелень холмов, пестрые ленты фонарей, рыжие армяки мужиков, их огрубелые лица и пыльные сапоги. Ни людское море картины, ни пейзаж в ней не могут существовать друг без друга. Пейзаж равноправен и взаимодействует не столько с сюжетом, сколько с пластическим языком.

Весь опыт живописный, опыт жизни, ее яркое видение и понимание, художническая память собственных находок и открытий и предшествующих поколений откристаллизовались в картине «Не ждали»⁴⁴. Полотно характеризуется как глубоко психологическое, поднимающееся до исторического обобщения. Не умаляя и не отнимая у нее этого значения, прибавим к нему еще одно. Присутствие в ней не просто пленэра и красоты пленэрной живописи, о чем много и справедливо писалось и говорилось, но присутствие в картине пейзажа. Он занимает в ней очень деликатное место. Открыта балконная дверь, и сквозь нее видна умытая дождем зелень. Потоки влажного ароматного послеждевого воздуха льются в комнату. То, как написан этот маленький кусочек пейзажа и вибрирующий цвет дверного откоса, заставляет вспомнить пейзажные увлечения художника абрамцевского времени, вспомнить сочно и вкусно написанные листья омытой росой капусты и множество других репинских пейзажных больших и малых этюдов. Присутствие пейзажа здесь вносит в драматическую коллизию сцены важную лирико-поэтическую струю, смягчающую драматический накал человеческих страстей. Как в «Бурлаках» — жизнь вносит много страдания, горя, огрубленности в человеческие отношения, но наряду с этим и помимо этого существует выпрямляющая человеческие судьбы и души природа.

Пейзаж не просто активно входит во многие полотна Репина, но становится образно определяющим самую суть его произведений. Так стало в картине «Какой простор!»⁴⁵, где пейзаж приобретает символистическое звучание. Не касаясь анализа работы, отметим лишь, что не двое молодых людей, «забавляющихся», по словам Репина, набегающими волнами, но образ моря, его стихийная сила — главный герой этого полотна. Быть может, память художника и в эти годы удерживала образ разбушевавшейся Волги с противостоящими ей плотовщиками.

В десятилетия, когда создавались большие репинские полотна и маленькие пейзажные этюды, в русской живописи пейзаж стал жанром, который вмещал в себя не только познание облика родной

земли и выражение любви к ней. В пейзаже находили воплощение размышления о связи человека с мирозданием и о его месте в нем. Именно эти обретаемые пейзажной живописью качества дали право ученому-химику Д.И. Менделееву, близкому со многими живописцами и серьезно размышлявшему о месте искусства в жизни человека, написать, что XIX век «будет когда-нибудь характеризовать утверждением естествознания в науке и пейзажа в искусстве»⁴⁶.

Пейзаж как самостоятельный жанр не стал для Репина столь же значительным видом творчества, как портрет или картина на современную или историческую тему. Но осознание того, что высшее, разумнейшее, божественное и вдохновляющее заключено не только в человеке, но и вне его — в обращении к природе как вечному источнику красоты и жизни, которую так боготворил Репин, подтверждается повседневной практикой его искусства.

Свидетельством понимания Репиным того, что несет в себе пейзажный образ, могут служить не только его собственные произведения, но и суждения о близких и любимых им пейзажах других художников — Ф.А. Васильева, оказавшего на Репина в самом начале его творческого пути огромное влияние, и А.И. Куинджи, которого Репин назвал открывателем новой эпохи в пейзажной живописи и определял как художника света, как пейзажиста, гениально умевшего передать, по словам Репина, «беспросветную правду степи» и «фатальную жизнь земли». Это последнее было особенно понятно и близко ему самому.

Обращаясь к теме пейзажа в творчестве Репина, мы не стремимся объявить его пейзажистом, но лишь пытаемся утвердить правомерность постановки этой темы, обратить внимание на многогранность ее аспектов в творчестве художника.

Репин умел проявить себя не только в грандиозных полотнах, но и в самом малом. Но и в этих малых, «мизерных» поделках, как говорил художник, столько «мысли искусства», «ловли образа»⁴⁷, формы и столько поисков правды в окружающем мире, что становится понятным — это «не главное» в его наследии приобретает огромный смысл, обогащая нас множеством интересных наблюдений над его искусством.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ И.Е. Репин — В.В. Стасову 8 июля 1874 // И.Е. Репин и В.В. Стасов : Переписка : в 3 т. Т. 1. М. ; Л., 1948. С. 100.
- ² И.Е. Репин — Т.Л. Толстой. 20 августа 1891 // И.Е. Репин и Л.Н. Толстой. Т. 1 : Переписка с Л.Н. Толстым и его семьей. М. ; Л., 1949. С. 36.
- ³ И.Е. Репин — А.В. Прахову. 19 июля 1867 // Репин И.Е. : в 2 т. М. ; Л., 1948. Т. 2. С. 26. (Художественное наследство).
- ⁴ Там же. С. 26.
- ⁵ И.Е. Репин — В.Д. Полену. 21 июля 1877 // И.Е. Репин. Письма к художникам и художественным деятелям. М., 1952. С. 32.
- ⁶ И.Е. Репин. Богомолки-страницы (1878, ГТГ).
- ⁷ *Репин И.Е.* Далекое близкое. М., 1960. С. 240.
- ⁸ Там же. С. 245.
- ⁹ И.Е. Репин. Шторм на Волге (1870, 1891, ГРМ).
- ¹⁰ Там же. С. 264.
- ¹¹ И.Е. Репин. Бурлаки, идущие вброд (1872, ГТГ).
- ¹² И.Е. Репин. Бурлаки на Волге (1870—1873, ГРМ).
- ¹³ И.Е. Репин. Иов и его друзья (1869, ГРМ).
- ¹⁴ И.Е. Репин. Дорога между нивами, Маки в поле, Мельница в Кресоньерах, Тропинка в горчишном поле (все — частное собрание).
- ¹⁵ И.Е. Репин. Морской берег. Пейзаж в Нормандии (1874, ГТГ).
- ¹⁶ И.Е. Репин. Девочка-рыбачка. Вёль (1874, ИОХМ).
- ¹⁷ И.Е. Репин. Мельница в Вёле (1874, частное собрание).
- ¹⁸ И.Е. Репин. Лошадь для сбора камней в Вёле (1874, СГХМ).
- ¹⁹ И.Е. Репин. Парижское кафе (1875, частное собрание).
- ²⁰ И.Е. Репин — И.Н. Крамскому. 23 августа 1874 // Переписка И.Н. Крамского : в 2 т. Т. 2. М., 1954. С. 309.
- ²¹ *Сахарова Е.В.* Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова : Хроника семьи художников. М., 1964. С. 117.
- ²² И.Е. Репин. Мальчик у стены сада (1876, СГХМ).
- ²³ И.Е. Репин. Дорога на Монмартр в Париже (1875—1876, ГТГ).
- ²⁴ И.Е. Репин. На дерновой скамье (1876, ГРМ).
- ²⁵ *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980. С. 170.
- ²⁶ И.Е. Репин. Летний пейзаж. В.А. Репина на мостике в парке (1879, ГМИИ).
- ²⁷ И.Е. Репин. Абрамцево (1880, Музей-усадьба «Поленово»).
- ²⁸ И.Е. Репин. На меже. В.А. Репина с детьми идет по меже (1879, ГТГ).

Г.С. Чурак

- ²⁹ И.Е. Репин. Вид села Варварино (1878, ОЛК ГМИИ).
- ³⁰ И.Е. Репин. Девочка с букетом (1878, Музей-квартира И.И. Бродского).
- ³¹ И.Е. Репин. Осенний букет (1892, ГТГ).
- ³² И.Е. Репин. — И.С. Остроухову. 18 июля 1881 // И.Е. Репин. Письма к художникам и художественным деятелям. С. 40.
- ³³ И.Е. Репин. Капуста (1884, ГТГ).
- ³⁴ И.Е. Репин. Лунная ночь. Здравнёво (1896, НХМ РБ).
- ³⁵ И.Е. Репин. Цветущий сад (1892, частное собрание).
- ³⁶ И.Е. Репин — Т.Л. Толстой. 27 июня 1892 // И.Е. Репин и Л.Н. Толстой. Т. 1: Переписка с Л.Н. Толстым и его семьей. М. ; Л., 1949. С. 63.
- ³⁷ И.Е. Репин. Восход солнца над Двиной (1892, Кунстхалле, Киль).
- ³⁸ И.Е. Репин — Т.Л. Толстой. 10 августа 1892 // И.Е. Репин и Л.Н. Толстой. Т. 1. Переписка с Л.Н. Толстым и его семьей. С. 64.
- ³⁹ И.Е. Репин — Т.Л. Толстой. 10 января 1892 // Там же. С. 46.
- ⁴⁰ И.Е. Репин. Портрет М.П. Мусоргского (1881, ГТГ).
- ⁴¹ И.Е. Репин. Пахарь. Лев Николаевич Толстой на пашне (1887, ГТГ).
- ⁴² И.Е. Репин. Под конвоем. По грязной дороге (1876, ГТГ).
- ⁴³ И.Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии (1881—1883, ГТГ).
- ⁴⁴ И.Е. Репин. Не ждали (1884—1888, ГТГ).
- ⁴⁵ И.Е. Репин. Какой простор! (1903, ГТГ).
- ⁴⁶ *Менделеев Д.И.* Пред картиною Куинджи // *Голос*. 1880. 13 нояб.
- ⁴⁷ *Астафьев Б.В. (Игорь Глебов)*. Русская живопись. Мысли и думы. Л. ; М. 1966. С. 164.

И.Е. РЕПИН, М.П. МУСОРГСКИЙ, Н.А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

Хорошо известно, сколь важное место занимала в жизни И.Е. Репина музыка. Илья Ефимович написал много превосходных портретов русских музыкантов своей эпохи, с некоторыми из портретируемых был близок лично на протяжении долгих лет. Музыкальный круг знакомств Репина определился уже в начале его пути, когда молодой художник привлек внимание В.В. Стасова и стал частым гостем его дома. В этот период центральное место занимает, конечно, фигура Модеста Петровича Мусоргского — и не только потому, что Стасов столь же ревностно опекал его, как и Репина, а и потому, что среди русских музыкантов Мусоргский был наиболее восприимчив к пластическим искусствам и в течение всей своей жизни общался с художниками.

Репина сблизило с Мусоргским и то обстоятельство, что они, люди одного поколения, почти одновременно достигли творческой зрелости и добились большого публичного успеха: достаточно сравнить даты создания второй редакции оперы «Борис Годунов»¹ и картины «Бурлаки на Волге»², чтобы ясно увидеть эту общность. Именно на начало 1870-х приходится период наиболее частых встреч композитора и художника. Далее их пути разошлись: Репин уехал за границу, потом поселился в Москве. Главное же, во второй половине 1870-х, когда слава Репина неуклонно росла, карьера Мусоргского шла на убыль. Их немногие встречи в это время были радостными, теплыми; Репин искренне интересовался новыми сочинениями композитора, беспокоился об их судьбе, «агитировал» за него в кругу своих знакомых. Однако то, о чем мечталось обоим в молодости, — совместный труд «в одной упряжке» на благо русского искусства — не осуществилось.

Восприятие Репиным музыки Мусоргского, если судить по воспоминаниям художника, было достаточно субъективным: ему оказывались наиболее близки юмор Мусоргского, его способность к острой и меткой интонационной характеристике персонажа. Вообще же образ композитора, создаваемый Репиным в мемуарах, может удивить: «громкий пластический доклад подвижного бутуза — Модестиуса», «веселый бутуз с красным носиком» либо даже «одетый с иголочки, шаркун... раздушенный, изысканный, брезгливый».

Репин явно преувеличивает и глубину алкогольного падения Мусоргского (причем не в самые последние годы его жизни, а в период, предшествовавший постановке «Бориса Годунова»), и спасительность влияния на него Стасова. Правда, все это вовсе не мешало взаимной привязанности композитора и художника, как не помешало Репину создать потрясающий предсмертный портрет Мусоргского³. Очевидно, гениальная художественная интуиция Репина была много глубже, чем его умение рассказчика, а открытый, веселый, доброжелательный характер, восприимчивость, способность до самозабвения увлекаться всем новым, любовь к артельности, товариществу, к моллодому в искусстве и в жизни делали Репина очень привлекательной для Мусоргского фигурой. Еще одну причину сближения с композитором назвал сам Репин: «Думаю, что Модеста Петровича трогал мой искренний (невежественный) восторг перед его гением...»⁴ Действительно, Мусоргский не был избалован почитанием. Во всяком случае, не кому иному, как Репину, адресовано одно из самых значительных писем композитора, часто цитируемое его «народническое кредо»: «...народ хочется сделать: сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью — мерещится мне он, он один цельный, большой, неподкрашенный и без сусального... Вот в Ваших „Бурлаках“, например, (они передо мною воочию) и вол, и козел, и баран, и кляча, и, прах их знает, каких только домашних там нет, а мусиканты только разнообразием гармонии пробавляются, да техническими особенностями промышляют, „мня типы творить“»⁵. Это письмо, кстати, отражает очень характерное для Мусоргского осмысление современной русской музыки как младшей в семье искусств — это одна из причин его напряженного интереса к деятельности художников и писателей.

Минуя известную историю с картиной «Славянские композиторы»⁶, когда Репин должен был по воле заказчика выкинуть Мусоргского из общества известных музыкантов, минуя историю написания предсмертного портрета композитора, обратим внимание на отношение художника к памяти друга в течение более четырех десятилетий после его кончины. В значении Мусоргского для русской культуры, в грядущей славе его произведений Репин ни разу не усомнился. Ни в 1870-е, когда рассказывал о Мусоргском в Париже В.Д. Полену, ни в 1880-е, когда горячо приветствовал выход в свет работ Стасова о композиторе — биографического очерка и статьи «Перов и Мусоргский»⁷. В связи со стасовскими работами Репин едва ли не первым провел знаменательную параллель:

М.П. Мусоргский — В.И. Суриков. Он писал Стасову 16 марта 1887 года: «Сравнение его [Сурикова] с Перовым, по-моему, не совсем верно, а вот с Мусоргским — так это превосходное и вернейшее сравнение. У Перова так много тяжелой грубости, в его исторических потугах такая часто деревянность работы и композиции, что кажутся даже чем-то рутинным и старым его картины. Суриков необыкновенно художествен»⁸. Оставляя в стороне очень жесткую оценку позднего Перова (Стасов сравнивал «Никиту Пустосвята»⁹ и «Хованщину»¹⁰), нельзя не согласиться с мыслью о глубоком родстве исторических полотен Сурикова и Мусоргского, их «необыкновенной художественности». Еще позже, в 1890-е, поссорившись со Стасовым по поводу «проповеди чистого искусства», которую критик усмотрел в опубликованных «Театральной газетой» «Письмах об искусстве»¹¹ Репина, художник не отмежевался от Мусоргского, поносимого музыкальным отделом той же газеты, совсем напротив. Отвергнув претензии Стасова к своему выступлению, Репин писал далее: «Что мне невыносимо, так это, что я попал в эту паршивую театральную газету. Там я прочел статью Лароша о „Хованщине“ Мусоргского»¹². Этот ничтожный педантишка, эта музыкальная вошь осмеливается по своей идиотской нахальности смотреть свысока на нашего Могучего таланта! Вот это так меня перекоробило. И если бы я был грамотен в музыке, я бы этому сукину сыну морду растворожил!..»¹³ За такую горячность, за такое чувство товарищества в искусстве, видимо, и любил Репина Мусоргский. В 1900-е художник от души радовался первым триумфам опер композитора в России и за рубежом, горько сожалел, что до них не дожили ни Мусоргский, ни главный его защитник Стасов. Еще позже, в послереволюционное десятилетие, Репин писал А.Н. Римскому-Корсакову (сыну композитора) из своего финского затворничества: «Я нередко слышу „Хованщину“ по радио, и каждый звук, каждая нотка напоминают мне много, много...»¹⁴ Наконец во второй половине 1920-х у художника возникает замысел картины «Гопак»¹⁵, посвященной памяти Мусоргского, но этой работе не суждено было завершиться. Наверняка Репину вспоминался праздничный «Гопак веселых парубков» из «Сорочинской ярмарки»¹⁶, многократно слышанный им в авторском исполнении, мог прийти на память и ранний «Гопак»¹⁷ на стихи Т.Г. Шевченко. В связи с этим поздним замыслом Репина вспоминается фраза Мусоргского из его письма А.А. Голенищеву-Кутузову: «...малорусы усердно просят меня поскорее „Сорочинскую“ на сцену; почти

достоверно, что им моя новинка по сердцу приходится»¹⁸. Почти достоверно и то, что среди «малоруссов» был Илья Ефимович Репин.

В творчестве Мусоргского и Репина есть совершенно очевидные тематические пересечения, например: Варлаам из «Бориса» — «Протодиакон»¹⁹ (сходство типов отмечено самим композитором); некоторые сцены «Сорочинской» — «Запорожцы»²⁰; «Царевна Софья»²¹ — «Хованщина», особенно в первоначальном плане оперы, когда еще не было решено убрать Петра и Софью из сценического действия. Но как раз при сравнении тематически близких работ становится ясным различие индивидуальностей. Дивной способностью Мусоргского к «угадыванию прошлого» Репин не был в столь высокой мере наделен. Но, думается, доживи композитор до 1885 года, он смог бы по достоинству оценить репинскую неисторическую картину на историческую тему — «Иван Грозный, убивающий своего сына»²², и там, где Стасов увидел «не человека, а орангутанга», композитор должен был увидеть большую правду искусства. А, быть может, и Репину при работе над картиной вспоминались воплощенные в музыке друга мучительные видения другого царя-детоубийцы...

В последующие за смертью Мусоргского годы Репин, живя снова в Санкт-Петербурге, восстанавливает старое знакомство с другим членом «Могучей кучки» — Н.А. Римским-Корсаковым. Репин становится постоянным участником собраний в доме композитора, в доме его свояченицы певицы А.Н. Молас, а потом входит как бы полноправным товарищем в среду группировавшегося вокруг Римского-Корсакова беляевского кружка. Репин посещает концерты «беляевцев», их домашние вечера и даже выступает в качестве «придворного живописца»: им созданы замечательные портреты всех главных участников этого творческого объединения. Портрет А.П. Бородина²³ художник писал по памяти после смерти композитора. В отличие от портрета Мусоргского, Репин не успел осуществить давно задуманный план, да и портрет Мусоргского он собирался написать в течение многих лет и впервые думал о нем еще до отъезда за границу, тогда, когда писал известный портрет молодого Стасова. Художник оформлял некоторые юбилейные даты беляевского сообщества. Например, как зафиксировал биограф Римского-Корсакова В.В. Ястребцев в своем дневнике, на втором Русском симфоническом концерте в десятую годовщину смерти Бородина в зале Дворянского собрания в Санкт-Петербурге (1897) Репин не только присутствовал, но декорировал зал и выставил на эстраде «весь укра-

шенный пальмами, цветами и лаврами чудный портрет покойного Бородина, посвященный Репиным Н.А. Римскому-Корсакову»²⁴, — вероятно, как завершителю «Князя Игоря»²⁵.

При всем том отзывы Репина о музыке, о сочинениях членов беляевского кружка нам неизвестны, равно как и мнения музыкантов о работах художника. Отчасти это, наверное, объясняется тем, что Римский-Корсаков, Беляев или Глазунов не были, в отличие от Мусоргского, особенно чувствительны к живописи. Понимал в ней толк Лядов (и сам интересно рисовал), но у него были иные вкусовые пристрастия, больше обращенные к искусству нового поколения. Единственное, что удалось «выловить», — отзыв Римского-Корсакова о репинском «Иване Грозном»: «Что же касается картины Репина, — записывал Ястребцев в 1894 году, — то ее, несмотря на поразительный колорит и изумительный реализм (или, вернее, натурализм), Николай Андреевич не любит, находя ее, благодаря избытку крови, даже отталкивающей и, во всяком случае, вышедшей за пределы чистого искусства и непосредственной области чисто художественных впечатлений»²⁶.

Это высказывание относится к определенному этапу мироощущения Римского-Корсакова — так сказать, «антиреалистическому». Он и о Мусоргском в ту пору высказывался достаточно резко. Тут любопытна такая деталь: как известно из воспоминаний самого художника, замысел «Ивана Грозного» возник после прослушивания симфонической сюиты «Антар» Римского-Корсакова. Да и кто, как не Римский-Корсаков, дважды создал в музыке образ грозного царя — в «Псковитянке»²⁷ и «Царской невесте»²⁸, причем в первой опере это главная фигура действия? Но Римский-Корсаков никогда не любил слишком обнаженной экспрессии и всяческих преувеличений, и потому неудивительно, что репинский «Грозный» ему не понравился, как оттолкнули его потом и евангельские полотна Н.Н. Ге. В принципе же композитор высоко ценил Репина — и как художника, и как человека, и как интересного собеседника. И когда в мае 1893 года — очень тяжелую для Римского-Корсакова пору — Репин писал его известный портрет, они, очевидно, много беседовали «по существу». Некоторые из этих бесед нашли отзвук в дневниках Ястребцева.

В начале 1890-х годов Римский-Корсаков переживал период кризиса, долгого творческого молчания, сомнения в целях искусства, в ценности его вообще, русского искусства в частности, и своего тоже. Композитор тогда часто вел теоретические разговоры,

что ему было не очень свойственно. В частности, они обсуждали с Репиным вопрос о возможностях дальнейшего развития искусства и, так сказать, «предельности» его средств.

«Сами посудите, — говорил Николай Андреевич, — куда мы можем еще идти? Живопись началась с изображения силуэта, просто контура; далее была открыта перспектива; еще далее свет и тени и, наконец, краски и колорит. Рисовали Мадонн, Христа, Тайную вечерю; далее вакханалии и разного рода моменты из греческой мифологии; наконец, пейзаж и жанр. <...> Литература дошла до романа, в котором слились все отдельные виды поэзии слова. Наконец, музыка — и она, начавшись с песни, в настоящее время дошла до оперы и симфонии. И в ней сперва господствовала одинокая мелодия, затем были открыты гармония и ритм, а в настоящем столетии колорит». По мнению Римского-Корсакова, русская народная песня уже исчерпана. Как в живописи, так и в музыке «„идеальные задачи“ отходят на второй план, уступая место технике и рутине. <...> Что будет дальше, — Римский-Корсаков совершенно недоумевает. — Быть может, современные формы искусства... умрут, исчезнут, отойдут в область преданий и памятников...»²⁹

К этим мыслям композитор вернулся через несколько дней в разговоре с Ястребцевым. Он говорил об исчерпанности возможностей оркестрового письма после Р. Вагнера и высказывал, хотя и с оттенком сомнения, весьма любопытные предположения о том, что может быть дальше: о создании новых звукорядов (с делениями меньше полутона), о пространственной музыке (несколько оркестров, расположенных в разных местах зала) и так далее. И заключил свои размышления так: «При случае надо будет потолковать с Ильёй Ефимовичем, на что он надеется в будущем, может быть, он меня чем-нибудь утешит: уж больно он человек уповающий!»³⁰

Римский-Корсаков на самом деле тоже был «человеком уповающим»: за последующие 15 лет жизни он написал 11 замечательных опер, со «Сказанием о невидимом граде Китеже»³¹ во главе.

Что же касается возможных творческих пересечений Корсакова и Репина, то их, в общем, нет или почти нет. Тематически живопись Репина имеет мало общего с произведениями Римского-Корсакова и «беляевцев»; по содержанию тоже. Известно, что вышло из репинского «Садко»³², несомненно, навеянного ранней симфонической поэмой Римского-Корсакова и разговорами о ней в кругу Стасова и членов «Могучей кучки». Во второй половине 1890–1900-х годов

композитор широко развил эпическую тему в своих операх — на-верняка они очень нравились Репину, но с его собственным творчеством той эпохи соприкасались мало.

В известной книге Б.В. Асафьева «Русская живопись. Мысли и думы»³³ говорится о раскрытии Репиным в «зерне», в живописном мотиве портрета, в его композиции «душевности» личности. Асафьев вспоминает о запечатленных Репиным любимой позе Бородин (у колонны в концертном зале), ярких лампасах в портрете Кюи, характерной ленивой посадке Лядова и так далее. Позу отдыхающего Римского-Корсакова Асафьев находит тоже очень характерной и достоверной. Конечно, спорить с этим невозможно. Но представляется, что на полотне Репина перед нами Римский-Корсаков — интеллигентный человек своей эпохи, в то время как на портрете ученика Репина, В.А. Серова, — великий человек. Конечно, тут играла свою роль и разница поколений: ведь для Репина композитор был сверстником, давним знакомым, а для Серова — «старшим» и «великим». Еще сильнее различие видения обнаруживается при сравнении репинского портрета с графическим портретом Римского-Корсакова, сделанным Серовым для Русского балета Дягилева за несколько месяцев до смерти композитора. Когда кто-то из родных заметил, что этот рисунок похож на икону, Серов ответил: «Так и надо. Пусть французы на него молятся». По силе выразительности, по глубине раскрытия образа репинский «Мусоргский» и серовский «Римский-Корсаков» вполне соизмеримы и обозначают как бы два полюса русского искусства классического периода.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Борис Годунов» — опера М.П. Мусоргского (вторая редакция, 1872).

² И.Е. Репин. Бурлаки на Волге (1870—1873, ГРМ).

³ И.Е. Репин. Портрет М.П. Мусоргского (1881, ГТГ).

⁴ Цит. по: Мусоргский М.П. : Письма и документы. М. ; Л. 1932. С. 253.

⁵ М.П. Мусоргский — И.Е. Репину. 13 июня 1873 // Модест Петрович Мусоргский. Письма. Биографические материалы и документы. М., 1971. С. 148.

⁶ И.Е. Репин. Славянские композиторы (1872, Московская консерватория).

⁷ См.: *Стасов В.В.* Перов и Мусоргский. М., 1952.

М.П. Рахманова

- ⁸ И.Е. Репин — В.В. Стасову. 16 марта 1887 // И.Е. Репин и В.В. Стасов. Переписка : в 3 т. М. ; Л., 1948—1950. Т. 2. С. 101.
- ⁹ Вас.Г. Перов. Никита Пустосвят. Спор о вере (1880—1881, ГТГ).
- ¹⁰ «Хованщина» — опера М.П. Мусоргского.
- ¹¹ См.: Репин И.Е. Письма об искусстве // Воспоминания, статьи и письма из-за границы И.Е. Репина. СПб., 1901.
- ¹² Речь идет о рецензии на постановку оперы «Хованщина» в 1893 Русским оперным товариществом И.П. Прянишникова в Санкт-Петербурге.
- ¹³ И.Е. Репин — В.В. Стасову. 24 ноября 1893 // И.Е. Репин и В.В. Стасов. Переписка. С. 197.
- ¹⁴ Цит. по: Мусоргский М.П. : Письма и документы. М. ; Л. 1932. С. 252.
- ¹⁵ И.Е. Репин. Гопак. Танец запорожских казаков (1927, частное собрание).
- ¹⁶ «Сорочинская ярмарка» — опера М.П. Мусоргского.
- ¹⁷ «Гопак» — песня на стихи из поэмы «Гайдамаки» Т.Г. Шевченко; музыка М.П. Мусоргского.
- ¹⁸ М.П. Мусоргский — А.А. Голенищеву-Кутузову. 10 ноября 1877 // Модест Петрович Мусоргский : Письма. Биографические материалы и документы. М., 1971. С. 231.
- ¹⁹ И.Е. Репин. Протоиакон (1877, ГТГ).
- ²⁰ И.Е. Репин. Запорожцы (1880—1891, ГРМ).
- ²¹ И.Е. Репин. Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 (1879, ГТГ).
- ²² И.Е. Репин. Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года (1885, ГТГ).
- ²³ И.Е. Репин. Портрет А.П. Бородина (1888, ГРМ).
- ²⁴ Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. 1886—1908 : в 2 т. Л., 1959—1960. Т. 1. С. 440 (далее — Римский-Корсаков. Воспоминания).
- ²⁵ «Князь Игорь» — опера А.П. Бородина.
- ²⁶ Римский-Корсаков. Воспоминания. С. 218.
- ²⁷ «Псковитянка» — опера Н.А. Римского-Корсакова.
- ²⁸ «Царская невеста» — опера Н.А. Римского-Корсакова.
- ²⁹ Римский-Корсаков. Воспоминания. С. 89—90.
- ³⁰ Там же. С. 95.
- ³¹ «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» — опера Н.А. Римского-Корсакова.
- ³² И.Е. Репин. Садко (1876, ГРМ).
- ³³ Асафьев Б.В. (*Игорь Глебов*). Русская живопись. Мысли и думы. М., 1966.

И.Е. РЕПИН В ЭМИГРАЦИИ

Архив Б.А. Бахметьева, хранящийся в Колумбийском университете в Нью-Йорке, содержит 51 неопубликованное письмо Ильи Ефимовича Репина и около 20 листков недатированных воспоминаний и разрозненных заметок. Эти документы, написанные между апрелем 1923-го и июнем 1930-го, были адресованы В.Ф. Зеелеру, секретарю Земгора (Земско-городского комитета — благотворительной эмигрантской организации, помогающей русским, уехавшим на Запад после Октябрьской революции)¹.

Репин встречался с Зеелером лишь однажды, в начале 1923 года, когда эмигрантский функционер приехал ненадолго в усадьбу художника «Пенаты», чтобы повидать его и осмотреть русскую школу в Куоккале, которая получала поддержку от Земгора. Довольно близкие отношения, сложившиеся между ними, основывались не только на личной приязни, их связывали многие общие интересы.

Репин, живший в Финляндии чрезвычайно замкнуто, установил через Зеелера контакт с друзьями, оказавшимися за границей в результате политических перемен в России. Интерес Зеелера к живописцу объяснялся несколькими причинами: как представитель Земгора, ответственный за поддержку культурной жизни эмиграции, он хотел удержать художника на стороне свободной России, как внештатный журналист предполагал использовать воспоминания Репина, а как торговец картинами был заинтересован в организации выставки великого мастера в Париже.

Содержание писем Репина к Зеелеру наполнено таким же чувством и волнует так же, как автопортрет художника, написанный в 1920 году в «Пенатах»². И эта картина, и письма проливают свет на житейские испытания, выпавшие живописцу в последнее десятилетие его жизни: пронизывающий холод финских зим, упорство в продолжении творческой деятельности наперекор возрасту и, наконец, одиночество.

Анализируя неопубликованную корреспонденцию Репина, я не ставлю задачу приводить новые факты из его хорошо документированной биографии или в особенности дополнять книгу Е.В. Кириллиной, посвященную жизни и работе художника в «Пенатах»³. Мне представляется интересным привлечь внимание читателей

к четырем аспектам, касающимся взглядов и убеждений Репина, аспектам, которые были «белыми пятнами» в русскоязычной историографии. Я имею в виду политические воззрения художника после революции, роль религии в его жизни, отношение Репина к финансовым вопросам и его взгляды на французское искусство.

Первые две темы фальсифицировались или игнорировались в советский период по причинам, не нуждающимся в комментариях. Хорошо известны политические императивы, требовавшие превратить Репина в наглядный образец теории социалистического реализма⁴. Два других аспекта также не обсуждались, поскольку относились к запретным темам. Считалось, что творческий гений стоит выше мелких финансовых вопросов. Что касается отношений русского и французского искусства, то эта проблема разрабатывалась либо с большой осторожностью, либо пристрастно, поскольку затрагивала спорный и деликатный вопрос о месте русского искусства в более широком европейском масштабе.

Безусловно, политические убеждения не относятся к самым важным моментам жизни и творчества художника. Тем не менее остается фактом, что политические взгляды Репина часто искажались как при его жизни, так и после смерти. Начавшись с В.В. Стасова, эта деформация достигла кульминации в публикациях критиков и историков социалистического реализма⁵. К тому же приписываемые Репину политические взгляды становились центральным моментом при оценке его творчества. Поэтому важно знать, что Репин говорил о царизме и коммунистическом режиме в своих письмах к официальному представителю эмиграции, известному своими ультраконсервативными взглядами.

Несмотря на противоречивость и неоднозначность, разрозненные замечания Репина о царизме и большевизме не следует отвергать как непоследовательные или неискренние. За ними стояли твердые убеждения, остававшиеся неизменными.

Из писем видно, что Репин до конца жизни оставался противником русской монархии и самодержавия. Именно это не позволяло художнику безоговорочно и во всем осуждать советскую власть, дало ему возможность сохранять независимую позицию, несмотря на серьезные возражения его парижского корреспондента.

Тема политических взглядов Репина возникла в переписке в 1926 году, в то время, когда коммунистический режим начал первые официальные попытки установления контакта с великим мастером.

В июне делегация художников во главе с И.И. Бродским посетила «Пенаты». Репин передал делегации несколько картин, которые он подарил советским музеям; начались переговоры не только о визите художника в Ленинград, но и о его возможном возвращении.

Эти контакты произвели настоящее смятение в среде эмиграции: один из самых выдающихся символов свободной русской культуры мог «перебежать» на другую сторону. От Репина требовали объяснений.

Художник не пытался скрывать, что его принуждали вернуться, но уверял Зеелера, что не имеет такого намерения: «И еще меня все зовут в Питер. Но куда это?.. Ведь я не зарегистрированный. След[овательно] меня сейчас же посадили бы в кутузку; а если бы я захотел оттуда куда-нибудь, я должен был бы сейчас платить колоссальный выкуп за право выезда!! Но с какой стати я поеду в эту Рабью страну, где даже не смеют грамотно писать. Это уже последняя степень рабства. Безграмотный болван выбросил букву Ъ, эту основу всей русской грамоты и стадо рабов пишет т.н. новой орфографией!!!»⁶

В следующем письме два месяца спустя, говоря о попытках АХРРА и прочих присвоить ему звание «Народного художника», Репин опять заверил Зеелера, что он категорически отвергает любое признание со стороны Советов: «От всех советских признаний моих заслуг — категорически отказываюсь»⁷.

И все же остается фактом, что художник достаточно серьезно обдумывал возвращение в СССР и собирался просить маршала К.Е. Ворошилова дать заверение в том, что советское правительство возьмет на себя ответственность за его материальное благополучие.

В ярком контрасте с нежеланием Репина дать прямой ответ на вопрос о возвращении в СССР находится решение художника передать несколько своих работ советским музеям. Он никогда не извинялся за то, что подарил Музею Революции портрет А.Ф. Керенского, набросок к большой картине «Символ самодержавия» и несколько рисунков. Художник защищал этот жест не как свидетельство признания или поддержки большевиков, а как проявление своей неприязни к самодержавию: «Т.к. мой „Символ самодержавия“ мне казался благородной темой для большой картины революционного музея, то я советовал взять размер передних фигур в натуральную величину. Стоя на почве исторических интересов, я думаю, моего объяснения достаточно — я никогда не был монархистом. „Оправдание большевизма“ — не в пору (и вообще это

не дело картин)»⁸. «Про Музей революции я особого мнения: Это для Большевиков: тут история, статья особая. И я слишком близко видел монархизм, чтобы быть за него: Куда! Один Распутин покроет все. Подарил же я им Керенского»⁹.

Эти антимонархические убеждения, с такой готовностью излагаемые Зеелеру, помогают объяснить, почему Репин никогда безоговорочно не обвинял коммунистический режим. Конечно, он осуждал его за «холод, голод, казни. Плюнуть и отвернуться поскорей от этих каракулей претензий. Да, это нищенство пролетарьята во всей наготе»¹⁰.

Самые сильные выражения Репин прибегнет для осуждения Советской власти за введение новой орфографии. Как видно из цитированного выше письма от 26 июня 1926 года, он приравнивал эту реформу к разрушению русской культуры и установлению рабства и называл ее одной из причин своего невозвращения.

Репин негодовал также по поводу превращения пролетариата в правящий класс — довольно удивительная позиция, если учесть скромность его собственного происхождения и деятельность во имя неимущих. «И пролетарьят, да еще во главе — это верный залог ничтожества во всех отношениях. Нищенство — Китай — их будущее...»¹¹

Но в то же время он сохранял в целом веру в абстрактные принципы революции: «Я думал: Революция имеет и положительные стороны: 1-ое — равенство личности, 2-ое — отделение церкви от государства и свободу вероисповеданий»¹².

Более того, Репин время от времени писал Зеелеру, что в Советской России есть способные лидеры и что молодое поколение подает некоторые надежды: «Хотя у них есть и сотворители, вроде г. Луначарского, но один в поле не воин. <...> Но, знаете, может, родится гений и в их стране?! Там уже есть зародыш: Ворошилов, а, может, и еще есть? <...> А тут сразу пошли: молодые... понятия; и главное: ведь несомненная талантливость... И откуда она взялась? Да ведь так и прет»¹³.

Приводимое ниже объяснение его политических убеждений, вызванное, вероятно, новыми упреками со стороны Зеелера, наилучшим образом суммирует кажущееся противоречивым отношение Репина к СССР: «... и Вам следует быть тоже обо мне, очень умеренным. Я начал с отрицаний и радикальных уклонений... Но меня мирило с ними — Радио... Сколько интересного, живого перевалило к нам»¹⁴.

Это письмо предлагает очень трогательное и глубокое объяснение тому, что заставило Репина определить свое отношение к Советскому Союзу и почему он не мог безоговорочно осудить его, категорически отвергнуть. Последовательнее, чем в предыдущих письмах, Репин выдвигает как принципиальную философскую причину (а именно свои ранние «радикальные» убеждения), так и личностный, глубоко человеческий аспект: вещание советского радио, доставлявшее ему большое удовольствие на склоне лет.

В письмах Репина к Зеелеру не упоминаются многочисленные картины на религиозные сюжеты, которым художник уделял внимание в последнее десятилетие своей жизни. Однако в переписке содержится множество эпизодов, свидетельствующих о той роли, которую играло соблюдение религиозных традиций в жизни Репина, и о том, что он думал о религии вообще.

В прошлом советские историки обходили молчанием эту сторону жизни художника до 1917 года; а касаясь 1920-х, обвиняли семью, а также местного куоккальского священника в нежелательном влиянии на стареющего и слабеющего здоровьем художника. Теперь в посткоммунистической России может возникнуть искушение пересмотреть эти взгляды и представить живописца глубоко религиозным человеком. В этом вопросе стоит разобраться. Он совсем не прост и требует тщательного изучения. Письма Репина к Зеелеру могут помочь в этой переоценке, поскольку содержат информацию о религиозных взглядах художника.

Готовясь к докладу о письмах Репина на конференции в Третьяковской галерее, я писала, что религиозность художника имела «бытовой характер». Но, услышав доклад Г.Ю. Стернина, я вижу необходимость включить в эту характеристику еще и «языческий» элемент.

Письма и воспоминания Репина указывают не только на серьезность его отношения к религии, но также и на обстоятельства, при которых религия заняла важное место в жизни художника. Кроме того, письма указывают на существенную связь его воззрений в 1870-е и 1920-е годы.

В ответ на замечание Зеелера о русской церкви в Париже Репин с ностальгией вспоминает, что значило для него и для его семьи посещение этой церкви полувеком раньше: «О, благодарю Вас — Вы напомнили мне нашу русскую церковь. В rue Lague. Три года мы посещали ее. По длинной дороге — Blvd. de Batignol мы каждую субботу — особенно всюнощную — мы любили. Церковь уютно

убрана... красным ковром. Действительно, наша радость была — увидеть кучера в поддевке или нашу русскую бабу (из России), вот что нас восхищало... (Ах, говорят по-русски). Почти три года мы были оторваны от России — рады были слышать»¹⁵.

Это короткое, но яркое описание воздействия на Репина русской православной церкви в то время, когда он был оторван от России, показывает, что религия являлась неотъемлемой частью его потребности быть погруженным в русский быт. Пока художник жил в России, он был, естественно, окружен национальным бытием во всей его полноте. Но, находясь за границей в течение длительного срока в 1870-х, а затем снова в 1920-х годах, Репин старался обогатить истончившуюся ткань русского бытия, уделяя большое внимание религиозным обрядам.

По некоторым письмам можно проследить и «языческие» черты религиозности Репина — осязаемое, почти физическое удовольствие, которое он получал от церковных обрядов, особенно от пасхальных ритуалов. Художник был чрезвычайно раздражен, что правительство Финляндии не разрешает праздновать Пасху по старому календарному стилю: «А мы здесь так огорчены природой и, наконец, Финляндией, которая показала над нами самую непозволительную полицейско-русскую власть: над церковью... религией... Нам запретили праздновать Пасху по старому стилю! и мы до сих пор не слышали: Христос Воскресе!!.»¹⁶

Он, однако, радовался, что Пасха празднуется как положено по другую сторону границы, что старая традиция жива в Советской России: «А нам ведь слышно через воду — как вся Россия звонила в колокола: празднует Пасху по старому календарю»¹⁷.

Это же письмо дает ключ к пониманию «языческого», или пантеистического, отношения Репина к религии. Он объяснял, что традиция празднования Пасхи по старому стилю сохранилась в коммунистической России потому, что старый календарь совпадал с природным циклом. Таким образом, русский народ соблюдал праздник Пасхи, повинувшись природному инстинкту: «И представьте — ведь оказывается: старый календарь там так вошел в плоть и кровь Народа!

Все наши людишки русские, так свыклись, так знают календарь! ...и пахать, и навоз вывозить, и скот выгонять и пр., и пр. все приспособлено к старому календарю (сколько примет!!!) и вдруг — особенно в этом году — Пасха оказалась в Крещенских морозах: выгонять скот, когда на аршин снегу в поле...»¹⁸

Возможно, религиозные чувства Репина не были чересчур сложны в моральном и философском отношении. Они, тем не менее, были искренними, неразрывно связанными с «физическим», или «языческим», пониманием роли божественного в природе и в человеческой жизни. Более того, его собственный инстинктивный подход не противоречил признанию и уважению проявлений божественного на разных уровнях. На листе без даты (заполненном, вероятнее всего, в 1928 году в период празднования 100-летия со дня рождения Л.Н. Толстого) Репин обрушивался на советские толкования воззрений писателя, отрицавшие его религиозность: «В настоящее время весь образованный мир вспоминает и празднует память Льва Толстого — столетие со дня его рождения, всем известно его божественное мирозерцание: исключение составляют рабфаки. <...> Если вспомнить теперь самую суть Льва Толстого, то нельзя же не признать, что Толстой был самый верующий в Бога человек: и его вера в Бога — была самая серьезная идея на земле! Его круг чтения и другие сочинения последнего времени писались только о Боге и Богу, и он, Толстой, жил только Богом. Да, это был самый религиозный человек...»¹⁹

Однако это уважение к христианской сущности Льва Толстого не помешало Репину в том же комментарии упомянуть о недавнем свидетельстве веры в Бога у крымских татар: «...крымские татары веровали, особенно после землетрясения, в Бога. Я получил письмо из Алушты, что там татары были так взволнованы землетрясением, что, собравшись громадной массой, они, серьезно глядя и указывая в небо, говорили: „есть Бог“.

И теперь мне писал Сергей Ценский из Алушты, что татары прониклись теперь глубокой верой в Бога и только им и живут, и ничего выше Бога у них нет...»²⁰

Короче говоря, Репин считал равноправными любые формы веры в сверхчеловеческую сущность: исповедуются ли они христианином Толстым или мусульманами из числа крымских татар. С учетом этого нового свидетельства и нам следует быть гибкими в оценке духовных склонностей художника и особого видения им пантеистических, языческих или бытовых элементов религии и не зачислять его в ряды глубоко православных христиан.

Материальное положение Репина после большевистской революции стало ненадежным. Он потерял все свои сбережения. После 1917 года художник вынужден был обеспечивать себя и свою семью, продавая законченные работы и этюды. Временами его финансовое

положение бывало просто критическим. Поэтому неудивительно, что вопросы, касающиеся продажи картин, занимают важное место в переписке художника с Зеелером, в чью обязанность входила помощь русским эмигрантам на Западе.

В письмах Репина есть и свидетельство редкой финансовой проницательности художника. Кроме того, он был убежден, что богатство и материальная поддержка необходимы для развития искусства. Эти взгляды живописца привносят новое измерение в русско-советскую историографию, рассматривавшую лишь одну черту в отношении Репина к деньгам — его щедрость, что является фактом, никем не оспариваемым. Постоянно подчеркивая готовность художника помогать деньгами друзьям и родным, советские историки оставляли без внимания стремление живописца заработать и его взгляды на роль денег в создании условий для процветания искусства.

Советские историки склонны обвинять Веру Ильиничну за безрассудную продажу картин своего отца у него за спиной, без его одобрения. Однако из переписки видно, что художник принимал участие в усилиях дочери и В.Ф. Леви и что он неоднократно просил Зеелера помочь им с организацией выставок и продажей картин.

Более того, у Репина были определенные суждения по поводу того, как следует действовать на рынке. Он писал однажды, что неудача на выставке в Ницце объяснялась чрезмерными ценами, и просил Зеелера убедить Леви просить за картины меньше: «Рад, что вы едете в Ниццу — сейчас же поручение и на сей раз весьма серьезное. Не сердитесь, помогите: Там с моей выставкой — Василий Филиппович Леви — теперь вероятно в безвыходном положении. Не удобно ли будет Вам с ним познакомиться, хоть слегка с положением его дела. Главная причина все-же, я думаю, от невероятно дорогой оценки моих картин. Вы это увидите. Во всяком случае, он теперь в такой западне. Что необходимо, чему-нибудь интересному из экспонатов понизить цену до возможности продать во что бы то ни стало. Вам как моему старому другу я даю полное право посодействовать в этом нашему критическому положению»²¹.

Репин продемонстрировал острую практическую смекалку, давая Зеелеру совет, как лучше всего распорядиться картиной, выполненной темперой, которую художник готов был пожертвовать, чтобы выручить писателя А.И. Куприна: «А Вас я тревожу вот почему: ведь Александр Куприн как ангел непрактичен, и в лотереи эта картина пойдет за ...скудн... Мне казалось, у вас должно быть зна-

комство с любителем коллекционером? — Нельзя ли с ним интимно познакомиться предмет? Но, разумеется, это надо поручить опытному комиссионеру (процентов от 20—40). Можно, конечно... Аукцион — опасно, да главное надо знать... Ох, простите, не сердитесь. Сейчас подумал: может быть, Вы никогда не интересовались этой — очень старой отраслью посредников — любители с ними дружат и все знают, и многое поручают... Да ведь Вам знаком целый круг художников — парижан, а им — эта отрасль известна»²².

Мнение Репина относительно того, как Толстой распоряжался деньгами, лишь подтверждает практичность художника. Он не одобрял раздачу денег крестьянам и с глубокой иронией отзывался о подлинных результатах, приносимых «деревом бедных»: «И до чего вся Тула развращена пяточками Льва Николаевича... А какое нищенство привилось: Мужик сериозно шел 15 верст, чтобы получить трешницу (3 к.) меди. Новое лицо в городе уже сопровождалось кучей нищих, теряющих полдня за пяточок: можно-ли быть развращеннее этого субъекта... У „дерева бедных“ эти рабочие люди простаивают почти весь рабочий день»²³.

В отношении денег и к заработку Репин солидарен с супругой Толстого Софьей Андреевной и одобряет ее настойчивость в том, чтобы гонорары за публикации писателя использовались на благо семьи: «О Софии Андреевне — горькая чаша жизни готовилась... И, ведь у Льва Николаевича была болезнь — страсть к коммунизму... Софья же Андреевна совершенно права: как это, отнять все у детей воспитанных(?), подготовленных, порядочных и отдать... Как это отдать? И зачем? Они и без этого были при своих делах, своих достатках!..»²⁴

В основе взглядов Репина на то, как следует зарабатывать деньги и распоряжаться ими, лежит его представление о важности материального благополучия и финансовой помощи для развития искусства. Поэтому Репин отзывался очень пессимистично о будущем советского искусства: «Тут бедность виновата... Искусство любит богатство и только там и цветет — удивляет меня грубость большевиков: пока они бедняки — они воры, грабители, мошенники и ничто, кроме нищенства и разбоя не создадут»²⁵.

В заключение этого раздела я хотела бы подчеркнуть, что отношение Репина к деньгам и богатству, как видно из писем художника к Зеелеру, ни в коем случае не умаляет его достоинств. Оно лишь дополняет портрет художника: творческий гений знал себе цену,

сознавал свои потребности и разбирался в экономических тенденциях, складывавшихся в мире искусства²⁶.

Свое отношение к французской эстетике и французскому искусству Репин сформулировал в ответ на две просьбы Зеелера. В начале их переписки и в течение 1926 года секретарь Земгора неоднократно призывал художника помочь организовать выставку его работ в Париже. Позже, в 1928-м, он просил Репина записать свои воспоминания о создании портрета И.С. Тургенева²⁷.

Эти просьбы послужили причиной излияний Репина в переписке о его чувстве несоответствия и неспособности в прошлом и настоящем быть на высоком уровне достижений французского искусства. Размышляя о недостатках, Репин выходит за рамки привычных сомнений в уровне и ценности своего творчества. Художник рассматривает проблему с другой, культурной точки зрения, и сравнивает французское искусство с Олимпом, на который он, русский, не смеет подняться.

Для западного исследователя писем Репина не может остаться незамеченным тот факт, что эта неуверенность в своих силах отражает не только его собственные чувства и жизненный опыт. Это еще и проявление сложнейшего переплетения мыслей и чувств по поводу взаимоотношений русской культуры и ее достижений с культурой Запада. Эта тема в той или иной степени постоянно волновала русских с тех пор, как Петр I на заре XVIII столетия начал насильно насаждать в стране западную культуру.

Из писем Репина видно, что художник не имел никаких колебаний относительно устройства своих выставок в Финляндии, Италии, Соединенных Штатах Америки и охотно поддерживал усилия Веры Ильиничны и Леви. Но когда зашла речь о выставке в Париже, он откладывал, затягивал окончательное решение или же прямо говорил, что его творчество не отвечает высоким французским стандартам. В письмах содержатся не только предложения отложить выставку, поскольку соответствующие картины еще не готовы, но есть и упоминание о страхе перед неудачей. Хотя Репин никогда прямо не говорил о равнодушии, с которым была встречена его работа «Парижское кафе»²⁸ в Салоне 1875 года, он написал однажды: «В Париже я никогда успеха не имел. И теперь я доставил бы только безнадежное беспокойство»²⁹.

Часто художник прямо говорил о высоких французских требованиях, которым он не может соответствовать: «Итак, в Париже вы-

ставляться я еще не созрел; а может быть перезрел?»³⁰ Он опасался, что даже Зеелеру, прожившему несколько лет в Париже, перестанут нравиться его работы: «А если все-таки, если когда согрешу, то пришлю Вам Запорожца — не обрадуетесь. Вы теперь уж столько лет вращались на верхах, повисились во вкусе, разбогатели в требовании»³¹.

Воспоминания художника о его встречах с Тургеневым и о посещениях салона Виардо в Париже дают возможность глубже узнать о взглядах Репина на французские традиции в изобразительном искусстве в 1870-х годах и примерно полвека спустя. Он не просто привел причины, по которым Тургенев сдержанно отнесся к молодому художнику: «Я был очень хорошо рекомендован Тургеневу. Но сам он был очень сдержан по отношению к моему искусству. Я думаю тут было мещанское мнение петербургской среды целого круга, во главе со Стасовым; и это не располагало парижских эстетиков в мою пользу, — мы ведь были... на социальной закваске. Тургенев также — особенно вследствие своего аристократизма был эстет»³².

Здесь же содержится замечание о том, как Тургенев полагался на вкус господина Виардо и потому относился с большой симпатией к другому молодому русскому художнику, жившему в Париже, — А.А. Харламову. «Сам Тургенев — особенно дорожил его [Виардо] мнением и ждал его приговора. В то время наш молодой художник А.А. Харламов писал портреты Мг. и Mme Viardots, и эти два портрета были выставлены в Palais de l'Indust. Мы их видели и очень восхищались... „Еще бы, — сказал серьезно Иван Сергеевич, — ведь Харламов теперь лучший портретист в Париже, а, следовательно, и во всем мире“»³³.

Репин вспоминает о своем чувстве несостоятельности перед авторитетом Виардо: «Когда что-нибудь из моих работ особенно трогало Ивана Сергеевича, то он с волнением говорил: надо непременно чтобы Viardot однажды посмотрел Ваши работы... И я дождался этого счастья. Этот беловолосый авторитет, которого встретил я с большой робостью, вооружился *pince-nez* и совсем близко уткнулся носом в картину. Меня уже начала пробирать авторская дрожь. Я отошел подальше и уже не смел спросить Тургенева о приговоре авторитета... Но почти уверен, что он не был в мою пользу. Я знал, что я этой марки не выдержу»³⁴.

В этих воспоминаниях обращает на себя внимание и не может оставить равнодушным то, что Репин не ограничивался лишь объективным описанием двух разных миров изобразительного искусства, двух разных систем художественных ценностей — русской

и французской, каждая из которых имела свои устоявшиеся традиции и стандарты. Он чувствовал также необходимость признавать и подчеркивать превосходство одной из них.

Удивительно, что как С.Р. Эрнст, так и И.С. Зильберштейн, имевшие доступ к репинским письмам и воспоминаниям, при описании встреч художника с Тургеневым в Париже ограничиваются лишь передачей голых фактов³⁵. Они не упоминают о субъективных оценках Репина или же об их возможном влиянии на его самооценку как русского художника перед лицом высшего мира искусства, олицетворяемого Францией.

Независимо от того, будем ли мы рассматривать чувство несостоятельности, охватившее Репина в Париже, на более широком культурном фоне или нет, следует отметить, что в конце жизни, оглядываясь на эти годы, художник испытывал глубокое чувство неполноценности русского перед лицом «эстетических», «аристократических» французских судей.

Великолепная выставка и конференция, организованные Третьяковской галереей в ознаменование 150-летия со дня рождения Ильи Ефимовича Репина, продемонстрировали глубину обновления и переосмысления его художественного наследия российскими историками искусства в посткоммунистический период. Выставка во всей полноте показала разнообразие репинских стилей и сюжетов, раскрыв его талант и неуываемую творческую энергию. Личность этого человека больше не втискивают в прокрустово ложе «прогрессивного» художника, подготовившего приход социалистического реализма. Аналогичным образом, как показывает содержание публикуемых материалов, в докладах специалистов на конференции поднимались такие темы, которые ранее считались запретными или нежелательными; например, о месте религиозной тематики и христианской веры в творчестве Репина, о влиянии импрессионистов на его стиль или об отношении художника к символистам на рубеже столетий. Стасов более не предстал в роли непогрешимого авторитета и человека, оказавшего решающее влияние на творчество Репина.

Именно в этом новом, желанном духе научного поиска и стремления создать полный и исторически правдивый образ великого художника доклады Е.Ц. Чуковской и мой предлагают при переосмыслении исторического материала использовать и репинское неопубликованное или же лишь пока частично и не честно воспроизведенное рукописное наследие мастера.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Письма В.Ф. Зеелера к И.Е. Репину хранятся в одном из архивов Санкт-Петербурга. До недавнего времени они не были открыты и доступны для исследований. Поэтому данная работа основывается только на одной части переписки — письмах Репина к Зеелеру.
- ² И.Е. Репин. Автопортрет (1920, Музей-усадьба «Пенаты»).
- ³ Кириллина Е. Репин в «Пенатах». Л., 1977.
- ⁴ Последняя глава в моей биографии художника «Ilya Repin and The world of Russian Art» (New York, 1990. Pp. 185–204) посвящена политизации творчества и личности Репина после 1917. В большой мере эта часть исследования основана на архивном материале, например, на директивах, разосланных музеям и ученым Комитетом по делам искусств при СНК СССР.
- ⁵ См.: *Elizabeth Kridl Valkenier. Politics in Russian Art: The Case of Repin. The Russian Review. V. 37. № 1 (January 1978). Pp. 14–29.*
- ⁶ И.Е. Репин — В.Ф. Зеелеру (№ 18). 26 июня 1926. С. 2 // Архив Колумбийского университета, Нью-Йорк.
- ⁷ И.Е. Репин — В.Ф. Зеелеру (№ 19). 16 сентября 1926. С. 1 // Там же.
- ⁸ И.Е. Репин — В.Ф. Зеелеру (№ 60). [Не датировано]. С. 1 // Там же.
- ⁹ И.Е. Репин — В.Ф. Зеелеру (№ 21). 23 октября 1926. С. 1 // Там же.
- ¹⁰ И.Е. Репин — В.Ф. Зеелеру (№ 9). 21 мая 1925. С. 1 // Там же.
- ¹¹ И.Е. Репин — В.Ф. Зеелеру (№ 21). 23 октября 1926. С. 1 // Там же.
- ¹² И.Е. Репин — В.Ф. Зеелеру (№ 15). 9 апреля 1926. С. 1 // Там же.
- ¹³ И.Е. Репин — В.Ф. Зеелеру (№ 19). 16 октября 1926. С. 2; И.Е. Репин — В.Ф. Зеелеру (№ 21). 23 октября 1926. С. 1–2; И.Е. Репин — В.Ф. Зеелеру (№ 46). 24 марта 1929. С. 1 // Там же.
- ¹⁴ И.Е. Репин — В.Ф. Зеелеру (№ 46). 24 марта 1929. С. 1 // Там же.
- ¹⁵ И.Е. Репин — В.Ф. Зеелеру (№ 63). [Не датировано]. С. 4 // Там же.
- ¹⁶ И.Е. Репин — В.Ф. Зеелеру (№ 15). 9 апреля 1926 // Там же.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ *Репин И.Е.* Лист (№ 66) : [воспоминания; не датировано]. С. 1–2 // Там же.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ И.Е. Репин — В.Ф. Зеелеру (№ 17). 4 мая 1926. С. 1 // Там же.
- ²² И.Е. Репин — В.Ф. Зеелеру (№ 7). 16 марта 1925. С. 2 // Там же.
- ²³ И.Е. Репин — В.Ф. Зеелеру (№ 52). [Не датировано]. С. 1 // Там же.
- ²⁴ Там же.
- ²⁵ И.Е. Репин — В.Ф. Зеелеру (№ 21). 23 октября 1926. С. 1 // Там же.

Э. Валкениер

²⁶ Первое поколение советских историков искусства обсуждало экономические причины перемен в мире искусства в XIX веке (см. *Фриче В.М. и др.* «Русская живопись XIX в.» (М., 1929). Позднее Д.В. Сарабянов поднял вопрос об экономической мотивации учреждения ТПХВ (см. *Sarabianov D.* The Rise and Fall of the Wanderers // The Wanderers. Masters of Russian 19-th century Russian Painting. Dallas, 1991. Pp. 25–48).

²⁷ Выдержки из воспоминаний о встречах с Тургеневым, записанных Репиным, опубликованы Зеелером в статье «Репин и Тургенев» (Последние новости. 1928. 2 авг.).

²⁸ И.Е. Репин. Парижское кафе (1875, частное собрание).

²⁹ И.Е. Репин — В.Ф. Зеелеру (№ 8). 1 апреля 1925. С. 1 // Архив Колумбийского университета, Нью-Йорк.

³⁰ И.Е. Репин — В.Ф. Зеелеру (№ 10). 24 июля 1925. С. 1 // Там же.

³¹ И.Е. Репин — В.Ф. Зеелеру (№ 21). 23 октября 1926. С. 1 // Там же.

³² *Репин И.Е.* Лист (№ 67) : [воспоминания; не датировано]. С. 4 // Там же.

³³ Там же. С. 5.

³⁴ *Репин И.Е.* Лист (№ 69) : [воспоминания; не датировано]. С. 5, 7 // Там же.

³⁵ См.: *Эрст С.Р.* Илья Ефимович Репин. Л., 1927; *Зильберштейн И.С.* Репин и Тургенев. М. ; Л., 1945.

И.Е. РЕПИН СЕГОДНЯ

Слава Репина велика в России. Огромен перечень посвященной ему литературы, причем и для западноевропейских, и для американских ученых Репин явился именно тем мастером, без которого не могла быть написана история русского искусства Нового времени. Но, пожалуй, и не так много у нас художников, вызывавших к себе на родине столь контрастное, неадекватное, а порой даже фальшиво-недобросовестное отношение.

Наиболее впечатляющий пример — легенда о Репине, официально творимая в Советском Союзе на протяжении полувека. Как известно, Репин был безоговорочно возведен ею в ранг мирового гения и приравнен к величайшим художникам всех времен и народов. Это было заявлено вскоре после смерти Ильи Ефимовича, еще до середины 1930-х годов, когда в советском искусстве провозгласили лозунг — учиться у «трех великих „Р“: Рембрандта, Рубенса и Репина». Выглядящая ныне анекдотичной, эта формулировка была пущена в ход тогдашним редактором журнала «Новый мир» И.М. Гронским. Нечто сходное в более академичной и канонически идеологизированной форме излагал авторитетнейший И.Э. Грабарь: «Советский народ чтит в лице Репина не только великого мастера русской национальной живописи и одного из величайших мастеров живописи мировой, но и гениального основоположника того идейного реализма в искусстве, достижения которого привели в советских условиях к созданию нового типа реализма — социалистического реализма Сталинской эпохи»¹.

Так Репина неуклонно превращали в символическую фигуру советского менталитета, советского образа жизни. Но, как и советский миф в целом, эта легенда о Репине имела обратную сторону. Превращенный в конструкт официальной идеологии, для соотечественников Репин переставал быть духовной реальностью. Копеечные репродукции «Протодиакона»², «Запорожцев»³, «Ивана Грозного»⁴ сделались характерной приметой массового советского быта, наряду с подобными же воспроизведениями васнецовских «Богатырей»⁵ или шишкинских «Медведей»⁶. Но в феномене репинской славы толпам его поклонников виделось по преимуществу нечто анекдотическое. Сотни людей проносились по анфиладе залов Третьяковской

галереи мимо шедевров национальной живописи, включая и менее хрестоматийные холсты того же Репина, влекомые жадной своими глазами увидеть, «где тут у вас Иван Грозный убивает своего сына». И те же люди глубоко изумлялись, узнавая случайно, что автор харизматического произведения «старой русской классики» дожил до первой сталинской пятилетки, однако вне пределов России; что умер Репин после Октябрьской революции, ни разу не переступив границ СССР. Наиболее вдумчивых подобная информация могла подтолкнуть к выводу, которого, разумеется, наша пропаганда всячески избегала: а не было ли каких-то проблем между «главным предшественником» соцреализма и его родиной, где соцреализм государственно насаждался?

Проблемы и в самом деле существовали. Об этом, в частности, свидетельствует разрыв, имевший место между художественным кредо Репина и его фактическим пониманием в советском искусстве. Сколько бы титулованные творцы последнего не клялись в приверженности урокам «Бурлаков»⁷, «Не ждали»⁸ и других картин, их заверения выглядят весьма специфически как на фоне живописной практики этих художников, так и на фоне самой теории соцреализма. Напомним суждение М. Горького об отношении к реалистическому наследию XIX века. Выступая на I съезде писателей, он заявил: «Отнюдь не отрицая... широкой огромной работы критического реализма... мы должны понять, что этот реализм необходим нам только для освещения пережитков прошлого, для борьбы с ними, вытравливания их. Но эта форма реализма не послужила и не может служить воспитанию социалистической индивидуальности, ибо, — все критикуя, — она ничего не утверждала или же, в худшем случае, возвращалась к утверждению того, что ею отрицалось»⁹.

Исходя именно из подобных идей, советская критика предпочитала говорить не столько о постижении и изучении наследия прошлого, сколько о его «использовании» и иной раз даже некоем исправлении, улучшении. Сходным образом высказываются даже искусствоведы-профессионалы. Так, Н.М. Щёкотов, рассуждая о подъеме советской исторической картины в конце 1930-х годов, делает следующий акцент: «При всем нашем высоком уважении к великим мастерам прошлых времен, надо, наконец, иметь смелость сказать, что и наши художники начинают создавать произведения по мысли иной раз глубже, а по художественным качествам поднимающиеся до уровня продукции известнейших мастеров прошлого века»¹⁰.

Логика таких построений более чем понятна, если помнить: социалистический реализм отнюдь не стремился быть реализмом в глубинном смысле названной категории. Более чем характерно упорство, с каким его адепты отвергали так называемую правду факта (о ней любили высказаться: «правденка») ради «правды» того, что должно было происходить по логике коммунистической гипотезы. Соответственно, требовалось показать «наше светлое завтра» так, как если бы оно уже стало действительностью. Идеология соцреализма с глубочайшим подозрением относилась к психологизму как методу художественного воссоздания характеров. Сталинская эстетика считала возможным наделять сложной, а тем более противоречивой внутренней жизнью лишь отрицательных персонажей, «врагов». Неслучайно в советском художественном обиходе десятилетиями циркулировало такое словцо, как «психоложество», — предаваться оному для нашего искусства считалось, само собой, тяжким грехом...

Не ясно ли, что соцреализм переступал через самую суть репинского реализма? Преданные почитатели Репина отнюдь не нуждались в его фанатичной, высоконравственной приверженности постижению драмы жизни во всей ее истине, сколь бы неожиданной, даже разочаровывающей таковая ни оказалась. Коллизийность, тем паче трагическое прочтение образа упорно ставились у нас под сомнение, отчего в элитные ряды соцреалистов не пускали даже таких внешне лояльных к запросам времени мастеров, как П.Д. Корин и А.А. Пластов. Все это рисует в значительной мере неблагоприятную ситуацию репинского наследия в СССР в 1930–1950-х годах. Едва ли более позитивной являлась она и в десятилетие «оттепели».

Казалось бы, устремление к правде жизни и, следовательно, художественной коллизийности изменило лицо искусства этого времени. Разве не боязнь такой правды заставляла официоз критиковать первые и самые честные опыты «сурового стиля»? Ведь «суровые» даже не покушались на авторитет тематической картины, продолжавшей царить в практике всесоюзных выставок. Они лишь сместили вектор своих романтических обобщений в сторону полной жгучих драм и противоречий действительности, разорвав с лживым оптимизмом картины «аплодисментной». Тем не менее необходимо признать: при всем стремлении молодых шестидесятников к адекватности мироощущения стилистика репинского реализма им отнюдь не была близка. Естественной и неизбежной оказывалась, напротив, тяга этого поколения к тому, что передовая критика

тогда называла «языком искусства XX века». Неприятие Репина было при этом тем более безоглядным, категоричным, чем назойливее спекулировали на проблематике реализма идеология власти, многочисленные защитники «марксистско-ленинского искусствопонимания» и борцы с «формализмом». Словом, живое движение нашего художественного сознания позднесоветской эпохи протекало не в почтении к Репину. Среди «новых» и молодых стало, напротив, хорошим тоном саркастическое развенчание его хрестоматийных опусов. Такова была, повторяю, неизбежная расплата за пропагандистскую эксплуатацию имени Репина. Но, конечно же, это не приближало к адекватному пониманию наследия мастера.

Уникальный эпизод обострения интереса к нему имел место в 1970-е годы. В конечном счете это, видимо, связано с неким внутренним кризисом «шестидесятнического» романтизма, социальных, духовных устремлений интеллигенции, посвятившей себя реформированию послевоенного советского общества путем построения «социализма с человеческим лицом». Известно: молодым порывом решить эту задачу «шестидесятникам» не удалось. С осознанием этого наступило время трудных раздумий о месте ищущей, мыслящей личности в процессах истории. Ю.В. Трифонов обозначил эту экзистенциальную ситуацию названием одной из своих повестей — «Предварительные итоги». В ее контексте стала актуальной переоценка опыта русской демократической культуры прошлого века и порожденного ею реалистического искусства. Из этой потребности, представляется, выросли посвященные мастерам критического реализма исследования Г.Ю. Стернина, Г.Г. Поспелова, Л.В. Андреевой, где Репин закономерно оказался одним из главных героев.

Новое осмысление Репина в глазах современных ученых оказалось глубоко связанным с философскими, нравственными, религиозными исканиями русской интеллигенции второй половины XIX века, которые прежде по понятным причинам не было принято соотносить с этим художником. Чтобы понять, сколь отличались актуальные взгляды от ставших давно привычными, обратимся к монографии О.А. Лясковской — эта в целом, вероятно, наиболее респектабельная из послевоенных книг о Репине к началу 1980-х годов выдержала уже три издания. Обширный, насыщенный фактами труд Лясковской в значительной мере освобожден от вульгарной апологетики мастера, характерной для писаний 1930–1940-х годов. Однако автор вовсе не выходил за рамки устоявшихся толкований, говоря

об исключительном «многообразии отражения жизни» в репинском творчестве, о той «полноте и осознанности», с какими Репин «передает русскую действительность и общественные движения второй половины XIX века». Традиционно для советской историографии и убеждение, что «только в советское время установлена правильная точка зрения на Репина как на одного из величайших в мировом искусстве мастеров, ставившего и разрешавшего такие трудные задачи, каких до него даже не ставили перед собой живописцы»¹¹.

Но, повторяю, суть концепции Лясковской все же не в этой традиционной риторике, а в том, что вместе со многими из ее предшественников она как бы исчерпывает мир мышления художника так называемым наблюдением окружающей действительности. В рамках этого понимания репинский реализм предстает одномерным, словно лишенным историко-культурных опор и стимулов. Этот талант видится почти исключительно как талант наблюдения живой жизни. Та же Лясковская пишет в «Заключении» книги: репинское «знание современной русской жизни было в своем роде единственным, и ценнейшим его качеством было понимание народных типов и характеров, воссозданных им во всей жизненной правде»¹². Другие измерения личность Репина обретает в трудах ученых 1970-х годов. Они делают акцент не столько на факторе глаза, физиологии и динамике репинского зрения, сколько на пространстве репинского сознания, понимая его как сомасштабное мысли Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, В.С. Соловьёва и широко открытое идейным исканиям русской интеллигенции его времени. Рассмотренные в этом аспекте живописные интерпретации Репина определены не только пресловутой демократической тенденциозностью мастера. Г.Г. Поспелов говорит о некоем «предварительном знании», которое как раз и отвечало всей многомерности интеллектуально-нравственного опыта его эпохи, включая, к примеру, и Н.Г. Чернышевского, и обращение к Евангелию, — о последнем умалчивали советские историографы демократической общественной мысли России второй половины XIX века.

Конечно, эти широкие духовные связи не были тайной для выдающихся историков искусства старшего поколения — А.А. Фёдорова-Давыдова, А.Н. Савинова, Г.А. Недошивина. Но они почти не могли об этом писать. Яркие оценки репинской живописи зачастую слышали их непосредственные ученики, в лучших случаях они лаконично проговаривались в небольших публикациях. И удивительно ли, что только в позднесоветские времена вновь обратили внимание,

например, на наблюдение Савинова касательно изображения гравюры с «Голгофы» К. Штейбена в интерьере «Не ждали», как и на гораздо более раннее замечание А.С. Суворина о фотографии Александра II в гробу, представленной Репиным здесь же (см. блестящую статью Л.В. Андреевой, специально посвященную истории этой картины¹³).

Подобный вектор зрения, кстати, позволяет более адекватно судить о месте в репинской историографии книги воспоминаний К.И. Чуковского, которая, как известно, начала складываться при жизни художника еще в 1910–1920-е годы. Суждения писателя не претендуют на искусствоведческую основательность подобно, допустим, трудам Фёдорова-Давыдова, и с этой стороны могут быть подвергнуты критике. Проще сказать, порой замечания Чуковского о живописи Репина кажутся наивными. Но вот что интересно: писатель как будто даже с чрезмерной настойчивостью многократно обращает внимание на образованность Репина, ненасытность его литературных, музыкальных, научных интересов, не исключая и проявлений молодой генерации начала нового века. Эта тема едва ли не вовсе опущена в русско-советской литературе о Репине. И понятно: ведь она попросту не вмещалась в стандарты одномерного толкования репинского реализма. В данной связи Чуковский предстает неординарным и очень ценным свидетелем.

Впрочем, новый этап изучения творчества Репина оказался кратковременным. Пора перестройки второй половины 1980–1990-х годов снова продемонстрировала утрату интереса к репинскому искусству. Не в последнюю очередь и оттого, что перманентный ремонт наших крупнейших музеев лишил возможности общения с подлинниками мастера. Но главная причина, и это понятно — в потрясшей Россию очередной революционной «переоценке ценностей». Вся ее логика мало располагает к позитивному или хотя бы объективному восприятию фигуры Репина. Кем является с сугубо «перестроечной» точки зрения этот автор «Отказа от исповеди»¹⁴, «Ареста пропагандиста»¹⁵, любимец Стасова и так далее? Архаика, да еще и запятнанная нечистыми посягательствами советской идеологии! Впрочем, легко вообразить и вариант альтернативный. Злоба нашего дня может мобилизовать легенду Репина во имя торжества национал-патриотизма. Тем более уместным кажется в дни его юбилея поразмышлять о Репине *sine ira et studio*¹⁶. Как знать, не найдем ли мы в этом большом национальном художнике века прошлого — а в целом, наверное, феномен Репина все же принадлежит XIX столетию — весьма содержательного собеседника?

Ведь то, что терзало дух Репина, есть коренные и не разрешенные до сих пор вопросы отечественной истории. На первый план среди них выдвигается, безусловно, вопрос о месте революционной воли и революционного насилия в жизни российского общества. И далее — о выборе, совершаемом личностью на ее пути к благу индивидуальному и всеобщему. Как известно, в России он чаще всего фатально оказывается неким выбором между Богом и дьяволом.

Заметим: при всем своем демократическом темпераменте Репин отнюдь не является в своих произведениях апологетом революционаризма. Известно, как проявляет искусство утверждающее отношение к каким бы то ни было явлениям или ценностям. Это происходит посредством некоторой их эстетической идеализации. В искусстве Репина есть предметы зримого восхищения. Однако в этом смысле мы не можем говорить о героях-революционерах. Репина явно более вдохновляют категории не социальные, а онтологические. Он, например, неизменно чуток к красоте женщины. Но еще в большей мере отдает дань тому, что старомодно именуется красотой гения, то есть проявлениям исключительной творческой одаренности человека. В живописи мастера проглядывает тема, которую можно определить как легенду о великом художнике. Но, кстати, безоглядная восторженность автора здесь скорее есть факт его позднего творчества. Именно в зрелые годы Репин с особым подъемом пишет сцены «взаимного узнавания» гениев; перед взором его витают характерные пары: А.С. Пушкин и Г.Р. Державин, А.С. Пушкин и К.П. Брюллов... Что до героев-революционеров, то здесь Репин-художник скорее проходит путь изживания бунтарской утопии. Если иные из его внутренних состояний периода работы над «Бурлаками» (когда Репину не было еще и 30 лет) можно соотнести с патетическими интонациями знаменитой русской песни «Дубинушка», то 40-летие мастера ознаменовано явлением картины «Не ждали». И вполне ясно, что работа включает далеко не идеализирующую оценку фигуры народовольца и той исторической миссии, какую его единомышленники на себя приняли.

Справедливо показано, что для автора эта оценка определялась антитезой изображаемой драмы — «Явлению Христа народу»¹⁷ в версии А.А. Иванова. «Не ждали», по сути, противостоит «ждали» — одухотворенному волнению народа, встречающего Мессию. Затем, согласно всей логике, всей режиссуре соответствующих репинских композиций, судить о деяниях народovolьцев для него невозможно было лишь по их декларациям, их свободолобию, народолобию,

их ненависти к несправедливой власти. История революционеров-народников должна была получить конечное разрешение и оценку сообразно высшим законам общечеловеческой морали и справедливости. Источник таких моральных установлений Репин видит в заповедях христианства. Отсюда накладывающиеся друг на друга аллюзии библейских, евангельских мотивов, которые усмотрены интерпретаторами репинской композиции. В связи с картиной «Не ждали» упоминали и о явлении Мессии, и о возвращении блудного сына, и о Голгофе. Взаимопереплетение всех этих мотивов как раз и очерчивает духовное пространство, запечатленное на холсте. Определяет оно и характеристику главного героя. Мысль об архетипических коллизиях духовно-нравственного становления хомо сапиенс, очевидно, присутствующая в его сознании, потрясает и самого входящего, побуждая его с таким волнением вглядываться в лица близких.

Делая нас свидетелями этого суда совести, Репин утверждает приоритет общечеловеческого морального, культурного опыта в суждении о нарождающемся русском революционаризме. Нет оснований сомневаться — Репин не был особым поклонником русской монархии, лиц царствующей фамилии, их приближенных; он убежденно разделял идеи демократического обновления и сочувствовал революционно настроенной молодежи. Но, вопреки писаниям о неколебимой «партийности» мастера, кисть его оказалась мудрее и прозорливее его убеждений. В этом контексте представляет интерес репинское видение героической личности за пределами собственно революционной тематики.

Сегодня достаточно популярны констатации, подчеркивающие, что революционные настроения русской интеллигенции прошлого века вобрала в себя ницшеанский культ сверхчеловека. Собственно, в России на это обращали внимание по меньшей мере с момента появления у Достоевского молодого героя, уверенного: ему «позволено переступить». Что до Репина, он как раз менее всего испытывает склонность к ницшеанскому идеалу. В репинских образах революционеров трудно обнаружить подобный пафос; далеко не случайно они в основном представлены по законам бытового жанра. Духу ницшеанского вызова внешне близка коллизия «Исповеди». Но, во-первых, она развернута на холсте небольшого размера, менее чем 50 × 60 см. А во-вторых, и здесь образ непокорного духа много сложнее «отказа» и безоглядного самоутверждения. Герою не чуждо сознание и признание близкого конца и даже некоторого

внутреннего поражения его исходной идеи, его порыва к страждущим и угнетенным. Герой Репина одинок, он не принят теми, для кого жертвовал жизнями — своей и не только своей. Да, трагическая рефлексия ведет героя к вызову, а не к смирению. Он отвергает ритуальные утешения — но не из нищенской гордыни; оставленный «ближними» и «своими», он не нуждается в казенном месте чиновника духовного ведомства...

Надо ли удивляться, что Репин продолжает работать над подобной картиной до 1885 года параллельно с «Не ждали»? Герой «Не ждали» — как бы следующая глава духовной истории человека, прошедшего и через гордые иллюзии народовольчества, и через их подавление властью, и через «безмолвие» самого народа. Отсюда и мука сомнений в справедливости революционного выбора. Именно для того, чтобы явить современникам этот наисложнейший опыт, не самоупоение, не триумф революционной воли, но эти трагические рефлексии, — художнику и потребовался в его цикле картин на революционную тему монументальный формат; потребовался, подчеркнем, только однажды. Вообще же за пределами данной темы героическая личность в репинской живописи 1870–1880-х годов выступает еще в двух ипостасях с не менее показательной эволюцией каждой из них.

Изначально, как хорошо известно, то был образ Канина в «Бурлаках». На протяжении 1970-х годов народный характер не перестает увлекать Репина. Однако он полностью лишается героических и в особенности монументально-героических черт. Налицо красноречивейшее развитие от Канина к Горбуну в «Крестном ходе»¹⁸. Впоследствии эпически мощный народный характер найдет себе место уже в исторических композициях Репина. «Запорожцы» продемонстрируют серьезную трансформацию в репинских поисках идеала: мастер уходит от реалистического контекста к некоей романтической легенде о прошлом, о корнях и истоках народного характера. В этом Репин отчасти приблизился к Васнецову с его «Богатырями». О герое-революционере мы уже говорили; он все более наделяется чертами трагического внутреннего разлада, его трактовка эволюционирует от героической к жанрово-психологической. Новый пласт исследования героического характера у Репина — его полотна, посвященные фигурам российской истории, взятым, однако, именно как реальные, а вовсе не идеальные типы.

Репин испытывает интерес к людям власти, также, конечно, отмеченным мощью индивидуальности. Но в глазах его эта мощь все

явственнее утрачивает героический ореол. Знаменательно развитие темы от «Царевны Софьи»¹⁹ 1879 года к «Ивану Грозному»²⁰ 1885-го. В первом случае внимание зрителя сосредоточено на моменте, когда Софья, едва не ставшая властительницей Руси, подвергается жестокому унижению. Во втором личность грозного властелина показана полностью раздавленной беспредельностью зла, олицетворяемого самим же царем Иваном. В сущности, Репин приходит к мысли о преступной природе власти — той неограниченной власти человека над другими людьми, которая в продолжение многих веков двигала русскую историю.

Такова, снова скажем, социальная зоркость Репина, вряд ли имеющая что-то общее с апологией некой политической тенденции. И надо признать, его размышления о природе власти, политического насилия отнюдь не утратили актуальности в перспективе российской истории. Обращаясь к искусству Репина в целом, уместно поставить вопрос о том, чем вообще определено его отношение к человеку. В этом случае нам, разумеется, предстоит обратиться к галерее портретов мастера. Как справедливо показано специалистами, нет ни одной ветви этого жанра, начиная от парадной либо салонной репрезентации модели до свободно исполненного портрета-этюда, которая не была бы Репиным разработана. Поистине, репинская портретная галерея — своего рода Ноев ковчег; трудно вообразить, какой социальный статус, какой общественный тип человека современной ему России хоть однажды не стал бы предметом внимания этого живописца.

Отсюда, между прочим, делались выводы и о всеядности репинского реализма, присущей ему маэстрии бездумного «списывания с натуры» персонажей и ситуаций русской действительности. Репин, конечно, не всегда равен себе самому. Немало у него проходных вещей, неравноценны разные периоды его творческой биографии. Дожив до 86 лет, свои наиболее выдающиеся работы Репин исполнил за период менее 20 лет, начиная от «Бурлаков» (1870—1873) и до финального варианта «Запорожцев» (окончен в 1891-м). Но если брать действительно яркие художественные проявления Репина, кисть мастера не была ни бесстрастной, ни бездумной в переживании и представлении окружающего. Зрелище человека в высшей степени вдохновляло художника. Он поистине воспламенялся, когда перед ним были люди большого духа, интенсивной внутренней жизни. К тому же часто его знаменитый психологизм раскрывает зрителю критические, пороговые состояния человека. И, пожалуй,

репинские портреты тем выше, чем более чутко кисть улавливает podobные состояния. Существовала, по словам К.И. Чуковского, «простодушная молва», будто тех, кого писал Репин, ждет смерть. В числе самых прославленных произведений ее словно подтверждают изображения М.П. Мусоргского²¹, А.Ф. Писемского²², Н.И. Пирогова²³, В.М. Гаршина²⁴, появившиеся в более или менее близком преддверии кончины моделей. Тем замечательнее парадокс этих репинских шедевров. При всей внутренней напряженности характеристики в них нет ни демонстративной позы, ни резкости пластического жеста. Повествование о человеке здесь неукоснительно выдержано в тоне этической деликатности, какая отличала образ жизни лучших русских интеллигентов. В портретировании Репина, таком, казалось бы, «натуральном», внешнее отступает перед внутренним, а внутреннее обнаруживает себя в легком, но характерном движении головы, тонко схваченном неповторимом изгибе губ, выражении глаз; в соотношении фигуры с пространством и фоном холста...

Откровение портретной живописи Репина и самый экспрессивный из его образов — портрет П.А. Стрепетовой²⁵. Не оттого ли он был особенно дорог своему автору, что здесь сама суть его видения человека воплотилась в наиболее чистой форме, не замутненная избытком реализма или академизма, аксессуарами, подробностями костюма? Портрет «вырвался» у художника, как непроизвольно вырывается вздох из полуоткрытых губ Стрепетовой. Однако и здесь проявление внутренней боли не требует и не допускает внешней подчеркнутости, ничего сверхчеловеческого, ни малейшего демонизма. Субъективное приоткрыто, но не педалировано ни одной интонацией. Может быть, еще и потому, что, осознанно или неосознанно для самого Репина, этот образ вписывается в некую сверхличную тему ряда лучших его портретов.

Тема эта — ощущение и переживание общей судьбы людей того круга, который был автору «своим», был ему наиболее близок и интересен. Это, несомненно, круг демократической или, как некогда говорили, разночинной интеллигенции. Стоит заметить особо — Репин уловил некие свойства этих людей, которые, сделавшись очевидными для мастера второй половины прошлого века, не так уж и изменились до наших дней и в психическом складе, и во всем их неустроенном нервном существовании: постоянен для таких людей душевный неуют и неуют житейский, который их всюду сопровождал; их слабости и их силы, мысли и совесть, словно бьются они непрерывно о стену.

В известном смысле все это люди, которых НЕ ЖДАЛИ — ни во времена Репина, ни много позднее, когда советскую интеллигенцию стало принято определять как «прослойку». В своей чуткости и внимании к жизни данного социального круга Репин абсолютно уникален. Вглядываясь в подобных персонажей, многие из нас, пожалуй, могли бы признаться, что ощущают в них родственные гены. В этом отношении, хочется сказать еще раз, наследие Репина удивительно. Оно несокрушимо противостоит энтропии памяти, отличающей любой — и в особенности российский — революционаризм.

Ведь один из страшнейших итогов десятилетий революционной диктатуры в нашей стране — это то, что писатель позднесоветской эпохи определил как явление породы «манкуртов», существ, потерявших сознательную связь с человечеством и культурой, не ведающих ничего о своих корнях. Портреты Репина помогают ощущать эти корни. Дело, понятно, не в том, будто мы получаем возможность каким-то образом разделить славу М.П. Мусоргского или П.М. Третьякова. Глядя в эти лица на холстах Репина, мы постигаем природу, породу, склад, нерв душевного устройства человека, ту ментальность, которую вслед за рядом поколений в определенной мере воспроизводим и мы. Понимаю, что это суждение выглядит спорным теперь, когда столь многие предпочитают казаться людьми «новыми», людьми «неотсюда». И все-таки склонен думать, что мы еще не вышли из протяженной стадии эволюции российского человека, начавшейся примерно с середины XIX столетия, подобно тому, как и российская история до сих пор не смогла разрешить проблемы цивилизации, возникшие тогда вместе с кризисом старого, жестко сословного русского общества.

Итак, наследие Репина актуально уже постольку, поскольку вовлекает нас в споры по актуальным для нас проблемам российской жизни. Теперь подумаем о стилистике Репина, о свойственном ему понимании формы. Г.Г. Пospelов излагает следующую точку зрения. Формотворческое сознание Репина как бы стремилось освободиться от жесткого «позитивизма», от излишней — «сценической» — предметности; неким образом подчинить себе «предметную сферу, безразличную к психологическому течению».

Такая тенденция, по мысли Пospelова, ведет в наиболее сильных живописных воплощениях Репина к особому лаконизму в отборе изобразительных элементов, которые продуманно включаются в свободно трактуемые, часто темные, фоны его произведений. Поскольку, однако, и при этом реалистическая предметность все-

таки остается смыслоопределяющим фактором живописного пространства, Пospelов противопоставляет видение Репина более перспективному для эволюции пластического мышления в русском искусстве рубежа XIX–XX веков принципу «эскизности», который зарождается у А.А. Иванова, затем становится определяющим в живописи Н.Н. Ге и так далее. Эта линия как бы стремится полностью «эмансипироваться от любого движения природы, выражая уже только эмоциональную раскованность или волевое устремление живописца»²⁶. Тем самым Репин оказывается противопоставлен кристаллизации модернистских тенденций и логически отрывается от становления того самого «языка искусства XX века», который, понятно, был такой важной категорией для нашего передового искусствознания послевоенных десятилетий.

В целом против данного вывода возразить как будто и нечего. Он убедительно фиксирует действительное положение вещей в отечественном искусстве при переходе от века XIX к веку XX. Пожалуй, здесь требуются лишь некоторые дополнительные рассуждения, учитывающие весь опыт эволюции современного искусства уже в последней трети XX века. Ибо вопрос об отношении стилистики репинского искусства к визуальной культуре XX века не так однозначен, как это отражено в «классическом» искусствознании. В этом легко убедиться, выйдя за рамки только лишь изобразительного искусства. А Репин сам провоцирует на это. К примеру, никто из писавших о нем не обошел молчанием «режиссерский» дар мастера, строившего свои композиции подобно тому, как это делается на театральной сцене, и в особенности понимающего выразительность своих персонажей в ключе, очень близком работе драматического актера.

Пластика человеческого тела, его осмысленное движение и мимика лиц для Репина, вне сомнения, были не только основой художественного языка; в продолжение всей его творческой жизни они служили предметом титанических усилий нашего мастера. Хорошо известно, что он годами переписывал лица своих героев. Он даже менял в своих композициях типажи, как это сделал бы, работая с актерами, режиссер, добиваясь нужной выразительности исполнения и при необходимости даже передавая роли другим исполнителям. Разве не так шла работа и над «Не ждали», и над многими другими картинами Репина? Я бы даже сказал, что лучшие из них отличаются от слабых и поздних как раз уровнем культуры «актерского действия»: в первых она тонка и благородна; во вторых — груба

и демонстративна. В Репине словно боролись старомодное искусство «представления» и новаторское — «переживания», что характерно для русского театра начала века. Когда иссякал творческий потенциал мастера, побеждало первое — внешний прием, подчеркнутый жест; на высоте его творческих возможностей всегда торжествует последнее, что, собственно, мы и наблюдаем в лучших портретах.

Репин словно бы отрефлексовал свою чуткость к подобному различению. Так, в его письмах содержится оценка таланта великой Ермоловой всего лишь как «симпатичного». Эмоциональность же Стрепетовой, ее внутренний динамизм, живая нервность вызывают у живописца безграничное восхищение. Вместе с тем визуальная ткань картин Репина емкостью представленных в ней элементов, богатством сконцентрировавшейся здесь информации значительно превосходила возможности театра. Причем даже в самых новаторских проявлениях такового. Вспомним: существовала своего рода стенка, о которую бились К.С. Станиславский, В.И. Немирович-Данченко вместе с А.П. Чеховым, чья драматургия создала Московский художественный театр, и В.А. Симовым, которому выпала задача оформления их спектаклей. Вспомним их бесконечные переговоры о натуральности сценического пейзажа, звуке сверчка или «бадьи, сорвавшейся где-то далеко в шахте», крике птиц и шуме дождя, без чего спектаклю якобы неминуемо грозил провал. Не говорю уже о сложнейшей работе режиссеров с актерами, целью которой было добиться от них жизненной органичности любого сценического проявления. Не была ли, однако, эта стенка «стенкой» еще не родившегося художественного кинематографа, по визуальной емкости, подлинности рисуемых им «картин» на порядок более близкого к жизни, чем театр?

Учитывая данную ситуацию, соотношение «пучка» старых и новых визуальных искусств, следовало бы поставить проблему «Репин и кинематограф», которой мы можем коснуться здесь только вкратце. Понятно, что зрительная ткань репинских картин была результатом некоторого активного творческого отбора. При этом ему свойственно внутреннее противоречие. С одной стороны, он безумно любил живопись. С другой — только живописи ему очевидно мало. Художник все время стремился расширить возможности своей продуктивной форматворческой энергетики, включить в свою образную палитру максимум впечатлений, рождаемых наблюдением жизни. К примеру, он особенно преуспел в умении сообщать композиции эффект раз-

вернутого дрящегося движения, и это признается всеми пишущими о Репине. Поистине, толпа в его «Крестном ходе» течет по дороге, а рука его молодой жены в «Отдыхе»²⁷, по наблюдению Лясковской, может вот-вот упасть с подлокотника кресла. Но что это, как не предвосхищение динамики киноизображения, а порой и приемов движущейся в руке оператора кинокамеры? Добавим к упомянутому ненасытное стремление Репина к фиксации новых и новых сюжетов, этот его пресловутый «энциклопедизм» в рассматривании «русской жизни» и свойство неосознанной серийности, которое сказывается в репинской разработке ряда тем, — он будто переживает их в последовательности временных, исторических стадий развития. Итожа подобные наблюдения, мы вправе сказать: репинская живопись как бы чревата кинематографом. Она остается в XIX веке, имея в виду эволюцию пластического мышления, готовую взорваться авангардом в первые же десятилетия нового века. И это произойдет на глазах Репина, но без Репина. Однако в качестве мощного блока синестетической визуально-художественной культуры та же «консервативная» живопись создает предпосылки к мышлению кинематографическому. И, кстати, мировой художественный кинематограф лишь в последние три десятилетия научился эффективно оперировать визуальными средствами, напоминающими о культуре реалистической живописной классики второй половины прошлого века.

Взглянем на стилистику Репина еще в одном ракурсе. XX век под конец преподнес сюрприз критике, уверенной, что существует только один, модернистский, принцип «прогрессивной» художественной эволюции. На Западе стали от этого отказываться в 1970-е годы, наша же «революция» рубежа 1980–1990-х влила новую кровь в экспансию авангардистского мышления. Тем самым она значительно продлила в нашей стране период превалирующего скепсиса в отношении «реализма», фигуративного искусства вообще как олицетворения ретроградства. Но и у нас с недавних пор заговорили о постмодернизме, известным образом уравнившем в правах беспредметность и фигуративизм. Это создает условия для более заинтересованного отношения к традиционному, в том числе и реалистическому, искусству. Правда, пока оно проявляется скорее в коммерческом, нежели интеллектуальном смысле. Но вряд ли серьезная критика сможет долго уклоняться от обсуждения проблемы, что обретают и что теряют пластические искусства, меняя свои ориентиры в сфере художественной выразительности, ограниченной,

с одной стороны, «абстракцией», а с другой — натурной изобразительностью. Разумеется, дело не в том, чтобы навязать живому искусству путь новаторства или традиционализма. Но если сама возможность органического развития пластически-изобразительного видения «не сбрасывается с колесницы истории», вероятно, и феномен художественного языка Репина вновь и вновь будет привлекать внимание исследователей. Потому что без учета данного прецедента, для своего времени фундаментального, вряд ли мыслимо основоположительное самоосознание нового фигуративизма и в перспективе развития искусства России.

И под конец некоторые сопоставления, возникающие при мысли о гражданских позициях художника Репина. Скучная, а главное, слишком немодная ныне материя? С известной точки зрения, однако, и эта тема оказывается актуальной. Наблюдая наше сегодняшнее искусство, испытываешь странное чувство. С одной стороны, его много. Оно шумит, устраивает акции и вернисажи, беспрестанно ездит за границу, рождает новые и новые галереи, дома и порождается ими. Но ведь, с другой стороны, его словно не существует. Для многих ли из нас оно является духовной реальностью? Какие мысли, чувства, движения в обществе оно производит? Ничего заметного в этом плане припомнить не удастся. Если и возникает нечто похожее на событие... Во-первых, это случается крайне редко. Во-вторых, шум вызывают явления далеко не свежего свойства. Илья Глазунов, например. Он, собственно, то же, чем был уже многие годы. И в-третьих, если это событие, то искусство здесь почти ни при чем, оно поглощено политикой и идеологией (и еще, конечно, коммерцией). Следовательно, мы вряд ли исказим реальное положение вещей, делая вывод: несмотря на свою физиологическую активность, наше искусство сегодня переживает упадок. И одной из его коренных черт, в моем понимании, является кризис общественного самоощущения художника.

Причины этого не составляют загадки. Но поразительно, как легко принимают наши художники те социальные роли, какие навязывают им нынешние обстоятельства. При советской власти мало кто из них не чувствовал себя «инженером человеческих душ». И были «инженеры» как от М.А. Сулова и Ю.В. Андропова, так и от оппозиции! Властвовать над умами и душами современников желали, претендовали, пытались и те и другие. Сегодня, в атмосфере наступившей свободы, художника на арене гражданской жизни не

наблюдается. Основная социальная роль, в какой выступает современный российский художник, — это, пожалуй, услужливое украшательство. С разных сторон искусство наше обваливается в одно и то же болото салона или базара. Впрочем, признаемся, в жизни есть нужда и в салонном искусстве. Не будь такового, кто же станет создавать «приятный климат для бизнеса»? Но когда психология коммерческого художника начинает подавлять все иные мотивации творчества, получается то, что мы имеем сегодня. На это могут сказать: «Что делать, художнику нужно жить, а никакого большого „социального заказчика“ у него нынче нет. „Вот вы и имеете то искусство, за которое платите!“»

Тут-то и к месту вспомнить об идейных и гражданских позициях Ильи Ефимовича Репина. Пусть он и не являлся, как то записано в прописях соцреализма, пропагандистом идей грядущей революции трудящихся масс. Ближе к истине полагать, что Репин взял на себя миссию художественного свидетельства о своем времени, о своей России. И в этом смысле труд его был самозабвенным, гигантским, он имел гражданскую значимость, которую невозможно переоценить. Но вот могло ли Репину прийти в голову спрашивать с России, требовать с нее, так сказать, контрактации с хорошей гарантированной оплатой на создание выдающихся «тематических» произведений? Цари Репина не любили. Меценат у него в основном был всего один — Третьяков. «Не надо упрощать», — скажут мне. Кроме того, у Репина были еще и наставники класса Крамского, и современники вроде Сурикова, Льва Толстого, и вообще тогда был в России золотой век! Да! И все же в тогдашней России можно было стать Г.И. Семирадским, а можно — Репиным. Решалась же эта дилемма в первой степени личным выбором самого художника. В условиях большевизма российский художник пребывал в положении, когда некая роль навязывалась ему от имени социума. Ну и ругали же подобную практику, по справедливости объявляя ее тоталитарной! Однако, как видим, и в нынешнем царстве свободы художник все дожидается, чтобы страна предложила ему «достойный» социальный контракт. Нет этого предложения, и искусство с чувством внутренней правоты готово отправиться на базар. В подобной ситуации урок личного выбора — урок общественного служения, которому посвятил себя Репин, посвятил по собственной воле, отнюдь не требуя себе за это награды, — этот урок ошеломляет.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Репин : в 2 т. / под ред. И.Э. Грабаря, И.С. Зильберштейна. Т. 1. М. ; Л., 1948. С. 14.
- ² И.Е. Репин. Протоиерей (1877, ГТГ).
- ³ И.Е. Репин. Запорожцы (1880–1891, ГРМ).
- ⁴ И.Е. Репин. Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года (1885, ГТГ).
- ⁵ В.М. Васнецов. Богатыри (1881–1898, ГТГ).
- ⁶ И.И. Шишкин. Утро в сосновом лесу (1889, ГТГ).
- ⁷ И.Е. Репин. Булаки на Волге (1870–1873, ГРМ).
- ⁸ И.Е. Репин. Не ждали (1884–1888, ГТГ).
- ⁹ Цит. по: *Бровман Г.* Об эстетических взглядах Горького // Искусство. 1936. № 5. С. 125.
- ¹⁰ *Щёкотов Н.* К открытию выставки «Индустрия социализма» // Творчество. 1937. № 11–12. С. 18.
- ¹¹ *Ляковская О.А.* Илья Ефимович Репин : Жизнь и творчество. М., 1982. С. 7.
- ¹² Там же. С. 472.
- ¹³ *Андреева Л.В.* Картина И.Е. Репина «Не ждали» // Типология русского реализма второй половины XIX века : сб. ст. М., 1979.
- ¹⁴ И.Е. Репин. Перед исповедью (1879–1885, ГТГ).
- ¹⁵ И.Е. Репин. Арест пропагандиста (1880–1889, 1892, ГТГ).
- ¹⁶ *Sine ira et studio* — беспристрастно (*лат.*).
- ¹⁷ А.А. Иванов. Явление Христа народу (Явление Мессии) (1837–1857, ГТГ).
- ¹⁸ И.Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии (1881–1883, ГТГ).
- ¹⁹ И.Е. Репин. Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году (1879, ГТГ).
- ²⁰ И.Е. Репин. Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года (1885, ГТГ).
- ²¹ И.Е. Репин. Портрет М.П. Мусоргского (1881, ГТГ).
- ²² И.Е. Репин. Портрет А.Ф. Писемского (1880, ГТГ).
- ²³ И.Е. Репин. Портрет Н.И. Пирогова (1881, ГТГ).
- ²⁴ И.Е. Репин. Портрет В.М. Гаршина (1883, ГТГ).
- ²⁵ И.Е. Репин. Актриса П.А. Стрепетова (1882, ГТГ).
- ²⁶ *Поспелов Г.* О понимании времени в живописи 1870–1890-х годов: картины, посвященные судьбам личности // Типология русского реализма второй половины XIX века : сб. ст. М., 1979. С. 205.
- ²⁷ И.Е. Репин. Отдых (1882, ГТГ).

И. Е. Репин

ГОГОЛЬ

Гоголь — самая яркая и самая горячая свеча нашей народной совести перед Богом.

В народе жив идеал подвижничества — покаяния за все грехи его истории.

Задавленный бесправный народ верит только в Бога.

В экстазе веры он или юродствует, или идет на самосожжение.

Так сгорел и великий Гоголь в искупление общей греховности. И труд свой сжег, когда убедился в слабости его воздействия на грешную жизнь.

«Завещаю труд мой сжечь», — написал он в своей духовной.

И свет его души засветился над Тьмою и «Тихо светит по всему миру» яркой звездой.

Бесконечна тьма Вселенной, но звезды рассыпаны по ней везде и освещают ее всю.

Тьма страшна и холодна как смерть; но она ничто. Только трепет звезд дает миру жизнь и счастье.

И дневной свет души Гоголя вечно будет светить нам своей красотой и радостью жизни.

Илья Репин
1-е марта 1909
Куоккала

ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?

I

От слова искус, упражнение: как можно лучше. Способность человека удивить, очаровать окружающих своим произведением или действием личным.

Искусство не есть предмет насущной, будничной потребности людей, оно есть праздник души человеческой — торжество; это ликование человека.

На два разных отдела разделяется искусство: личное и вещественное.

И.Е. Репин

Личное искусство является плодом феноменальных способностей, врожденных индивидуальностей, способностей, обработанных методически, по специальностям, до возможного совершенства.

Поэзия как чтение, музыка солиста, пение, сценическое искусство, танцы и пр. относятся к искусствам, и они тесно связаны с художниками как личностями.

II

Искусства вещественные представляют предметы особые, красивые, сделанные по страсти человеком, любящим искусство до самозабвения.

Начиная с драгоценных, изящных ваз до статуй, портретов, монументов, архитектурных сооружений и прочих художественных украшений жилых мест человека, все, что служит для украшения жизни, все, что удовлетворяет потребность, возникшую под общим впечатлением красоты окружающего нас мира, — составляет явления искусства.

III

Изящные искусства созданы человеком долгим методическим путем. С помощью науки искусства разрослись до грандиозных размеров и представляют в жизни культурного человека самое интересное и самое драгоценное явление.

Искусства культивируют славу гениев человечества.

Искони искусства обогащали культурные нации, общества и меценатов неоцененными сокровищами.

По существу художественное в искусстве незаменимо. Это уника — величайшая редкость. Согретая душой таланта, художественная вещь вечно возбуждает любовь к себе и наслаждение изящным в зрителе, слушателе, в зависимости от их личных способностей к восприятию.

IV

Нас ближе касается искусство вещественное, мы и ограничимся им по возможности.

Многообразная способность человека к созиданию, страсть к творчеству и представляют в человеке то божественное сходство креатуры с Создателем, что в Библии названо: «по образу Божию».

Самый величайший, самый гениальнейший художник вселенной есть творец-зизждитель — Бог.

По книге Бытия, созидая наш мир, Иегова в конце каждого периода Своего творчества выражал Свое довольство; и возлюбил Землю...

И человек больше всего любит и дорожит своим произведением.

Особенно возлюбил Бог самое близкое к Себе творение — человека. Он дал ему разум, волю, а некоторым избранныкам и могущественный, *вещий* талант — творчество.

Мне представляется, что искусством на земле продолжается творческая деятельность Иеговы уже через посредство особо одаренного человека.

Поэзия, музыка, пение, архитектура, живопись и все, в чем глубоко запечатлеваются чувства души проникновенного существа — художника, все, что требовало большого, разнообразного и любовного труда, а, в отдельности, художественного и вдохновенного подъема во время творчества, — все это составляет бессмертную душу искусства, его божественность.

Великое, гениальное произведение всегда имеет в глубине своей нечто священное, таинственное и необъяснимое, как вечность, красота и жизнь...

V

От предвечного разума искусством слова внесено в мир начало жизни Духа; вдохновенный пророк, грек назвал это начало Словом — Логос...

«В начале было Слово, и Слово было у Бога... и Бог был Слово... и в нем была жизнь и свет человеков...»

Откровения вечной мудрости в науке доступны немногим людям, искусствами же все народы, с тех пор, как живут душой, славо-словили и чувствовали Творца, кто как мог и кто чем умел: в струнах и органах, в пении, плясках, в великолепных зданиях, храмах, алтарях, блиставших всеми искусствами: и наконец, и личными восторгами, и действиями горячих сердец: целыми хорами верующих пророков, поклонников, как царь Давид, как арфисты Египта и Ассирии и другие боговдохновенные существа.

Никогда не умрут в человечестве имена: Гомер, Фидий, Антиной, Аппелес, Данте, Брунеллески, Рафаэль, Микеланджело, Тициан, Рембрандт, Шекспир, Бетховен, Гёте, Шопен, Пушкин, Лев Толстой и многие другие избранники Бога живого. Они обогащали человечество откровениями вечного, неисчерпаемого великолепно-го искусства. Я не касаюсь наук и самого великого откровения Бога в жизни — Евангелия.

VI

Инстинктивно и просто чувствовал первобытный художник свое призвание к искусству и все лучшие порывы души своей посвящал Богу.

Минуты творчества были самыми счастливыми минутами в жизни художников и названы вдохновенными.

Сам Творец посещает и вдохновляет избранников своих — гениев и талантов — невидимо.

Как часто авторы ниже своих созданий, и как много губят они вдохновенных страниц и гениальных черт в своих произведениях, когда поправляют их логикой ограниченного человеческого рас-судка. Искусство любит беззаветную храбрость в художнике, бес-предельную дерзость его в искании новых очарований и новых от-кровений в безграничном мире красоты поэзии. Оно простит автору ошибки и логические нелепости, но никогда не простит скуки и хо-лодности работы.

Мы знаем, что монументальное, национальное искусство, объ-единяющее в себе весь народ, было большей частью религиозным. Как самое дорогое по средствам, требующее больших коллектив-ных затрат и усилий, в течение многих лет искусство обязательно устанавливалось на незыблемых верованиях и убежденных жертвах высшему началу — Богу, или героям, или идеалам нации. Как еди-ницы в большинстве люди слабы, забывчивы и непостоянны в вы-соких помыслах. Далеко не все способны даже понять и оценить гениальное великих душ; но культурные общества, по равнодей-ствующей совокупных сил, неуклонно веками живут одной вели-кой идеей просвещения человечества и ведут его сознательно к све-ту. Искусство, бесспорно, созидательное начало*.

VII

Как воздух и свет, человечеству высшего порядка искусства необходимы. Они запечатлевают события, личности и моменты необычайного по значению или красоте, они реализуют, укрепляют представления и идеи духовного мира, и, наконец, они фиксируют в пленительных образах картины животрепещущей жизни.

Умилительно видеть, как любит и чтит разумный человек произведения всех искусств, даже отживших времен и народностей. Он строит для них храмы, музеи, изучает не только уцелевшие памятники, но и обломки и отрывки художественных творений, разыскивая их иногда глубоко под землей.

Сам Бог внушает таким любителям и археологам страсть к изучению старины и любовь к искусствам. Особенно поражают своей приверженностью к художественным произведениям меценаты и коллекционеры*. Вот истинные друзья художников, не от мира сего; вот кого мы должны любить любовью брата и желать им процветания. Их ревность и неусыпная заботливость о сокровищах искусства беззаветна и необъяснима логикой.

VIII

По природе своей искусство всегда было свободным, и никто не имел ни права, ни возможности даже обязать всех художников служить только религиозному искусству. Из мировой студии художеств никогда не изгонялись скромные труженики, любящие и воспроизводящие окружающий мир сам по себе: человека, животных, природу и все многообразное создание. Того же Единого. Все это, конечно, радует Творца, а восторг любящих детей Его перед Его величайшими творениями и страсть изучить и запечатлеть их искусством, надо думать, глубоко трогает *«Ветхого деньми»*.

На этом основании, как все религиозные культы древних заслуживают нашего особого внимания — со своими то детски наивными, то юношески страстными прославлениями природы, в разнообразных видах богов и богинь, наделенных всеми человеческими страстями, так и все роды искусств имеют право на уважение человека. Искусство, по своей сложности развития, большей частью начинается

грубыми опытами, уродливыми достижениями своих представлений об идеалах, часто в течение долгого периода коллективного труда, и такое неуклонное отношение к заветам своих идей должно заставить нас быть терпеливыми по отношению ко всем проявлениям уродливых начинаний. Так и в начале пресловутого декадентства, если оно искренно, самобытно и талантливо. Будем ждать дальнейшего развития этих эмбрионов; будем надеяться на появление гения и в этой несуразной дикости опытов.

В темных тайниках природы, на дне океанов, с которыми знакомят нас живые картинки аквариумов южных стран, нас поражает безобразие нелепых видов, фантастичность тонов, необъяснимость движения и красота ситуаций таинственного живого мира, невероятного, как сказка.

Однако идеально настроенный человек всегда более заинтересован явлениями совершенного характера и ценит их дороже всего. Он знает, чем глубже и значительнее идея художественного явления, тем и форма его должна быть полнее.

Религиозный культ древних эллинов, разрастаясь в глубину мифологического значения божественного Олимпа, олицетворялся поэтами древности со всеми человеческими страстями и воспроизводился в искусствах своими гениальными скульпторами в совершеннейшей пластике их канонов.

Великая форма несравненных художников Эллады и до сих пор держит эти божественные изваяния на степени кумиров, вызывающих всеобщее поклонение, так они величественны и богоподобны.

Вот и вдохновенный, вещий Микеланджело трогательно живет и сейчас перед нами в своих символах времен Возрождения, своей глубокой формой.

Таково в принципе искусство.

Оно есть высший дар Творца людям, не будем же профанировать его.

ЦАРСТВО СМЕРТИ

Убийца проклят Богом. Омерзителен, гадок палач людям, и даже участник душегубства пугает нас своим видом.

Горе священникам, стоявшим без протеста при удушении человека — не только входить в алтарь — со следами крови на трясущихся

руках — паперть церкви не должны они осквернять, причастившись убийству.

Но и темный народ уже развращен, также и у него уже нет Бога, совести и нет загробной жизни... Установилась такса на убийство человека!!.

Попробуйте теперь вернуть великий смысл неприкосновенности человеческой жизни и личности — даже самой священной и самой дорогой обществу!

Цинизм, казнокрадство и дешевая распродажа душ пропитала насквозь русскую землю...

Правительство совместно с духовенством долгой и постоянной бдительностью воспитывало наглую храбрость, презрение к жизни и смерти... Задор к убийствам и грабегам они отмечали особыми почестиями, если это совершалось к их выгоде...

Превыше всех добродетелей ставили они патриотизм; и нескончаемыми щедротами отличали захват чужого в пользу своих.

На гибель всех невинных-слабых, поправши всякую совесть, вы призывали помощь Божию!!!...

Ваше учение прочно привилось к оскотевшей черни человечества.

Отдавшись только злу, вы торжествуете теперь, потирая окровавленные руки — в одну душу с Дьяволом...

Но старый циник Вельзевул и вас сожрет, также как ваши жертвы.

Оглянитесь: самых способных учеников ваших, потерявших только рассудок от усердия к делу, вы караете истреблением.

Где же ваша логика? — ведь это все ваши кровные дети и часто самые даровитые?!..

Но в вашей бешеной пляске смерти вы несетесь без оглядки, прямо в пасть Ада!.. Безумцы, вошедшие в роли, — ужасное зрелище...

Осточертелые, вы слепы к миру Бога живого...

Илья Репин

1910

10 окт[ября]

Куоккала

КОММЕНТАРИЙ Г.С. ЧУРАК

В книге воспоминаний И.Е. Репина «Далекое близкое» есть выделенный художником небольшой раздел, названный «Мои восторги» и содержащий несколько творческих эпизодов «самых интересных минут» жизни мастера. По своему характеру, стилистике и содержанию в этот раздел могли бы войти и статьи Репина «Гоголь» и «Что такое искусство?», публикуемые в настоящем сборнике.

Первая посвящена Н.В. Гоголю. Это, по существу, краткое эссе или тезисы, в которых со свойственной Репину увлеченностью выражено поклонение великому писателю. При своей краткости они представляются важными для понимания внутренних импульсов творчества художника, особенно в первое десятилетие XX столетия. Гоголь всегда оставался одним из самых любимых писателей Репина. Свидетельством тому являются не только многочисленные упоминания его имени и обращение к гоголевской лексике в переписке и воспоминаниях художника. Наряду с Пушкиным и Толстым Гоголь всегда был для него «великим светочем» и «предметом поклонения». Художник интересовался всем, что выходило из исследований о жизни и творчестве писателя. Известные иллюстрации к повестям «Страшная месть», «Вий», «Тарас Бульба» и, наконец, знаменитый цикл графических листов к «Запискам сумасшедшего» составляют важную часть наследия Репина. О Гоголе художник помнил и когда работал над «Запорожцами» (1880—1891, ГРМ) и последней, так и не завершенной картиной «Гопак. Танец запорожских казаков» (1927, частное собрание). Великая тайна творчества и личности творца волновала художника при создании картины «„Самосожжение“ Гоголя» (ГТГ) и рисунка «Гоголь и отец Матвей». Оба произведения были исполнены в 1909 году; тогда же была написана публикуемая статья.

Автограф ее помещен в издании «Новый журнал для всех» (1909. № 5. С. 72), выходившем в Санкт-Петербурге в 1908—1916 годах. Его редактором в 1908—1909 годах был В.А. Поссе, известный просветитель и активный деятель легального социалистического движения тех десятилетий. Поссе познакомился с Репиным в 1909 году, бывал у художника в усадьбе «Пенаты», выступал с лекциями на репинских «средах». По его просьбе статья о Гоголе была написана Репиным для юбилейного номера журнала, посвященного памяти писателя. Здесь же были помещены иллюстрация художника к повести «Тарас Бульба», воспроизведение работ «Гоголь и отец Матвей» и «Запорожцы». Авторами номера были также А.И. Куприн, Н.Е. Эфрос, А.С. Рославлев и другие. Знакомство Репина с Поссе и их сотрудничество продолжались до революции.

С декабря 1909 года Поссе начал издавать литературно-научный и общественный журнал «Жизнь для всех» (1909—1918). Основывая его, он задавался целью создать своеобразный «читательский кооператив», «объединение читателей-единомышленников». Журнал последовательно выполнял свою просветительскую миссию. В виде приложения к нему издавались собрания сочинений Л.Н. Толстого, Н.А. Добролюбова, К.Ф. Рылеева, А.И. Одоевского, К.С. Аксакова, Ф. Ницше, а также сборники «Русская природа», «Русская жизнь», «Песни славянских народов», «Французские поэты» и альбомы русских художников. Репин числился сотрудником журнала и написал для него несколько статей. В январском номере за 1912 год была опубликована статья «Что такое искусство?», специально заказанная Репину Поссе.

К размышлениям о том, что есть искусство, какова его роль в созидательной деятельности человека, Репин на протяжении своей долгой жизни обращался множество раз. Суждения об этом звучат в его письмах, воспоминаниях, многочисленных беседах с журналистами. Этому же посвящены широко известные «Письма об искусстве», анализировавшиеся много раз и подвергавшиеся жесткой оценке и критике как современниками художника, так и более поздними исследователями. Однако Репин при широкой разбросанности взглядов и суждений всегда последователен в главном. Для него искусство всегда оставалось высшим проявлением духовного созидательного начала, а творчество — соединением в творце «таинственного божественного дара» и безграничной храбрости и дерзости в открытиях новых путей в искусстве. В публикуемой статье свои самые заветные мысли художник облекает в сконцентрированную форму своеобразной «похвалы искусству».

Статья написана почти два десятилетия спустя после «Писем об искусстве», в пору сложных для Репина размышлений о собственном творчестве и бурных процессах, происходивших в современном искусстве. Впервые в этой статье маститый, почти 70-летний художник высказывает свое уважение к «грубым опытам» молодого искусства и выражает веру в появление «гения» и в «этой несуразной дикости опытов». Возможно, уже написанная статья легла в основу речи Репина при открытии 27 декабря 1911 года Всероссийского съезда художников. Она начиналась словами: «...моя речь будет в роде похвалы искусству, в роде пояснения существенного понятия: „Что такое искусство?“» (Труды Всероссийского съезда художников. Пг., 1914. Т. 1. С. XV—XVI). Статья с незначительными стилистическими изменениями была перепечатана в журнале «Искусство для всех» в 1916 году. В основу настоящей публикации взято именно это издание с включением двух фраз Репина в VI и VII разделах, выпущенных при переиздании; они помечены звездочкой.

К теме смерти и смертной казни Репин обращался неоднократно и в своем творчестве, и в статьях, непосредственно посвященных этой больной проблеме. Первая статья на эту тему была написана художником в 1908 году. Она называлась «О смертной казни» и была приурочена к 80-летию Л.Н. Толстого, горячо выступавшего за ее отмену. Статья предназначалась для газеты «Речь», но напечатана не была, так как «об отмене смертной казни запрещено печатать что-либо», — написал Репин на рукописи. Художник трижды в течение 1909–1910 годов возвращался к этой теме. Автографы статей хранятся в НБА РАХ. Ни один из вариантов при жизни художника напечатан не был. Первый из них издан только в 1969 году в сборнике «Новое о Репине».

Публикуемый вариант является последним по времени из четырех автографов художника. Он помечен 10 октября 1910 года и также писался для газеты «Речь». Репина активно побуждал к работе над статьей К.И. Чуковский, у которого летом 1910 года родился план «напечатать в этой газете мнение о смертной казни Репина, Леонида Андреева, Короленко, Горького, Льва Толстого» (*Чуковский К. Дневник. М., 1991. С. 42*). Писатель обратился к каждому из предполагаемых авторов. В августе 1910 года Чуковский писал Репину: «Это так необходимо. Это сразу бы передали по телеграфу за границу, это сразу возбудило бы обывателя, подхлестнуло бы его... Нужно, чтобы как гром внезапно грянули слова всех лучших граждан России» (Репин И.Е., Чуковский К.И. Переписка. М., 2006. С. 47). О том же он писал и Толстому: «Представьте себе, что в газете „Речь“ на самом видном месте появляются в черной рамке строки о казни... внезапно, неожиданно, — это всех поразит как скандал, — и что же делать, если современное общество только к скандалам теперь и чуток, если его уснувшую совесть только скандалом и можно пронять» (*Чуковский К. Дневник. М., 1991. С. 479*).

Из всех статей, присланных Чуковскому, в газете была опубликована со значительными купюрами лишь статья Толстого «Действительное средство», законченная писателем 28 октября 1910 года в Оптиной Пустыни за десять дней до смерти.

Статья Репина публикуется по черновику, который хранится в отделе рукописей ГТГ (Ф. 50. Ед. хр. 264. Л. 1–2).

И.Е. РЕПИН — Е.К. ЧЕТВЕРТИНСКОЙ

10 авг[уста] [18]99.

С.П.Б. Ак[адемия] X[удожеств]

Многоуважаемая княгиня Екатерина Константиновна, Вчера я отправил Вам письмо, а сегодня не мог воздержаться, чтобы не возразить Вам по поводу Вашего отрицательного отношения к барышням, занимающимся рисованием в Смоленской школе. Уже не говоря о том, что искусство стало доступное дело для женщин, и, я уверен, что они себя прославят со временем на этом поприще. Но не надо забывать, что эти барышни, будущие жены, матери, бабушки и многие из них — деятельницы на разных общ[ественных] надобностях. Разве худо, если эти женщины не будут чужды художественному элементу в жизни? Возьму первый попавшийся пример. Мать Поленовых училась рисовать у Брюллова, копировала, занималась, бросила как мать большого семейства. Но посмотрите, как это отразилось на этом семействе аристокр[атического] круга. Сын Василий и дочь Елена сделались замечательными художниками, профессорами, просветителями и благороднейшими личностями в жизни. Созидание, искусство всегда занимало их ум.

И вообще искусство сильнее всего и полезнее тем, что оно стремится к созиданию, к украшению жизни человеческой, кот[орая] без красоты была бы гадка. О, сколько примеров можно было бы привести для подтверждения этого положения искусства в жизни.

А возьмите княгиню М.К. Тенишеву, что украшает ее таким ореолом света, как не искусство? Она дивн[о] гениальная певица, но это к сожалению /для многих людей/ для немногих. Большое счастье принесла она многим, многим, многим только потому, что возлюбила пластические искусства... А ведь тоже что она была как не барышня, на котор[ую] смотрели свысока /и аз в том числе/, когда она хотела учиться живописи! Может быть лично, как художница она не дает замечательного в пластике (о, как их мало!). Но зато она делает громадную услугу обществу, доставляя возможность развиваться молодым талантам.

Недаром многие мыслители говорят, что спасение человечества в искусстве. Да и действительно освободившемуся от нужды человеку — искусство спасение от смертельной скуки.

И ведь особенно бедна у нас художественностью наша провинция. Вот где интеллигенция наша спивается за картами, так как от

И.Е. Репин

безобразия окружающего можно повеситься, если не пить горькую. Вот где особая заслуга смоленской и всякой другой школы, которые украшаются барышнями — да, украшаются. Последствия благотворны против всяких анархических безобразий — противовес положительных симпатий к жизни, против бесшабашных плеваний на все святое, разумное — прольется при посредстве женщины через искусство в жизнь. Ведь всякий край имеет свои недра и в будущем зацветет своими цветами. И культурное человечество не забудет основателей и насадителей благ мира сего. Вечно люди будут благоговеть перед памятью людей, влагавших души в лучшие заветы разумного человечества.

А ведь это еще неизвестно, кто способнее провести в жизнь художественность? Во всяком случае, жалко видеть невежество женщины в этом предмете, так же как и в других отраслях, доступных разуму и чувству.

Большая ошибка французов — их специальное отталкивание женщины от всего высшего в жизни. Ей остается только кокетство — эта нравственная проституция. Как это сказывается!

Я отдыхал душою в Лондоне, когда видел в музеях молодых людей обоего пола, серьезно относящихся к памятникам искусства. /А какие красавицы и красавцы! Красивейшая порода, эти британцы!/.

Да, княгиня, напрасно, напрасно Вы пренебрегаете смоленскими барышнями, а их нельзя вычеркнуть в общем из народа. Что такое народ без женщины? Это восток, этот вечный раб, которого не эксплуатирует только ленивый, которого нельзя не презирать как животное в человеческом образе.

Простите, Вы все это лучше меня знаете.

Целую Вашу руку.

И. Репин

КОММЕНТАРИЙ И.Н. ШУВАЛОВОЙ

Впервые публикуемое письмо И.Е. Репина княгине Е.К. Четвертинской представляет большой интерес. В нем — озабоченность художественным образованием женщин в России, горячая защита художниц, мысль о благотворной роли искусства в нравственном воспитании общества. Это письмо стало доступно исследователям лишь в недавнее время. Оно находилось в Париже среди копий писем Репина (сделанных автором первой монографии о нем С.Р. Эрнстом), которые были присланы в дар Государственному Русскому музею художником Д.Д. Бушеном (ОР ГРМ. Ф. 147. Архив С.Р. Эрнста. Ед. хр. 199. Л. 4–9). Письмо относится к 1899 году, времени активной педагогической деятельности Репина, занимавшего с 1894-го должность профессора-руководителя мастерской Высшего художественного училища при Императорской Академии художеств и в течение 1898 года исполнявшего обязанности ректора этого училища. Помимо академической мастерской, с 1895-го Репин руководил открытой княгиней М.К. Тенишевой частной студией по подготовке молодежи к поступлению в Академию художеств, принимал участие и в жизни созданной Тенишевой рисовальной школы в Смоленске. Он был увлечен преподавательской деятельностью, уделял ей много сил и времени.

В ту пору наряду с другими вопросами художественного воспитания его волновало то, что многие недооценивали: как важно, чтобы женщины привлекались к занятиям искусством, и сколь может быть велика их роль в культурном развитии общества. Учившаяся у Репина А.П. Остроумова-Лебедева писала в своих воспоминаниях: «Разрешение на поступление в Академию женщин было дано царским правительством в 1891 году. Репин был одним из немногих профессоров, которые приветствовали и одобряли пребывание женщин-художниц в Академии. Даже добрейший Архип Иванович Куинджи определенно не принимал учениц в свою мастерскую. Среди многих одаренных учениц, работавших при мне в Академии, особенно выделялись Голубкина, Делла-Вос-Кардовская, Киселёва. Из них две были ученицами Репина. До конца жизни Репин оставался верен своему взгляду» (И.Е. Репин : сб. докладов и материалов. М., 1952. С. 20). Неслучайно в своем выступлении 2 января 1912 года на Всероссийском съезде художников он высоко оценил присутствие женщин в Академии и говорил о большом влиянии наиболее одаренных из них на учащихся.

Публикуемое письмо адресовано ближайшему другу Тенишевой — Екатерине Константиновне Четвертинской. Падчерица выдающегося коллекционера графа Н.А. Кушелёва-Безбородко, одна из богатейших и самых образованных женщин в России, обладавшая хорошим художественным вкусом

И.Н. Шувалова

и здравым умом, она стремилась тратить свое состояние не на удовлетворение минутных прихотей, а на полезную просветительскую деятельность. Четвертинская была, по существу, инициатором и проводником разнообразных проектов Тенишевой, руководителем в осуществлении всех ее начинаний. Сама Четвертинская организовала на хуторе Флёново Смоленской губернии школу сельскохозяйственного типа для мальчиков и девочек.

Наряду с созданным Репиным в 1896 году живописным портретом Четвертинской, прекрасный литературный портрет Екатерины Константиновны принадлежит А.Н. Бенуа. Он так же, как и Репин, отдавал ей предпочтение перед Тенишевой.

«В княгине Четвертинской, в „Киту“, — писал Бенуа, — мне нравилось все и даже ее довольно неказистая наружность, невысокий рост, известная сутуловатость, слишком для женщины определенные черты, одинаково далекие от безобразия и от всякой миловидности. Все это как-то шло к ее личности, подчеркивало, что в ней было много мужественного. При этом — умные глаза и улыбка, иногда озарявшая лицо. Что же касается до духовной стороны, то она представляла собой настоящий контраст с духовной стороной Марии Клавдиевны. Насколько все существо последней было показного характера и поглощено желанием блистать и нравиться, настолько „Киту“ любила ступшеваться, „оставаться в кулисах“, быть режиссером спектакля, на сцене, однако, не выступавшим. Она непрестанно учила и вдохновляла свою подругу, но делала это с тактом и даже как-то вкрадчиво» (*Бенуа А.Н. Мои воспоминания. М., 1990. Т. 2. Кн. 4. С. 53*).

Понятно поэтому желание Репина поделиться именно с ней своими мыслями, внушить ей правильный взгляд на женское образование в России. Видимо, в письме Четвертинской, вызвавшем столь горячий отклик Репина, прозвучали мысли, близкие Тенишевой, негативно относившейся к барышням, «которые от нечего делать бросаются во все консерватории, курсы и рисовальные классы, без всякого к тому призвания» (*Тенишева М.К. Впечатления моей жизни. Л., 1991. С. 116*).

Письмо Репина — ценное дополнение к уже изданным ранее его письмам. Оно важно постановкой вопроса о женском образовании и той заинтересованностью, убежденностью, которыми пронизаны высказывания выдающегося мастера. Это письмо доносит до нас живое слово художника, поглощенного интересами искусства. Остается добавить, что оно представляет собой характерный образец эпистолярного стиля Репина.

К. Миесниек

У РЕПИНА В «ПЕНАТАХ»

Как и было задумано, я на один день оставил своих экскурсантов и поехал к Илье Репину, который жил близ станции Куоккала в своих «Пенатах».

Со мною было письмо академика В. Пурвита¹ для И. Репина, номер «Иллюстрированного журнала» со статьей обо мне и 25 воспроизведениями моих работ, а также несколько репродукций и фотографий. Мне все это хотелось показать старому мастеру и услышать его мнение хотя бы и по черно-белым репродукциям. Взгляд профессионала сможет увидеть в них самое характерное. Я так и ехал, словно на экзамен.

Чем больше я приближался к Куоккале, тем теснее окружали меня образы, созданные Репиным. В течение многих лет я слышал его имя, интересовался им. Во время учебы в Петербурге я много видел в оригинале, но еще больше в репродукциях. Хотя мне лично и не пришлось знать мастера, все же я считал его своим непосредственным учителем и наставником в живописи.

И вот, сидя в поезде, стоит лишь закрыть глаза, нет — даже с открытыми глазами, я представлял себе типы, созданные Репиным, написанные им события и образы. Они были так яркие, так характерны, так психологичны, что совсем не оставляли меня. Я смотрел на пейзажи Финляндии, на финнов, слышал их непонятную речь, но все это не могло отвлечь меня от той череды образов, которые проходили перед моими глазами, словно спустившись с полотен Репина и повествуя о своем мастере... И вот скоро он сам предстанет предо мною и, может быть, расскажет, как создавал эти образы и как они стали вечными в искусстве.

Поезд шел, а я мысленно смотрел на «Бурлаков»² Репина. Я знал, что однажды на Неве Репин увидел этих бурлаков и запомнил этот мотив, а потом он специально ездил по Волге и наблюдал за многочисленными типажам, зарисовывая их в своем альбоме. Среди них он искал самые характерные, порою создавая собирательные образы. Некоторые казались столь яркими, что в каждом из них можно было увидеть всю безысходность судьбы этих бурлаков. Таким был и тот бородатый коренастый бурлак, который в картине идет впереди. Мощный, с умными глазами, ему бы по своей натуре творить

более великие дела. Его имя было Канин, и с первого взгляда он привлекал внимание своей характерностью. Внешне спокойный, но внутренне полный трагизма, он в картине с особым упрямым напором всей грудью ложится на широкий ремень.

Я знал, что над «Бурлаками» Репин работал несколько лет. Он делал многочисленные эскизы, изучал психологию этих «бывших» людей. В бурлаках он видел не столько жертв безработицы, сколько людей, в жизни которых что-то спуталось и осложнилось. Здесь были разорившийся ранее предприниматель, потерявший веру поп, упавший с высот фантазии мечтатель или просто отравленный алкоголем лодырь. У каждого была своя жизненная история. Изо дня в день они тянули баржи вверх по Волге — оборванные, прожаренные солнцем, отчаявшиеся и злые, иногда шутившие или даже напевавшие свои песни. Один вдруг выпрямился и вскрикнул... Эта картина лучше всяких документов рассказывала о прошлом царской России, когда человек угнетал человека, доводя его до скотского состояния. В первых эскизах Репин изобразил шестерых или семерых, самых характерных. Затем он присоединил еще нескольких, и в законченной картине их уже было одиннадцать.

Когда «Бурлаки» Репина появились на выставке, зрители были удивлены и восхищены трагизмом картины. Их поразили острота взгляда художника, его мощь. Но, с другой стороны, старые академики не скрывали своего возмущения. Ректор Академии художеств, в свое время известный живописец Бруни, как-то сказал, что картина Репина — профанация искусства.

Я задумался, и перед моими глазами предстало другое полотно — огромная картина «Крестный ход в Курской губернии»³. Характерных типажей в ней еще больше. Из необъятной толпы словно выхвачена некая часть, но и в ней оказались представленными все сословия общества того времени — от могучих, толстых, высокомерно гордых святош, оберегаемых вооруженными охранниками, до серых мужичков, бедных и калек, на которых блюстители порядка не только угрожающе орут, но и бьют нагайками по голове. Поразительно многообразен этот ход с иконами и реликвиями. Где-то сказано, что в картине Репина ярких типов больше, чем в «Мертвых душах» Гоголя, и что социальной критики там намного больше и она значительно острее. Так же, как и в «Бурлаках», Репин обессмертил найденные им типы в этом полотне. Здесь, как и в других своих произведениях, он глубоко, как психолог, изучил самые разные человеческие характеры.

Я представил себе «Запорожцев»⁴ Репина, которые пишут письмо турецкому султану. И опять целое море иных невообразимо ярких образов. Какая здесь удаль, какая жизнерадостность, какое ощущение свободы! Пускай мне кто-то говорит, что в картине изображена толпа беззаботных сумасбродов. Но как они смеются от всего сердца, какие угрозы звучат там для каждого, кто хочет ограничить их волю!

Надо было мне только нажать на какую-то иную кнопку в моей памяти, и вот огнем загорелась кровь в картине «Иван Грозный и его сын»⁵.

Или вот другая картина, которая называется «Не ждали»⁶, в которой один миг рассказывает так много, что, казалось бы, не под силу воплотить словами ни одному писателю, не выразить в звуках ни одному композитору. Осужденный, высланный и, может быть, уже считанный умершим, вдруг появляется среди своих... можно лишь представить себе, как он был принят домашними... И Репину это удалось великолепно показать.

Но где же замечательные репинские портреты? Вот целый ряд известных людей, запечатленных его острым глазом. Там Мусоргский⁷. Там Лев Толстой⁸ со своим спокойным и задумчивым взглядом или Стасов⁹, осознавший свою силу в борьбе за культуру...

Я поинтересовался у попутчиков — далеко ли до Куоккалы. Еще надо было ехать, значит, я мог продолжать перебирать свои воспоминания...

Через наш вагон прошел проводник, повторяя: «Куоккала». Я заторопился к выходу. С беспокойством в сердце я покрутился по перрону и вошел в здание вокзала, высматривая, у кого бы спросить дорогу в «Пенаты» и, может быть, даже узнать, здоров ли Репин, и тому подобное. В Финляндии редко кто понимает по-русски, но все-таки я наткнулся на одного служащего, который дал мне нужную информацию. «Пенаты» находятся недалеко от вокзала, там живут оба художника — отец и сын; отец уже довольно стар и редко выходит из усадьбы. Чтобы он был болен, об этом не слышали. Репины живут в «Пенатах» уже много лет, и в Куоккале у них много друзей. Этот человек немного прошел со мной и указал мне путь к «Пенатам». Я все понял, поблагодарил его и тронулся в путь.

Куоккала — дачное место недалеко от моря. И «Пенаты» Репина не похожи на сельский хутор, это скорее дача с садом и парком.

Так вот, наконец, и «Пенаты»! Странное, необычное сооружение, которое можно назвать комплексом построек. Большой двухэтажный

дом окружен строениями, похожими на застекленные и открытые веранды. Крыши то крутые, то плоские, многочисленные лестницы. Северный стиль и фантазия. Но практичность намерений здесь была налицо — нужно бы как можно полнее использовать солнце и свет короткого северного лета. Вокруг дома сад, вдали виден пруд, за ним парк. Тишина, покой, похоже, что это идеальная дача...

На серых, потемневших входных дверях читаю записку, в какие дни и часы принимает Репин. Я прибыл не вовремя. Удастся ли попасть к нему. Я все-таки позвонил. Навстречу вышла женщина, уже в летах (позже оказалось, что это дочь Репина). Мы заговорили по-русски. Она напомнила, что сейчас художник не принимает. Но, не теряя надежды, я объяснил, что я художник из Риги, из Латвийской академии художеств. Подаю письмо Пурвита. Она берет его и пропадает за дверью. Затем через несколько минут она возвращается и просит зайти в дом. Отец все-таки примет меня в этот час.

В передней вижу надпись: «Гости должны обслуживать себя сами — снять верхнюю одежду, галоши, обтереть ноги...» Женщина затем показывает мне на двери.

Постучав, захожу. Там, уже стоя, меня встречает Илья Репин. Вижу уже старого мужчину небольшого роста с седой, почти белой бородкой и еще более белыми волосами.

Сердечно здороваемся. Я действительно рад, и седовласый художник тоже не кажется равнодушным. Вижу доброжелательного, искреннего человека, который не умеет лицемерить, радуясь ради приличия.

Теперь с глазу на глаз. Все-таки он стар: восемьдесят пять лет — не шутка. Только ростом я представлял его больше, может быть, по фотографии, сделанной в день его 70-летнего юбилея, где он снят вместе с другими во весь рост. Я перед ним как великан, и мне даже хочется погладить его по этой белой голове, по еще пышным волосам, если бы не уважение к великому художнику...

Глаза его все еще бодрые, умно глядят на меня... Успокаиваюсь, и мне уже совсем хорошо. Жду, когда можно будет услышать его, и ловлю момент, когда можно будет задавать вопросы.

— Пойдемте, уважаемый, наверх, в мою мастерскую! — приглашает он.

Огромное помещение, большие окна, верхний свет. Используя шторы, здесь можно добиться любого освещения для любых нужд. Разная, не очень обычная мебель, но удобно. Несколько мольбер-

тов. У одного более высокого мольберта своеобразная лестница, позволяющая работать над картинами большого размера. Там, наверху, можно и посидеть. Мастер показывает и рассказывает мне. На одном из мольбертов — незаконченная картина, которая будет называться «Вольница»¹⁰. На стенах вижу пейзаж Финляндии, портреты русских писателей, певцов, живописцев.

Пока Репин водит меня по мастерской, показывает и рассказывает, я замечаю то, что при встрече не заметил: его правая рука почти не действует, поэтому он все делает левой. Словно прочитав мои мысли, он говорит, что правой уже не может писать, а рисует с невероятными мучениями. Но он уже наловчился и левой. Ему заказали особые ремни и специальную палитру, которую можно повесить на шее.

— Трудно, конечно, но что поделаешь... Хотелось бы еще поработать. У меня несколько начатых работ, а еще больше в голове.

Потом рассказал, что память уже начинает сдавать в такой степени, что, например, взяв краску с палитры, он уже не может вспомнить, для какого места она предназначалась. Так затягивается работа.

Но его жалобы на недуги старости, его сгорбленная словно под тяжестью возраста и трудов фигура не помешали мне увидеть Репина великим и могучим, каким мы его знали в искусстве. Я считал его величайшим художником среди реалистов, притом гуманным, интеллигентным и громадным человеком.

Илья Репин пригласил меня сесть, сел сам рядом и стал меня расспрашивать про дорогу, поездку, про то, как нашел «Пенаты», с такой настоящей сердечностью старого и умного русского, что для нас, латышей, не очень-то привычно. И дальше, полурасспрашивая, полурассказывая, говорил о трудолюбивом (так он буквально сказал) латышском народе, Латвийской академии художеств, про ее ректора Пурвита, которого он хорошо знал лично, уважал и ценил его искусство. В разговоре он упомянул наших старых художников — Гуна¹¹, Алксниса¹², Розенталя¹³. Расспрашивал про рижские музеи и выставки, о ведущих направлениях и духе латышского искусства. Интересовался он и рижскими театрами и Оперой (одна из его дочерей работала актрисой в рижском Русском театре). Расспрашивал он даже и о латышских писателях.

Я между прочим сообщил ему, что в Риге пел Шаляпин в «Борисе Годунове» и в «Дон Кихоте». Рассказал также, что в Риге гостили советские художники, а из старых у нас живет и работает Виноградов, который открыл свою мастерскую, также работают Высотский,

Богданов-Бельский; оба Виппера¹⁴ читают лекции: старый — в университете, молодой — в Академии художеств; что в Риге наряду с латышскими театрами продолжает работать и русский драматический театр... еще многое другое, стараясь сберечь время и внимание староро человека.

Репин умел слушать, радовался новостям и вновь просил передать привет Пурвиту и Риге и всем, кто помнит. Я обещал сделать это. После того, как я рассказал мастеру в общих чертах о состоянии искусства в Латвии, наш разговор перешел к настоящему и будущему европейского искусства.

Илья Репин был уверен в своем призвании художника-реалиста. Он вновь высказал мысль, что формалистическое бессодержательное искусство долго не продержится. Если искусство, обращаясь к новым исканиям, поискам, будет иметь некоторый успех, то в решении серьезных проблем оно обязательно вернется к реализму. Искусство не может быть вне своего народа, своей земли, вне жизни. Искусство должно быть носителем истины и гуманности. Искусство не может быть настоящим, предлагая людям лишь кратковременные удовольствия и наслаждения. Художник должен любить свой народ так, чтобы в этой любви он был правдив, сердечен. Он должен быть сильным, чтобы сказать народу слова правды, справедливости и суметь осудить преступления. Великий долг художника — петь хвалебную песнь настоящей жизни, настоящему человеку, который строит будущее. И вновь повторил, что без реализма, без народа не может быть настоящего, большого, бессмертного искусства.

Меня очень удивило, что после этих слов Репин скромно добавил, что ему не удалось достичь многого...

Здесь я, как бы инстинктивно протестуя, указал на эскиз для «Бурлаков», который заметил на стене мастерской, и воскликнул: «Что может быть лучше этого?!» Ничего лучше я так и не смог сочинить... Но извините, что уклонился от разговора. Как хорошо, что теперь можно популяризировать искусство, можно напечатать большим тиражом хорошие репродукции. Теперь народ может узнать своих художников. В дни моей молодости это было невозможно.

Репин рассказал, что у него гостил советский живописец Бродский¹⁵. Он привез репродукции своих работ, среди которых была и картина «Англичане расстреливают бакинских комиссаров в Туркестане»¹⁶. Бродский пытался уговорить его вернуться в Советский Союз.

— Если бы я был моложе, — ответил я Бродскому, — я бы поехал, но сейчас я слишком стар... Не помогут ни врачи, ни массаж. Я здесь привык, глубоко обжился, так же как и мои родные. Финский музей купил несколько моих работ, некоторые я подарил просто так. Какой-то художник увез несколько моих работ в Париж, но я забыл его фамилию. Только он денег не высылает. Только бы не пропали сами работы!

Репин справился о моих работах. Нет ли со мной фотографий? Я показал, что у меня было. Ему понравились более реалистичные и с определенным психологическим содержанием. Ему понравился портрет моей матери, «Продавщицы цветов», «Прачка»... но где было больше стилизации или меньше содержания, он указывал: «Это вот, реалисту уже недостаток». Между делом он мне искренне посоветовал поближе познакомиться со старыми голландскими и испанскими мастерами, потому что в них много неумолимой истины и силы выражения.

За разговором время бежало быстро. В мастерскую вошел кто-то из домашних. Познакомил: «Это вот мой сын Юрий, также художник-живописец. У него есть своя мастерская... Так мы живем на финской земле... Мы больше не вегетарианцы, — почему-то внешне добавил. — Теперь мы едим все обычное».

Старый мастер, как мне показалось, стал уставать. Это почувствовал и он сам. Поэтому он попросил Юрия показать мне свою мастерскую, парк, окрестности, взморье.

Мы простились. Я старался выразить свою большую радость и благодарность за предоставленную возможность — лично познакомиться с великим учителем реалистического искусства. Вот последние рукопожатия. Мог ли я думать, что уже в следующем году Ильи Репина не будет среди живых?

Молодой Репин вежливо показал мне мастерскую. Она была меньше, но вполне достаточна, чтобы можно было работать. Здесь тоже был верхний свет. На стенах я увидел большие работы — зимние пейзажи, охотников. На мольберте стояла начатая картина на тему Ветхого Завета.

Пошли на взморье. Вдали можно было увидеть Кронштадт. Значит, из своего дома мастер мог видеть часть своей Родины, той земли, где под руководством ленинских идей и партии строили новую жизнь, где нет больше эксплуатации человека, где расцветает новое искусство, коммунистическое искусство.

Потом мы пошли на вокзал. Я простился с молодым Репиным. Поезд увез меня к оставленным экскурсантам.

Вновь я почувствовал себя удовлетворенным. Я вновь укрепился в своем убеждении об основах искусства и его задачах в жизни человека. Настоящий, истинный, честный реализм никогда не умрет.

Встреча с Ильёй Репиным осталась навсегда в моей памяти. Этого мне никогда не забыть. Вернувшись домой, я по фотографии, которую прислал мне старый мастер, написал его портрет¹⁷, который в моей мастерской занимает почетное место.

Позже мне стал известен факт, еще раз подтвердивший мнение, что художник должен быть на своей земле, среди своего народа. В последний период своей жизни Репин написал большую картину «Знаменитые деятели Финляндии». Как известно, 25 лет назад Репин по заказу царского правительства написал огромную групповую картину «Заседание Государственного Совета»¹⁸. Сейчас он написал финнов. Картину Репин предлагал финскому музею в Хельсинки. Но музей отказался ее покупать, мотивируя недостатком средств. Тогда Репин предложил картину в подарок. Музей выразил благодарность, но опять отказался, на этот раз оправдываясь тем, что картина слишком велика¹⁹. Это был болезненный удар по самолюбию художника. Но такова уж судьба всех эмигрантов.

КОММЕНТАРИИ И ПРИМЕЧАНИЯ М.М. КРАСИЛИНА

В изобразительном искусстве Латвии творчество К. Миесниека (1887–1977) занимает значительное место. Ему, выходцу из крестьянской среды, всегда были близки социальные темы. В интерпретации художника они приобретали обобщенный эпический характер. Такие картины, как «Видземский крестьянин» (1919), «Рабочий» (1923), «Портрет матери» (1927), «Хлеб насущный» (1929, все — ЛНХМ), дают яркое представление об изобразительном языке латышского мастера.

Карлис Миесниек родился в деревне Яунпиелбалга. Работая учителем, он приобщился к революционной деятельности. В 1911 году переехал в Ригу, где некоторое время занимался у художника Юриса Мадерниека. Но в том же году молодой художник перебрался в Санкт-Петербург и поступил в Центральное училище технического рисования барона А.Л. Штигилица. Завершив учебу в 1915 году, Миесниек вернулся в Латвию. Много лет он был

преподавателем в рижской Академии художеств (до 1953-го). В 1947 году ему было присвоено звание профессора, а в 1955-м — почетное звание народного художника Латвийской ССР.

Во время учебы в Санкт-Петербурге Миесниек имел возможность близко познакомиться с основными направлениями русского искусства. Художественные концепции поздних передвижников были наиболее созвучны его устремлениям, а творчество И.Е. Репина оказывало на Миесниэка особое воздействие. До конца жизни он сохранял глубокое уважение к великому русскому художнику. В 1929 году, будучи признанным мастером у себя на родине, Миесниек решил с ним встретиться. Туристическая поездка в Финляндию позволила осуществить эти планы. Спустя много лет латышский художник описал этот эпизод в своих мемуарах. Написанные в послевоенные 1950-е годы, воспоминания Миесниэка в полной мере отразили мироощущение этой эпохи, что без труда почувствует читатель. Непривычность авторских оценок, порой метких, порой наивных и порой осторожных, преобладание описательных характеристик интересны для нас тем, что высказаны они художником, хотя и близким русской реалистической традиции, но жившим и работавшим в течение многих лет в иной социальной, национальной и культурной среде.

И хотя встреча в Куоккале не открывает ничего принципиально нового, она все же интересна тем, что дает возможность посмотреть на мастера с другой стороны. Публикация фрагмента мемуаров латышского художника, несомненно, внесет дополнительный штрих в творческую биографию великого русского живописца.

Впервые этот фрагмент воспоминаний Миесниэка, не включивший ряд эпизодов, был опубликован в другом переводе без каких-либо комментариев в книге «Новое о Репине» (Л., 1969. С. 314—317).

Данный перевод выполнен Д. Ламберга и М.М. Красиным по единственному изданию: *Miesnieks Karlis. Mana dzive un darbs maksla* (Riga, 1959. Lap. 186—193).

¹ Пурвит Вильгельм Карлис (1872—1945), выпускник Императорской Академии художеств (1890—1897, учился у А.И. Куинджи), академик Латвийской академии художеств, ее многолетний ректор (1919—1934), директор Государственного художественного музея в Риге (1919—1944).

² И.Е. Репин. Бурлаки на Волге (1870—1873, ГРМ).

³ И.Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии (1881—1883, ГТГ).

⁴ И.Е. Репин. Запорожцы (1880—1891, ГРМ).

⁵ И.Е. Репин. Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года (1885, ГТГ).

⁶ И.Е. Репин. Не ждали (1884–1888, ГТГ).

⁷ И.Е. Репин. Портрет М.П. Мусоргского (1881, ГТГ).

⁸ И.Е. Репин. Портрет Л.Н. Толстого (1887, ГТГ).

⁹ И.Е. Репин. Портрет В.В. Стасова (1883, ГРМ).

¹⁰ И.Е. Репин. Черноморская вольница (1908–1919, частное собрание). Хранится в Музее истории Риги и мореходства (см.: Илья Ефимович Репин : каталог выставки. М., 1944. С. 277. № 418). Интересно, что К. Миесниек, увидевший картину в 1929, называет ее неоконченной, вероятно, со слов Репина.

¹¹ Гун Карл Фёдорович (1830–1877), выпускник Домской соборной школы в Риге. Учился в ИАХ (до 1861). Затем работал в Париже. В 1871 за картины «Сцена из Варфоломеевской ночи» (ГТГ) и «Итальянка» (НГА) получил звание профессора 2-й степени. Штатный профессор ИАХ (1871–1876), член Совета ИАХ (с 1872).

¹² Алкснис Адам (1864–1897), художник. Учился в Рижской немецкой ремесленной школе, затем в ИАХ в классе батальной живописи (с 1883). Основал кружок «Rukis» (Труженик), объединявший художников-латышей, живших в Санкт-Петербурге.

¹³ Розенталь Ян (1866–1916), один из крупнейших представителей латышского национального искусства. Учился в ИАХ (1888–1894). Наряду с А. Алкснисом, В. Пурвитом, Я. Вальером входил в кружок художников «Rukis». К числу наиболее известных его работ можно отнести: «Из церкви» (1894), «Портрет профессора П. Феддера» (1901), «Змея черную муху молотом» (1903), «Аркадия» (1910), «Ликующие дети» (1911, все — ЛНХМ).

¹⁴ Виппер Роберт Юрьевич (1859–1954), историк, действительный член Академии наук СССР. В 1924–1941 жил и работал в Латвии.

Виппер Борис Робертович (1888–1967), теоретик и историк искусства, профессор, заслуженный деятель искусств РСФСР, член-корреспондент АХ СССР. В 1924–1941 жил и работал в Латвии.

¹⁵ В 1926 И.И. Бродский, Е.А. Кацман, А.В. Григорьев, П.А. Радимов посетили Репина в Куоккале. Они передали художнику приглашение Советского правительства вернуться на родину. Для Музея революции СССР в Москве Репин предоставил делегатам четыре своих работы: эскиз «У царской виселицы» (1902), «Красные похороны» (1905–1906), «Разгон демонстрации» (1906) и «Портрет А.А. Керенского» (1917–1918).

¹⁶ И.И. Бродский. Расстрел 26 бакинских комиссаров (1925, ГТГ).

¹⁷ К. Миесниек. Портрет И.Е. Репина (1929, собрание семьи художника).

¹⁸ И.Е. Репин. Торжественное заседание Государственного совета 7 мая 1901 года, в день столетнего юбилея со дня его учреждения (1901–1903, ГРМ).

¹⁹ Действительно, музей Атенеум в Хельсинки отклонил дар художника. Репин завещал эту работу правительству Финляндии, желая получить разрешение на собственные похороны в Куоккале. Ныне картина принадлежит Финскому художественному обществу и хранится в Атенеуме.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

АГКГ — Астраханская государственная картинная галерея имени П.М. Догадина

АХРР — Ассоциация художников революционной России

ВОКМ — Витебский областной краеведческий музей

ВХМ — Вятский художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых

Вхутемас — Высшие художественно-технические мастерские (1920—1927), Москва; (1921—1923), Петроград

ГАРФ — Государственный архив Российской Федерации, Москва

ГИМ — Государственный Исторический музей, Москва

ГЛМ — Государственный литературный музей, Москва

ГМИИ — Государственный музей изобразительных искусств (с 1937 — имени А.С. Пушкина), Москва

ГМО ХКРС — Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера», Архангельск

ГМТ — Государственный музей Л.Н. Толстого, Москва

ГРМ — Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея, Москва

ЕМИИ — Екатеринбургский музей изобразительных искусств

Земгор — Главный по снабжению армии комитет Всероссийского земского и городского союзов

ИАХ — Императорская Академия художеств

Институт имени И.Е. Репина — Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина

ИОХМ — Иркутский областной художественный музей имени В.П. Сукачева

ИРЛИ РАН — Институт русской литературы Российской академии наук

ИРРИ — Институт русского реалистического искусства, Москва

ККХМ — Краснодарский краевой художественный музей имени Ф.А. Коваленко

КМИИ — Калужский музей изобразительных искусств

КНМРИ — Киевский национальный музей русского искусства

ЛНМХ — Латвийский национальный художественный музей

Мариинский театр — Императорский Мариинский театр, Санкт-Петербург

МИИ РК — Музей изобразительных искусств Республики Карелия, Петрозаводск

МГХИ имени В.И. Сурикова — Московский государственный художественный институт имени В.И. Сурикова

Московская консерватория — Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского

ММТ — Музей Государственного академического малого театра, Москва

МСХШ — Московская средняя художественная школа

Музей-заповедник «Абрамцево» — Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево», Московская область

Музей-заповедник В.Д. Поленова — Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В.Д. Поленова, Тульская область

Музей-квартира И.И. Бродского — Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств, Санкт-Петербург

Музей-усадьба «Пенаты» — Музей-усадьба И.Е. Репина «Пенаты», Ленинградская область

НА — Научный архив

НБА РАХ — Научно-библиографический архив Российской академии художеств, Санкт-Петербург

НГА — Национальная галерея Армении, Ереван

НГОМЗ — Новгородский государственный объединенный музей-заповедник, Великий Новгород

НГХМ — Нижегородский государственный художественный музей

НИМ РАХ — Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург

НМ РЮО — Национальный музей Республики Южная Осетия, Цхинвал

НМХК — Новгородский музей художественной культуры

НМШ — Национальный музей Тараса Шевченко, Киев

НХМ РБ — Национальный художественный музей Республики Беларусь

НХММ — Национальный художественный музей Молдовы, Кишинёв

ОЛК — Отдел личных коллекций

ОПХ — Императорское Общество поощрения художеств, Санкт-Петербург

ОР — Отдел рукописей

ПГХГ — Пермская государственная художественная галерея
РАХ — Российская академия художеств
РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства, Москва
РГИА — Российский государственный исторический архив, Санкт-Петербург
РОМИИ — Ростовский областной музей изобразительных искусств
СГХМ — Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева
СОИГСИ — Северо-Осетинский институт гуманитарных и социальных исследований имени В.И. Абаева
СОХМ — Самарский областной художественный музей
ТОХМ — Тульский областной художественный музей
ТПХВ — Товарищество передвижных художественных выставок
УОХМ — Ульяновский областной художественный музей
ХМТ — Художественный музей имени М. Туганова, Владикавказ
ХХМ — Харьковский художественный музей
ЦГА РСО–А — Центральный государственный архив Республики Северная Осетия — Алания, Владикавказ
ЦГИА — Центральный государственный исторический архив, Санкт-Петербург
ЧГХМ — Чувашский государственный художественный музей, Чебоксары
ЯХМ — Ярославский художественный музей

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Альтер Ирина Леонидовна — искусствовед, Dr. Phil, сотрудник редакции Всеобщей энциклопедии художников (AKL), Verlag Walter de Gruyter, Мюнхен.

Андрущенко Людмила Ивановна — старший научный сотрудник Музея-усадьбы И.Е. Репина «Пенаты».

Валкениер Элизабет — профессор Колумбийского университета, Нью-Йорк.

Гавриляченко Сергей Александрович — народный художник РФ, профессор Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова.

Грачева Светлана Михайловна — доктор искусствоведения, декан факультета теории и истории искусств, профессор кафедры русского искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина.

Грибоносова-Гребнева Елена Владимировна — кандидат искусствоведения, научный сотрудник кафедры истории отечественного искусства Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

Денисенко Ольга Иосифовна — заведующий отделом русского и украинского искусства XVI — начала XX века Харьковского художественного музея.

Иванов Виктор Иванович — народный художник СССР.

Иванова Татьяна Владимировна — аспирант кафедры теории и истории изобразительного искусства Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова, сотрудник Института русского реалистического искусства.

Исмагулова Тамара Джакешевна — научный сотрудник сектора источниковедения Российского института истории искусств.

Красилин Михаил Михайлович — старший научный сотрудник Государственного научно-исследовательского института реставрации.

Кривонденченков Сергей Викторович — кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник Государственного Русского музея.

Кружкова Тамара Сергеевна — научный сотрудник отдела живописи второй половины XX века Государственной Третьяковской галереи.

Кузаков Сергей Васильевич — член Комиссии «Старая Москва».

Морозов Александр Ильич (1941–2010) — доктор искусствоведения, профессор, действительный член Российской академии художеств, заслуженный деятель искусств Российской Федерации.

Мутья Наталья Николаевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов.

Нестерова Елена Владимировна — доктор искусствоведения, профессор кафедры русского искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина.

Пластова Татьяна Юрьевна — кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой гуманитарных наук Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова.

Плиева Маргарита Георгиевна — кандидат искусствоведения.

Рахманова Марина Павловна — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания.

Седова Татьяна Ивановна — соискатель факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета.

Сысоев Владимир Петрович — кандидат искусствоведения, профессор Российского государственного гуманитарного университета.

Теркель Елена Александровна — заведующий отделом рукописей Государственной Третьяковской галереи.

Чапкина-Руга Софья Александровна — искусствовед, специалист в области прикладной графики эпохи модерн.

Чурак Галина Сергеевна — заведующий отделом живописи второй половины XIX — начала XX века Государственной Третьяковской галереи.

Шабунина Ольга Михайловна — соискатель Государственного института искусствознания по специальности «музыкальное искусство».

Шишанов Валерий Алексеевич — заместитель директора по научной работе Витебского областного краеведческого музея.

Шувалова Ирина Николаевна (1929–2007) — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного Русского музея.

Юденкова Татьяна Витальевна — доктор искусствоведения, ученый секретарь Государственной Третьяковской галереи.

Е.В. Нестерова

Русалки в русской живописи 1870-х годов. Миф и реальность



И.Н.Крамской. Русалки. 1871. Холст, масло. 88x132. Государственная Третьяковская галерея.
Источник изображения: <http://www.bibliotekar.ru>



И.Е.Репин. Садко. 1876. Холст, масло. 322,5x230. Государственный Русский музей.
Источник изображения: <http://info.edu.turku.fi>



П. Делярош. Художники всех времен и народов.
Роспись в полукруглой аудитории Школы изящных искусств в Париже. 15000x4500. Фрагмент.
Источник изображения: <http://www.posterlux.ru>



А.Реньо. Казнь без суда при мавританских королях Гранады. 1870. Холст, масло. Музей д'Орсэ.
Источник изображения: <http://www.posterlux.ru>



И.Е.Репин. Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года. 1885. Холст, масло. 199,5x254.
Государственная Третьяковская галерея



К.Е.Маковский. Русалки. 1879. Холст, масло. 261,5x347. Государственный Русский музей.

Источник изображения: <http://www.artcyclopedia.ru>



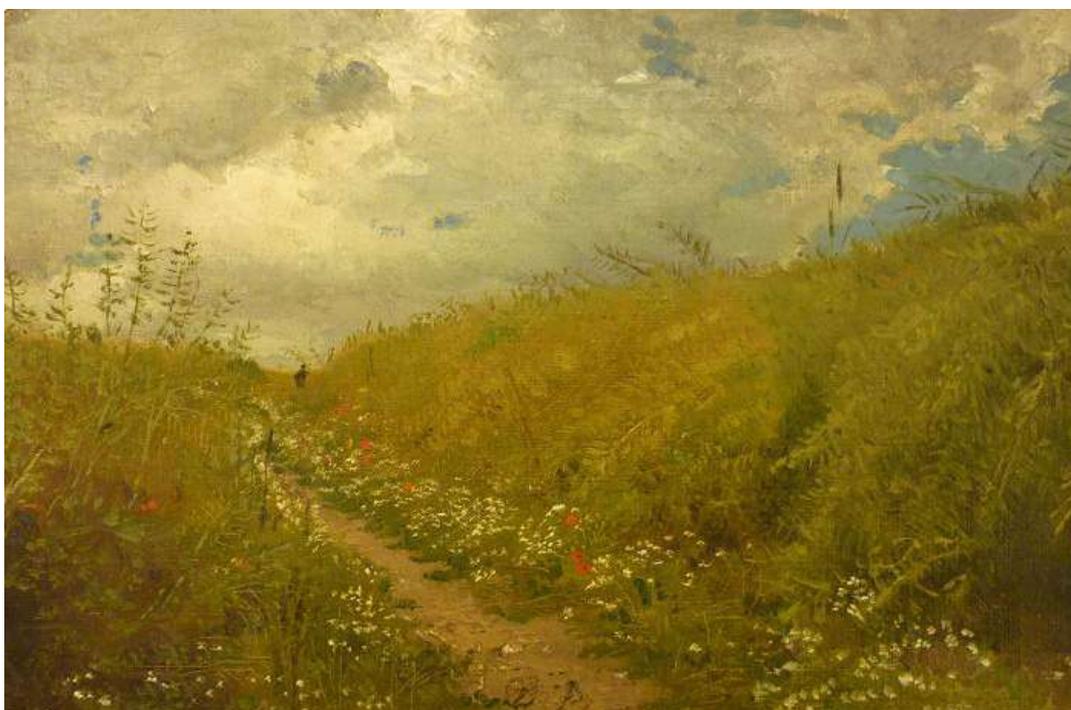
Литография с картины Э.О.Жандрона "Виллисы" (1846).
Источник изображения: <http://gallica.bnf.fr>



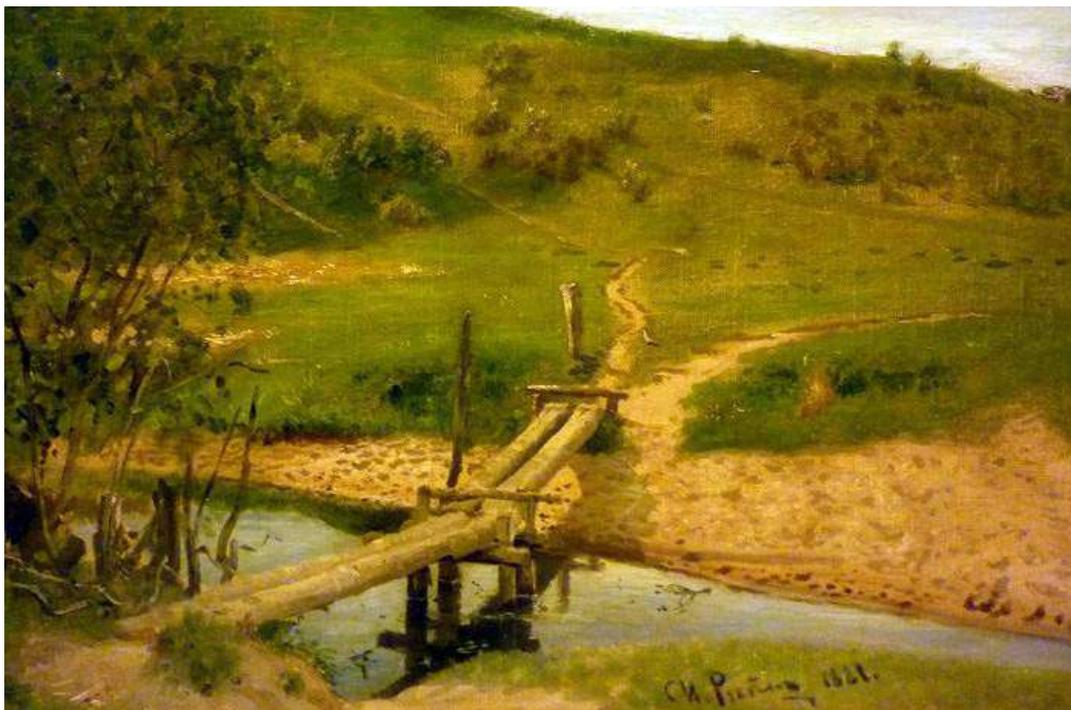
Э.О.Жандрон. Ундины. Холст, масло. 197x112. Музей изящных искусств Верхней Нормандии.
Источник изображения: <http://gallica.bnf.fr>

С.В. Кривонденченков

Пейзаж в творчестве И.Е. Репина



И.Е.Репин. Дорога в ложбине. 1874. Холст, масло. 28,8x45. Частное собрание.
Предоставлено автором



И.Е.Репин. Пейзаж с мостиком. 1881. Холст на дереве, масло. 42х65. Русский музей.
Предоставлено автором



И.Е.Репин. Ранняя весна. 1892. Дерево, масло. 12х26. Частное собрание.
Предоставлено автором

Т.В. Юденкова

«Крестный ход в Курской губернии». «Правда жизни» или правда факта?



И.Е.Репин. Крестный ход в Курской губернии. 1881-1883. Холст, масло. 178x285,4.
Государственная Третьяковская галерея



И.Е.Репин. Не ждали. 1884-1888. Холст, масло. 160,5x167,5. Государственная Третьяковская галерея



И.Е.Репин. Богомолки-странницы. Этуд для картины "Крестный ход в Курской губернии". 1878.
Холст, масло. 73,3x54,5. Государственная Третьяковская галерея

Н.Н. Мутья

Аллюзивный аспект в исторической живописи И.Е. Репина.

«Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года»



В.Г.Шварц. Вербное воскресенье при царе Алексее Михайловиче. 1865. Холст, масло. 60x122.
Русский музей. Предоставлено автором



Н.А.Ярошенко. Курсистка. 1883. Холст, масло. 131x81.
Калужский музей изобразительных искусств. Предоставлено автором



И.Е.Репин. Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году. 1879. Холст, масло. 204,5x147,7.
Государственная Третьяковская галерея



А.Д.Литовченко. Боярыня Морозова. 1881. Музей художественной культуры Новгородской Земли.
Предоставлено автором



В.И.Суриков. Боярыня Морозова. 1887. Холст, масло. 304x587,5. Государственная Третьяковская галерея



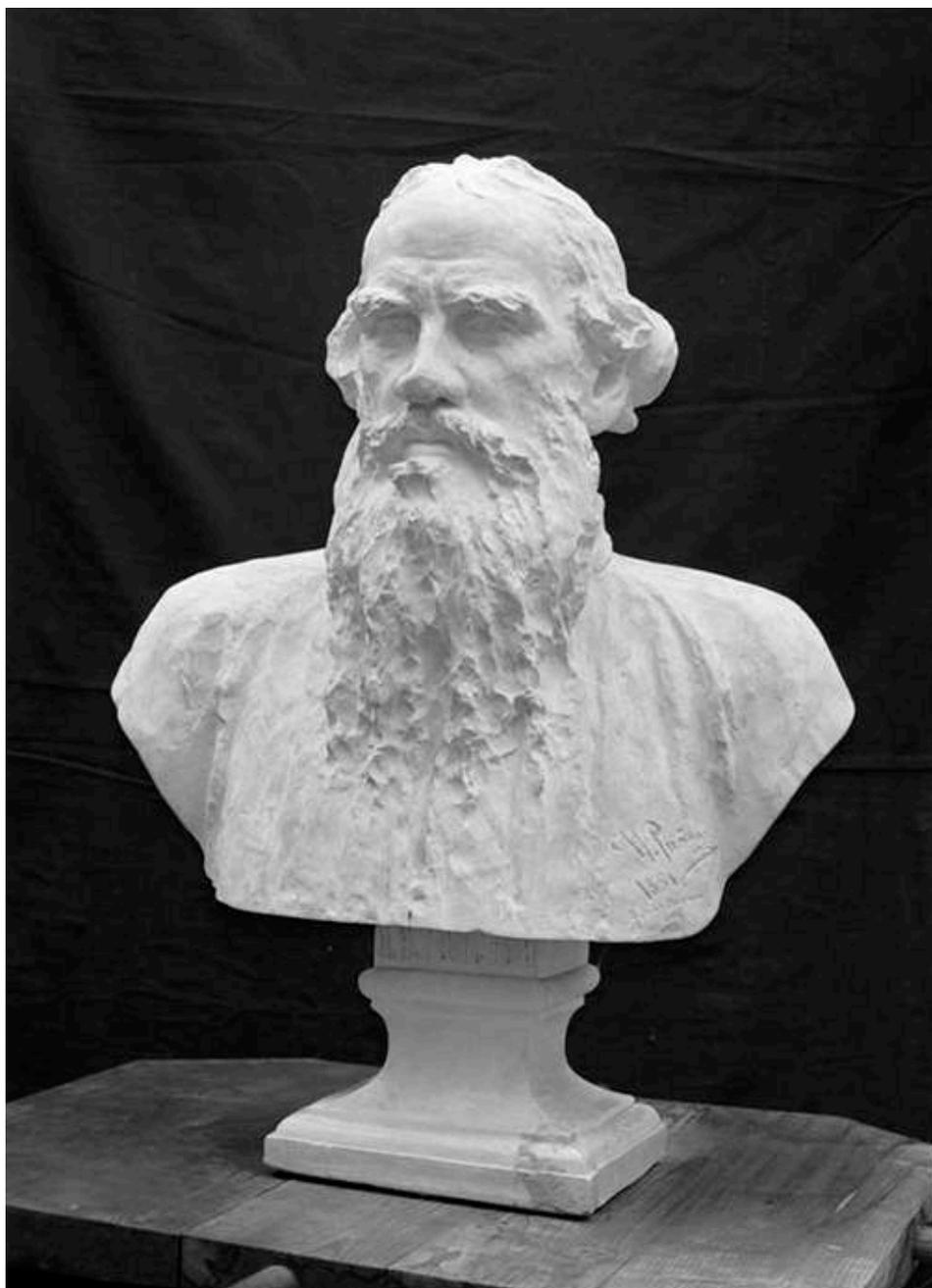
Г.И.Семирадский. Светочи христианства (Факелы Нерона). 1882.
Уменьшенное повторение одноименной картины (1876, Национальный музей в Кракове).
Холст, масло. 88x175. Частное собрание. Предоставлено автором



И.Е.Репин. Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года. 1885. Холст, масло. 199,5x254.
Государственная Третьяковская галерея

Т.И. Седова

**Искусство ваяния в жизни и творчестве И.Е. Репина:
личный опыт, критические суждения и оценки**



И.Е.Репин. Бюст Л.Н.Толстого. 1891. Гипс. Музей-усадьба И.Е.Репина "Пенаты".
Источник изображения: <http://vsevsatku.ru>



И.Е.Репин. Бюст Н.И.Пирогова. 1881. Тонированный гипс. Музей-усадьба И.Е.Репина "Пенаты".
Источник изображения: www.kd-gallery.ru



И.Е.Репин. Бюст Н.Б.Нордман. 1902. Бронза. Музей-усадьба И.Е.Репина "Пенаты".
Фотография автора



П.П.Трубецкой. Портрет женщины в шляпке. Около 1905-1909. Тонированный гипс.
Музей пейзажа. Вербания (Палланца). Фотография автора

О.М. Шабунина

«Былое на Волге»: сюжеты И.Е. Репина в репертуаре Великолукского оркестра В.В. Андреева

Бурлацкая

Maestoso. M.M. ♩=112. Балакирев
Сборник русских народных песен, №40

Эй, ух-нем! эй, ух-нем! е-ще ра-зик, е-ще раз!

Эй, ух-нем! эй, ух-нем! е-ще ра-зик, е-ще раз!

ра-зовьем мы бе-ре-зу, ра-зовьем мы куд-ря-ву!

ай-да, да, ай-да, ай-да, да, ай-да, ра-зо-вьем мы куд-ря-ву!

"Эй, ухнем!", бурлацкая песня. Сборник русских народных песен, составленный М.Балакиревым [Для голоса с ф-п.]. Лейпциг: М.П.Беляев, 1895. №40. Нотный набор автора статьи

Эй, дубинушка, охни
Костромской губ.

Переложение и инструментовка
Н.П.Фомина
(первый куплет)

Moderato
Deciso energico

Д Писк
О Прима
М Альта
Р Альта
Ы Бас

Прима
Ба
Л Секунда
Ла
Й Третья
К Бас

Добра
шор

Добра
К-бас

Гусли
важир
(притоны)

"Эй, дубинушка, охни", песня Костромской губернии. Переложение и инструментовка Н.П.Фомина.
РГАЛИ. Ф.2767. Оп.1. Ед.хр.790. Расшифровка рукописи и нотный набор автора статьи

БЫЛОЕ НА ВОЛГЕ

Слова Н. ОГАРЕВА

Музыка В. АНДРЕЕВА

Andante dolente

Голос

Ф-но

1. Ой ты Вол - га ма - тры - на, вы - ша - ешь же - на, по - ма - лой, кор -
ма - ло - ша, се - ло бур - ло - ма. По - ма - лой, кор - ма - ло - ша,
се - ло бур - ло - ма.

Кор - ма - ло - ша

2. Много лет на берегу
С бечевой ходил,
Силу богатырскую
В конюге стубил. } 2 раза

3. Ой, устали коньчаль,
Далы ланка круль,
Ты вель, красавца,
Ветруй вдуль. } 2 раза

4. Разогнел ны ступушу,
Бечеву свернул,
Паруски барочку
Убереж кружу. } 2 раза

5. Как тогда на солнышке
Лету до влдошу,
Про село лавнобушу
Лесей астишу. } 2 раза

Песня В. Андреева "Былое на Волге" не печаталась в 1971 г. Подготовлена и опубликована Н. Белозеровым

"Былое на Волге", песня. Музыка В.В.Андреева, слова Н.Огарёва.
Отсканировано с изд.: Музыкальная жизнь. 1961. №1.

В.А. Шишанов

**Здравнёвские работы И.Е. Репина в русской художественной критике
конца XIX — начала XX века**



И.Е.Репин. "Осенний букет". 1892. Холст, масло. 111х67. Государственная Третьяковская галерея



И.Е.Репин. На охоте. 1892. Холст, масло. 112x57,5.

Отдел личных коллекций Государственного музея изобразительных искусств им. А.С.Пушкина.

Отсканировано с изд.: И.Е.Репин. 1844-1930.

К 150-летию со дня рождения: каталог выставки. М., 1994. С.276



С.И.Эрбер. Карикатура на картину И.Е.Репина "На охоте". Сфотографировано с изд.: Шут. 1893. №8.
Предоставлено автором



В.И.Порфирьев. Карикатура на картины И.Е.Репина "Осенний букет" и "На охоте".
Сфотографировано с изд.: Осколки. 1893. №8. Предоставлено автором



И.Е.Репин. Дуэль. 1897. Холст, масло. 52,8x104,5. Государственная Третьяковская галерея



И.Е.Репин. Белорус. 1892. Холст, масло. 102x71,5. Государственный Русский музей.
Отсканировано с изд.: Лясковская О.А. Илья Ефимович Репин: Жизнь и творчество. М., 1982. С.335



И.Е.Репин. На солнце. 1900. Холст, масло. 94,3x67. Государственная Третьяковская галерея



И.Е.Репин в мастерской у картины "Искушение Христа". Здравнёво. 1895(?).
Фотография С.А.Юрковского. Научно-библиографический архив Российской Академии художеств.
Предоставлено Музеем-усадьбой И.Е.Репина "Пенаты"



И.Е.Репин. "Иди позади от меня, Сатано!". Почтовая открытка. Начало XX в. Предоставлено автором

Л.И. Андрущенко

Произведения И.Е. Репина в годы Первой мировой войны



И.Е.Репин. Бельгийский король Альберт в момент взрыва плотины в 1914 году. 1914.
Холст, масло. 236х243. Самарский областной художественный музей.
Отсканировано с изд.: Петрова Т.А. По залам Самарского художественного музея.
Русская живопись XVIII - начала XX века. Путеводитель. Самара, 2007. С.22



И.Е.Репин. Портрет поэта Василия Васильевича Каменского. 1914. Собрание семьи Чуковских, Москва.
Отсканировано с изд.: Репин И.Е., Чуковский К.И. Переписка. 1906–1929. М., 2006. С.233



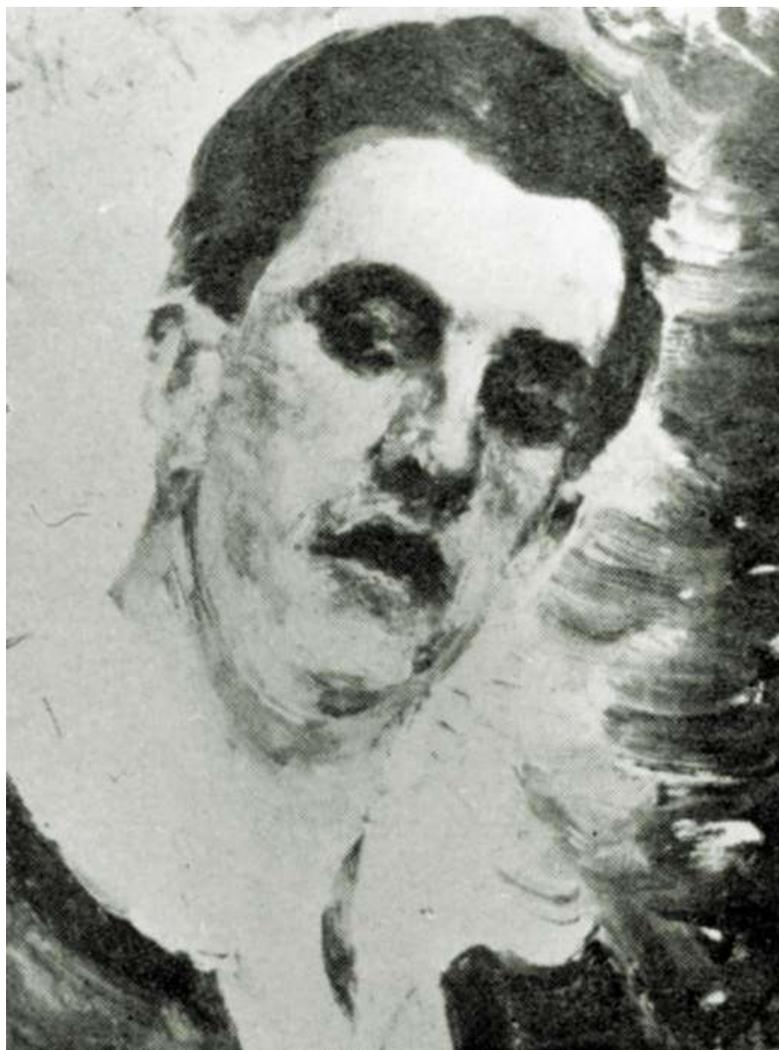
И.Е.Репин. На разведке. Смерть Александра Александровича Зиновьева.
Эпизод из Русско-японской войны. 1904-1906. Холст, масло. 173x140.
В 1914 году на этом холсте была написана картина "Казак Крючков".
Фотоархив Музея-усадьбы И.Е.Репина "Пенаты"



И.Е.Репин. Казак Крючков. 1914. Холст, масло. 173x140. Национальный музей Сербии.
Отсканировано с изд.: Кириллина Е.В. Репин в "Пенатах". Л., 1981 (вклейка между с.112–113)



Гости и участники "Белого вечера" в столовой усадьбы "Пенаты". 7 июля 1915 года.
Фотография. Отсканировано с изд.: Репин : в 2 т./под ред. И.Э.Грабаря, И.С.Зильберштейна.
М.;Л., 1948. Т.1 (вклейка между С.280-281)



И.Е.Репин. Портрет поэта Владимира Владимировича Маяковского. 1915. Холст, масло.
Местонахождение неизвестно. Фотоархив музея-усадьбы И.Е.Репина "Пенаты"



И.Е.Репин. В атаку с сестрой. 1915–1917. Холст, масло. 125х250. Частное собрание.
Фотоархив Музея-усадьбы И.Е.Репина "Пенаты"



И.Е.Репин. Артиллерист в окопе. 1916. Холст, масло. 106х54. Государственный Русский музей.
Отсканировано с изд.: Государственный Русский музей. Генеральный каталог музейного собрания.
Живопись: в 15 т. Т.12: Первая половина XX века (Н-Р). СПб., 2013. С.146



И.Е.Репин. Дезертир. 1917. Линолеум, масло. 43,5x31. Витебский областной краеведческий музей.
Источник изображения: <http://commons.wikimedia.org>



И.Е.Репин. Портрет министра-председателя Временного правительства Александра Федоровича Керенского (1881-1968). 1918. Линолеум, масло. 115x84. Государственный Исторический музей, Москва



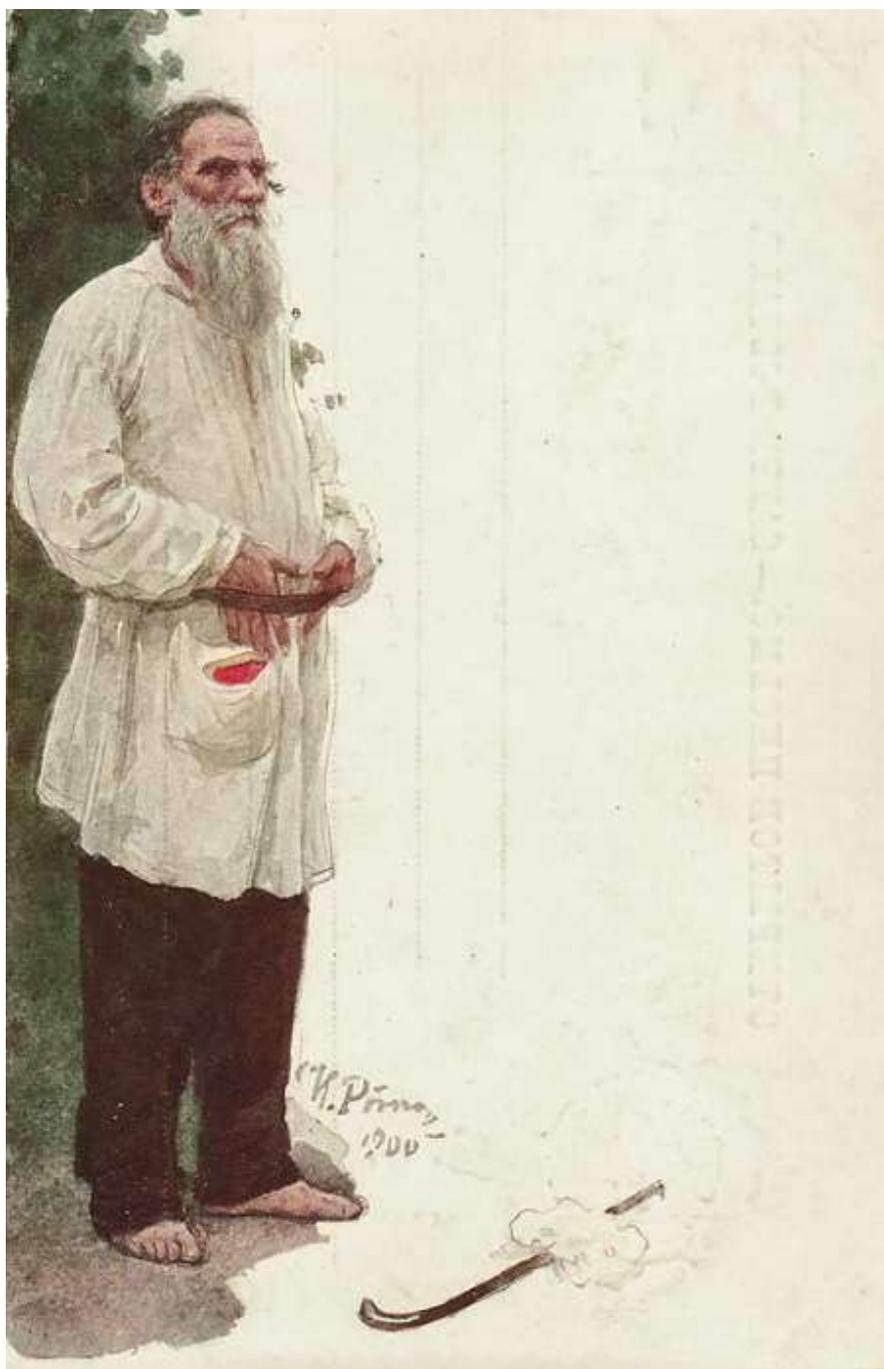
Чествование И.Е.Репина в фойе Михайловского театра, Петроград. 25 октября 1917 года. Фотография.
Отсканировано с изд.: Кириллина Е.В. Репин в "Пенатах". Л., 1981 (вклейка между с.112-113)

С.А. Чапкина-Руга

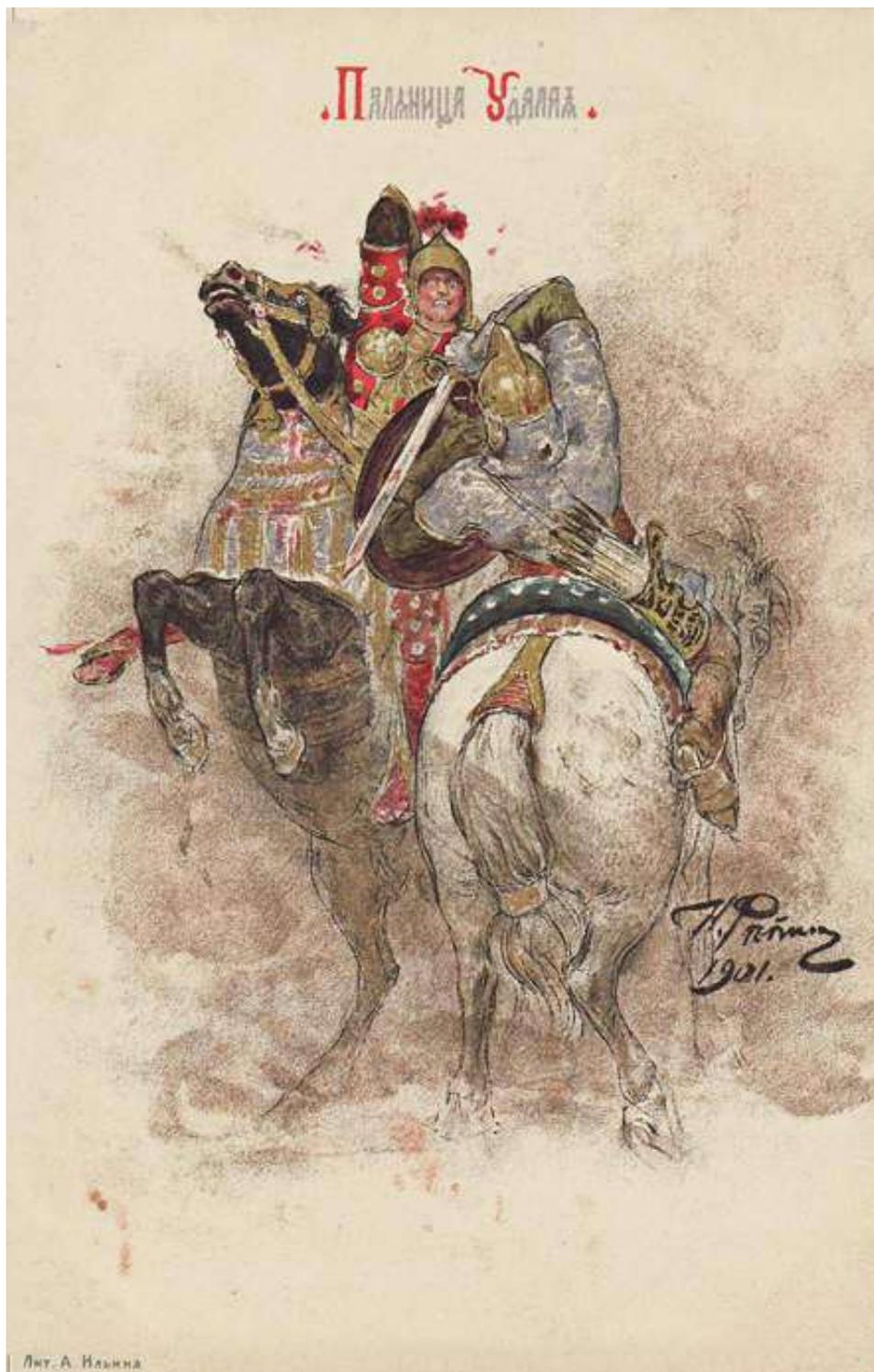
Художественные открытки И.Е. Репина для издательства Общины святой Евгении



И.Е.Репин. Кошевой Атаман Серко. 1898. Хромолитография. 9x14.
Частное собрание. Предоставлено автором



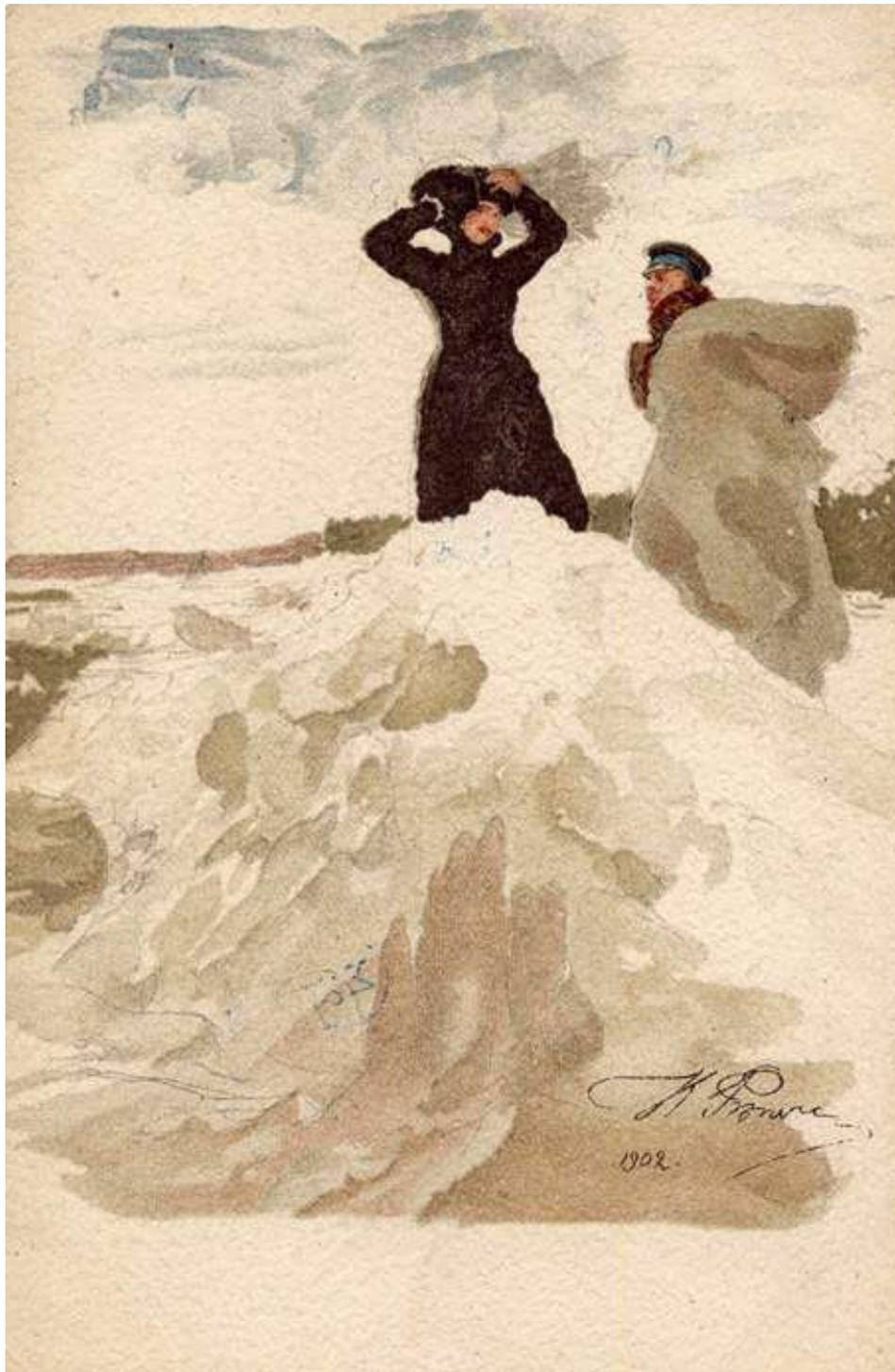
И.Е.Репин. Граф Л.Н.Толстой. 1901. Трехцветная автотипия. 9x14.
Частное собрание. Предоставлено автором



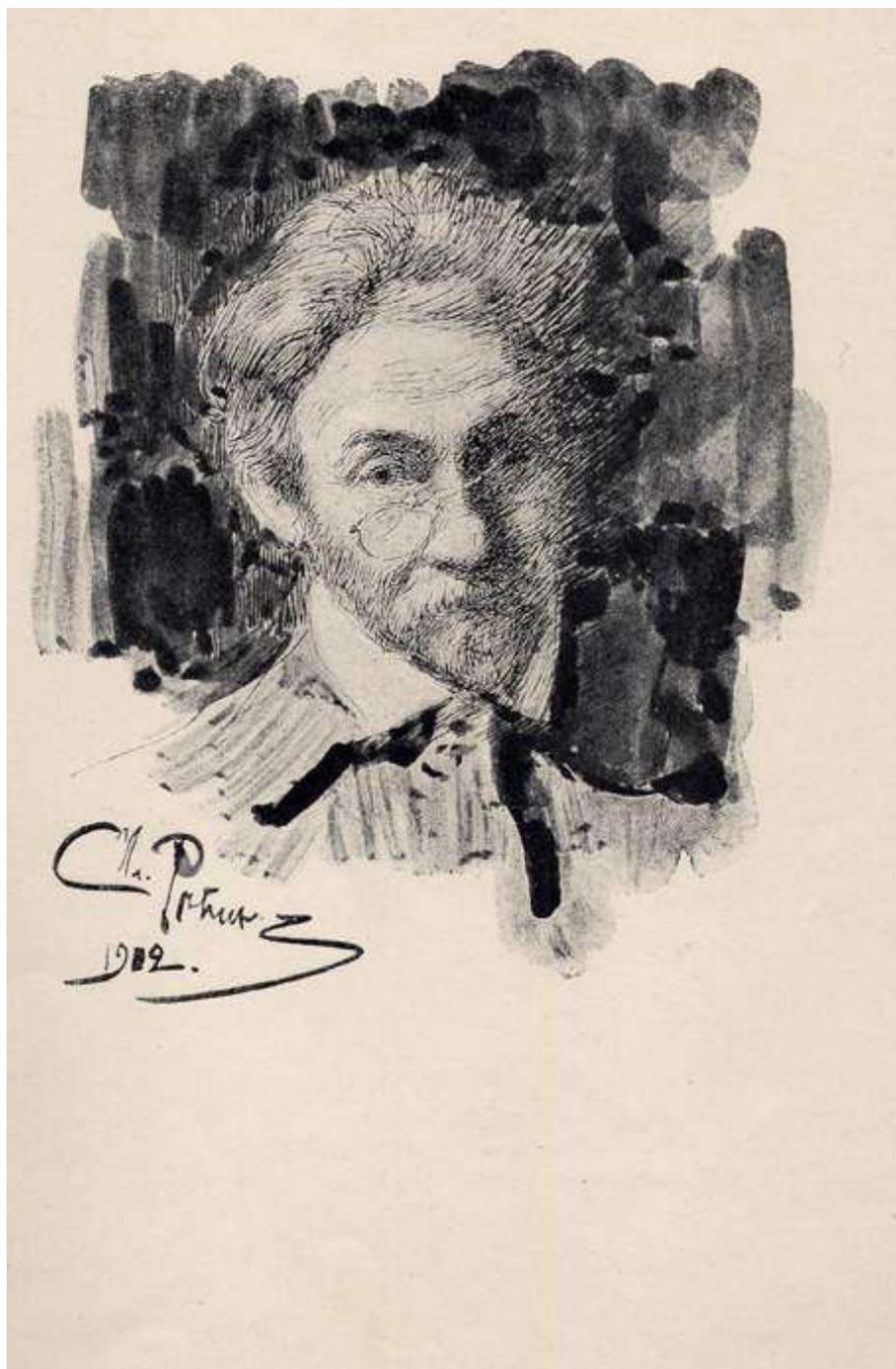
И.Е.Репин. Паляница удаля. 1902. Хромолитография. 9х14.
Частное собрание. Предоставлено автором



И.Е.Репин. Босьяк. 1903. Хромолитография. 9x14. Частное собрание. Предоставлено автором



И.Е.Репин. Какой простор! 1903. Хромофотография. 9x14. Частное собрание. Предоставлено автором



И.Е.Репин. Автопортрет. 1903. Хромолиитография. 9x14. Частное собрание. Предоставлено автором

Т.Д. Исмагулова

**Творческий круг И.Е. Репина: Павел Викторович Деларов —
сотрудник Российского института истории искусств**



Ф.Ф.Бухгольц. Репин в кругу друзей. 1900. Бумага, акварель. Русский Музей.
Отсканировано с изд.: Репин: в 2 т. Т.2. М.;Л., 1949. С. 223. (Художественное наследство).
Изображены слева направо: П.В.Деларов, П.А.Брюллов, Е.Ц.Кавос, В.В.Матэ, И.Е.Репин

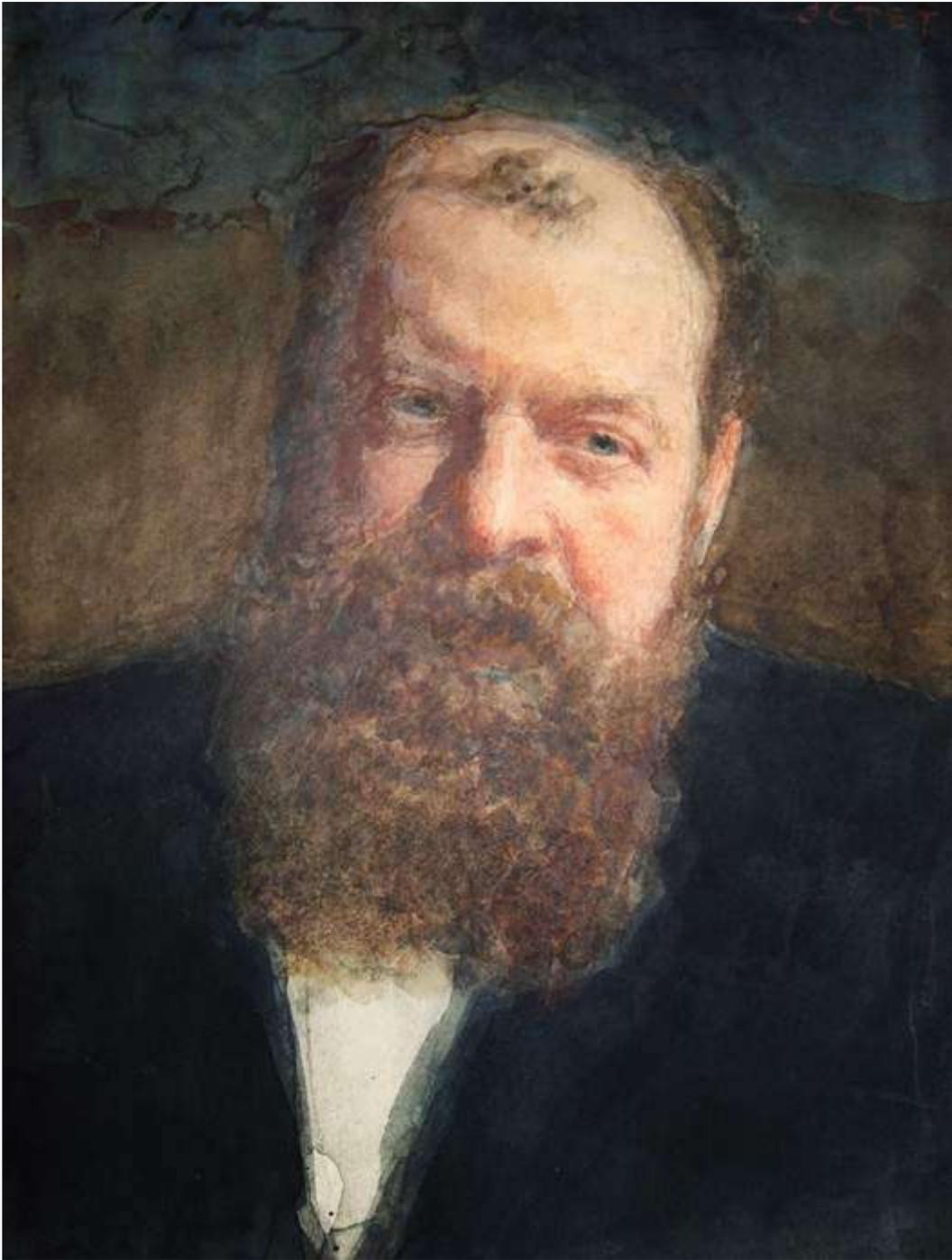


И.Е.Репин. Семейный портрет Деларовых. 1906/1907(?). Холст, масло. 84,5x129,5.
ГМО "Художественная культура Русского Севера", Архангельск. Источник изображения: <http://ilya-repin.ru>.
Изображены: П.В.Деларов, А.П.Деларова (его дочь), Е.Р.Деларова



И.Е.Репин. Портрет Н.В.Делярова. 1910. Дерево, масло. 18х26.

Чувашский государственный художественный музей. Источник изображения: <http://ilya-repin.ru>



И.Е.Репин. Портрет П.В.Деларова. 1906–1907. Бумага, акварель, графитный карандаш. 32,8x24.
Музей-квартира И.И.Бродского. Фотография автора. Публикуется впервые



И.Е.Репин. Портрет П.В.Делярова. Бумага, карандаш. Музей-усадьба И.Е.Репина "Пенаты".
Публикуется впервые



Андрей Дмитриевич Деларов, внук П.В.Деларова. 2002. Фотография автора



Последние предметы коллекции П.В.Деларова, сохранившиеся у его семьи. 2002.
Фотография автора

С.В. Кузаков

Неопубликованные письма И.Е. Репина И.Е. Цветкову.

По материалам отдела рукописей Государственной Третьяковской галереи



И.Е.Репин. Выбор царской невесты. 1884. Холст, масло. 64,5x101.

Пермская государственная художественная галерея. Источник изображения: <http://ilya-repin.ru>



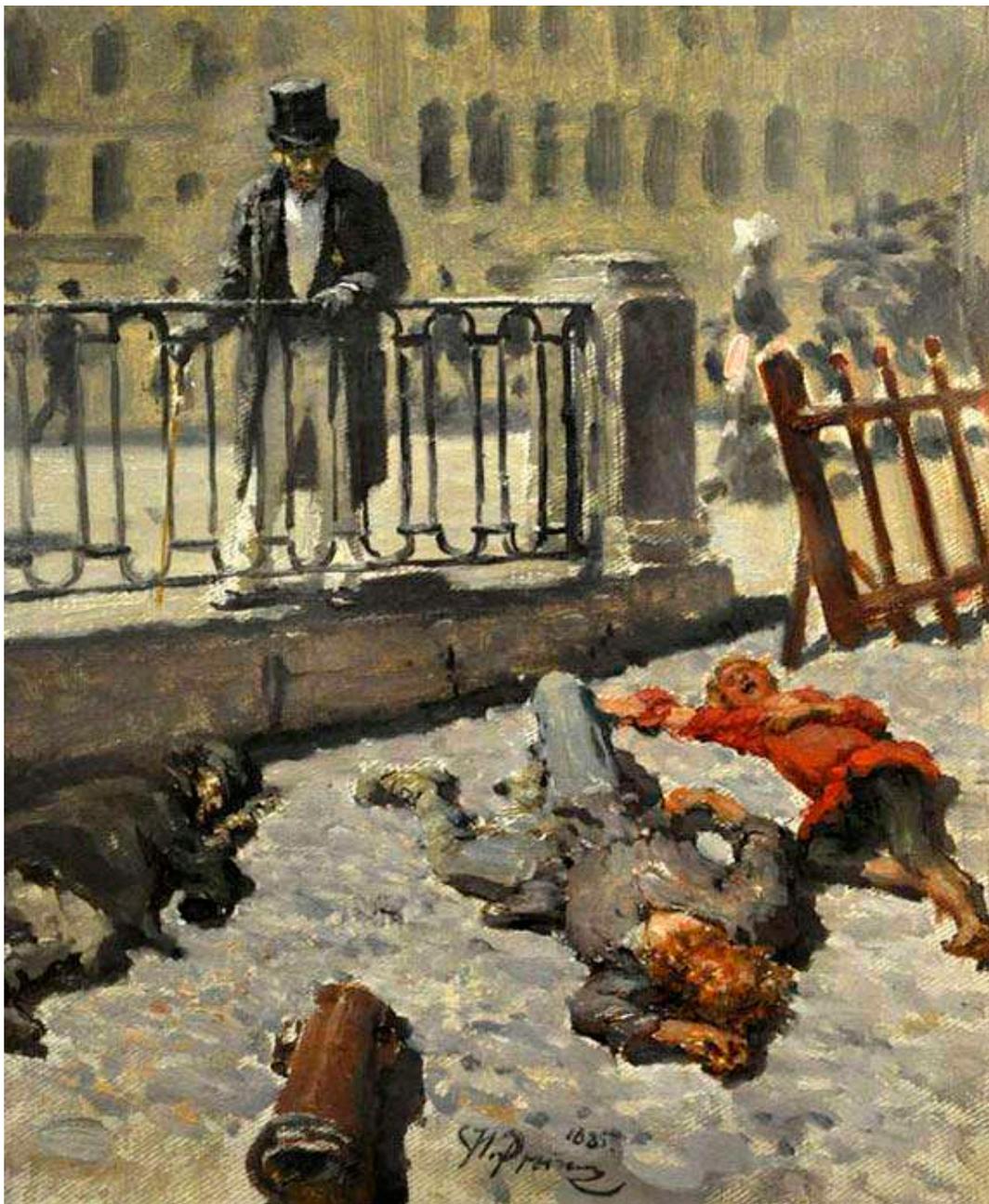
И.Е.Репин. Козьма Минин в Нижнем Новгороде. 1894. Холст, масло. 54x103.

Астраханская государственная картинная галерея им. П.М.Догадина.

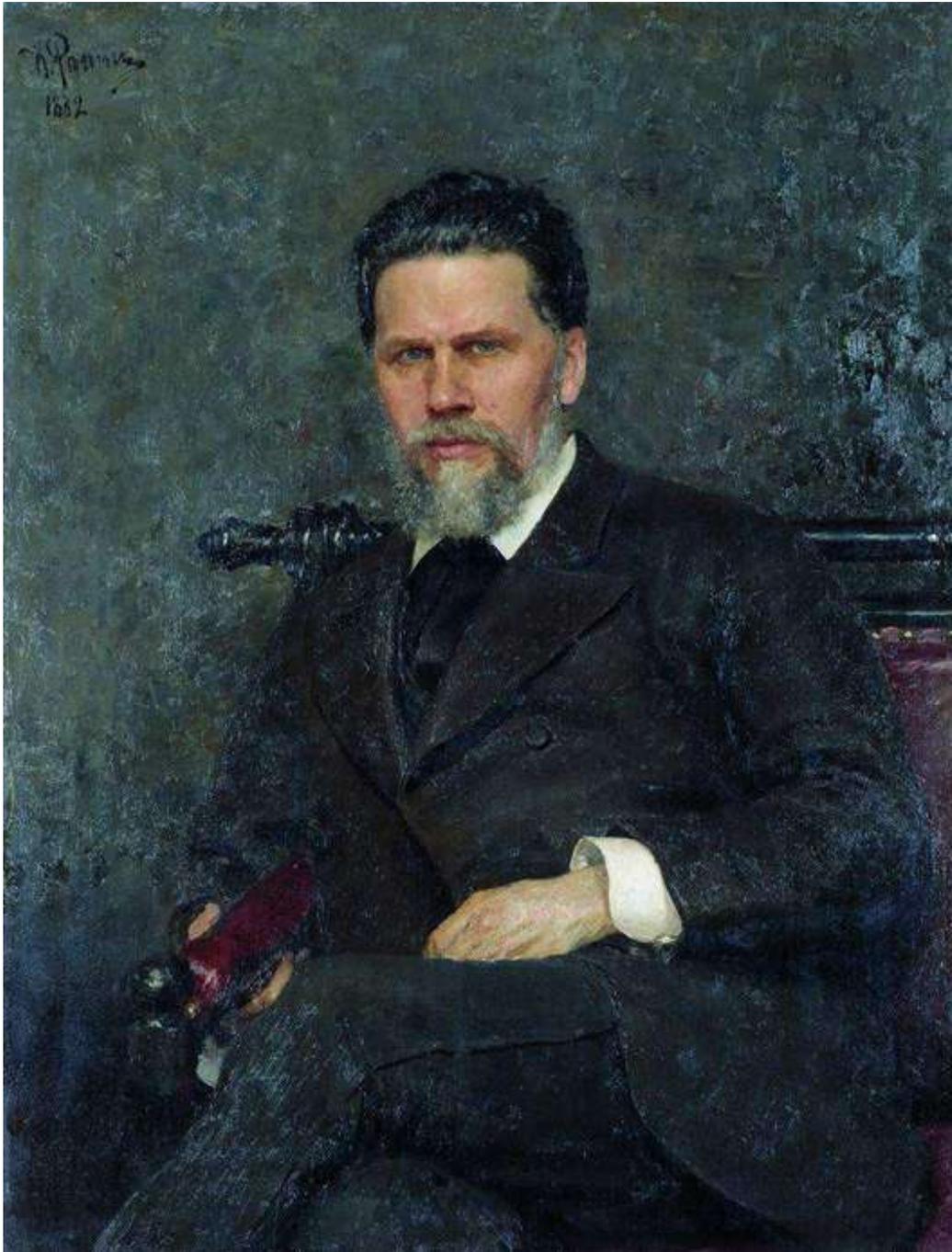
Источник изображения: <http://ilya-repin.ru>



И.Е.Репин. Испытание. 1877. Холст, масло. 29,5x23.
Астраханская государственная картинная галерея им. П.М.Догадина.
Источник изображения: <http://diafilmy.su>



И.Е.Репин. Отдых мостовщиков. Полдень. 1885. Холст, масло. 35,5x29.
Вятский художественный музей им. В.М. и А.М.Васнецовых.
Источник изображения: <http://vaga-land.livejournal.com>



И.Е.Репин. Портрет И.Н.Крамского. 1882. Холст, масло. 94,5х74.
Государственная Третьяковская галерея



И.Е.Репин. Портрет М.Н.Климентовой-Муромцевой. 1883. Холст, масло. 135х99.
Национальная галерея Армении. Источник изображения: <http://ilya-repin.ru>



И.Е.Цветков и его супруга А.Ф.Цветкова на фоне портрета И.Н.Крамского.
Начало 1910-х. Фотография. РГАЛИ. Ф.904. Оп.1. Ед.хр.372. Л.2



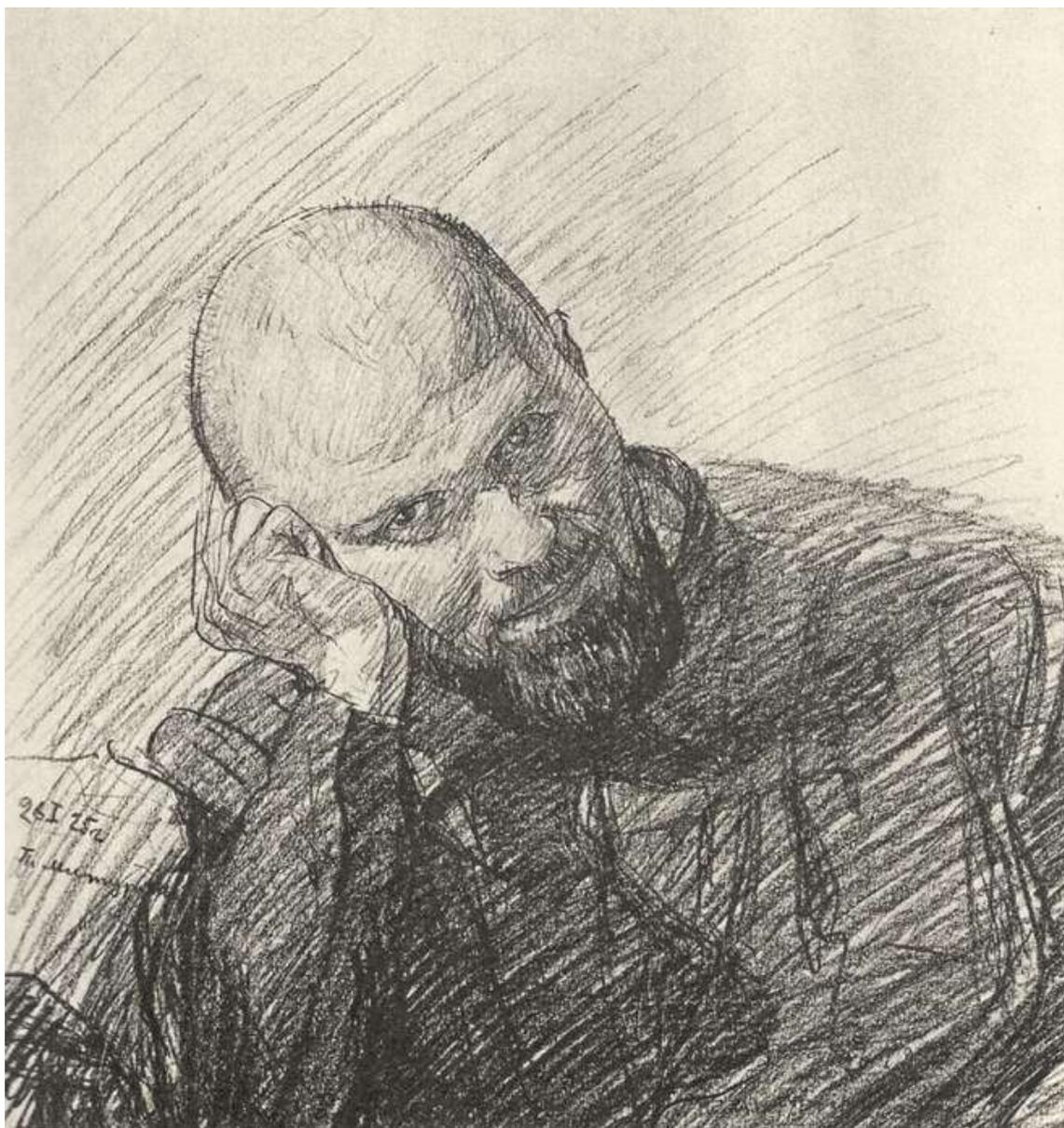
А.Ф.Цветкова на фоне портрета певицы М.Н.Климентовой-Муромцевой.
Начало 1910-х. Фотография. РГАЛИ. Ф.904. Оп.1. Ед.хр.358. Л.38

Е.В. Грибоносова-Гребнева

Традиции репинского рисунка в портретной графике Петра Митурича



И.Е.Репин. Портрет А.В.Жиркевича. 1891. Бумага, итальянский карандаш. 40,9x29,8. Государственный Русский музей. Отсканировано с изд.: Рисунок и акварель в России. Вторая половина XIX века. СПб.,2007. С.58



П.В.Митурич. Портрет художника П.И.Львова. 1925. Бумага, черный карандаш. 39,3x36,2.
Государственная Третьяковская галерея. Отсканировано с изд.:
Петр Митурич. К 125-летию со дня рождения. Выставка графики из собрания
Государственной Третьяковской галереи: каталог. М.,2012. С.49



П.В.Митурич. Сестра художника П.И.Львова. 1925. Бумага, графитный карандаш. 31,6x25,5.
Государственная Третьяковская галерея. Отсканировано с изд.:
Петр Митурич. К 125-летию со дня рождения. Выставка графики из собрания
Государственной Третьяковской галереи: каталог. М., 2012. С.51



П.В.Митурич. Портрет М.Ляховицкого. 1945. Бумага, черный карандаш. 57,5x44.

Собрание семьи художника. Отсканировано с изд.: П.Митурич.

Записки сурового реалиста эпохи авангарда: Дневники, письма, воспоминания, статьи. М., 1997. С.273



П.В.Митурич. Портрет Ю.Н.Митурич. 1945. Бумага, синий карандаш. 43x46,8.
Государственный Русский музей. Отсканировано с изд.: Петр Васильевич Митурич.
К 90-летию со дня рождения: каталог выставки/ Государственная Третьяковская галерея. М.,1978. С.60



И.Е.Репин. Портрет П.П.Чистякова. 1870. Бумага, графитный карандаш, белила. 28,4x20,4.
Государственная Третьяковская галерея. Отсканировано с изд.: И.Репин.
Из собрания Государственной Третьяковской галереи: Графика. М.,1987. С.8



И.Е.Репин. Портрет Е.Г.Мамонтовой (за чтением). 1879. Бумага, графитный карандаш. 32,3x25,3.
Музей-заповедник "Абрамцево". Отсканировано с изд.:
Немировская М.А. Портреты И.Е.Репина: Графика. М.,1974. С.36



И.Е.Репин. Портрет Э.Л.Прахова и Р.С.Левицкого. 1879. Бумага, графитный и цветной карандаши.
35,7x26. Государственная Третьяковская галерея. Отсканировано с изд.:
И.Репин. Из собрания Государственной Третьяковской галереи: Графика. М.,1987. С.24



П.В.Митурич. Портрет Е.Тейса. 1946. Бумага, тушь. 60,5x46,3. Собрание семьи художника.
Отсканировано с изд.: П.Митурич. Записки сурового реалиста эпохи авангарда:
Дневники, письма, воспоминания, статьи. М.,1997. С.274



П.В.Митурич. Портрет Н.Степанова. 1946. Бумага, тушь. 62,7x48.
Государственная Третьяковская галерея. Отсканировано с изд.: П.Митурич. 3
аписки сурового реалиста эпохи авангарда: Дневники, письма, воспоминания, статьи. М.,1997. С.275



И.Е.Репин. Портрет Т.С.Репиной. 1879. Бумага, графитный карандаш. 30x22,5.
Государственная Третьяковская галерея. Отсканировано с изд.: И.Репин.
Из собрания Государственной Третьяковской галереи: Графика. М.,1987. С.28



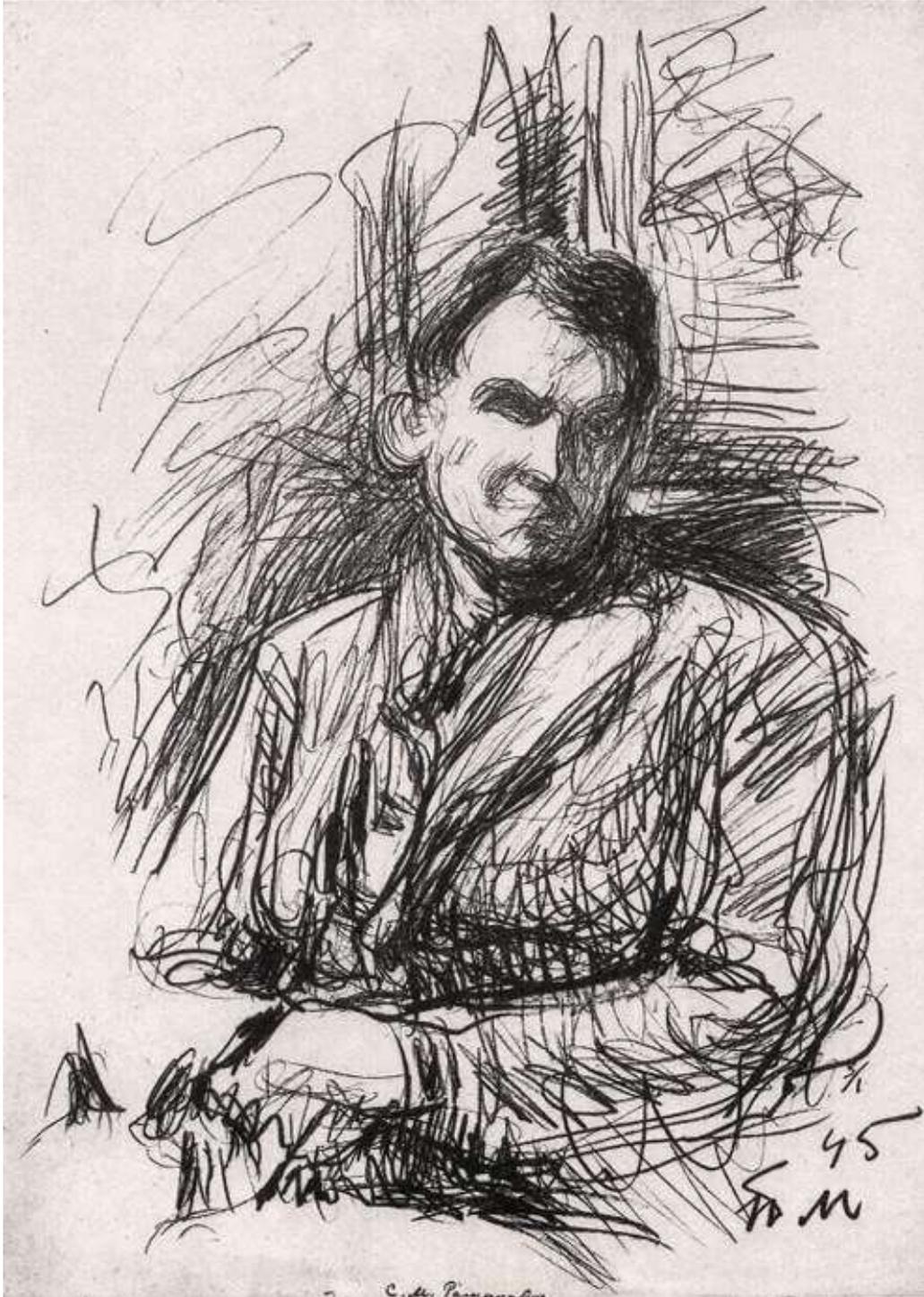
П.В.Митурич. Портрет В.А.Хлебникова. 1926. Бумага, черный карандаш. 45,7x38,7.
Государственная Третьяковская галерея. Отсканировано с изд.: Петр Митурич.
К 125-летию со дня рождения. Выставка графики из собрания Государственной
Третьяковской галереи: каталог. М.,2012. С.63



И.Е.Репин. Портрет Э.Дузе. 1891. Холст, уголь. 108x139.

Государственная Третьяковская галерея. Отсканировано с изд.:

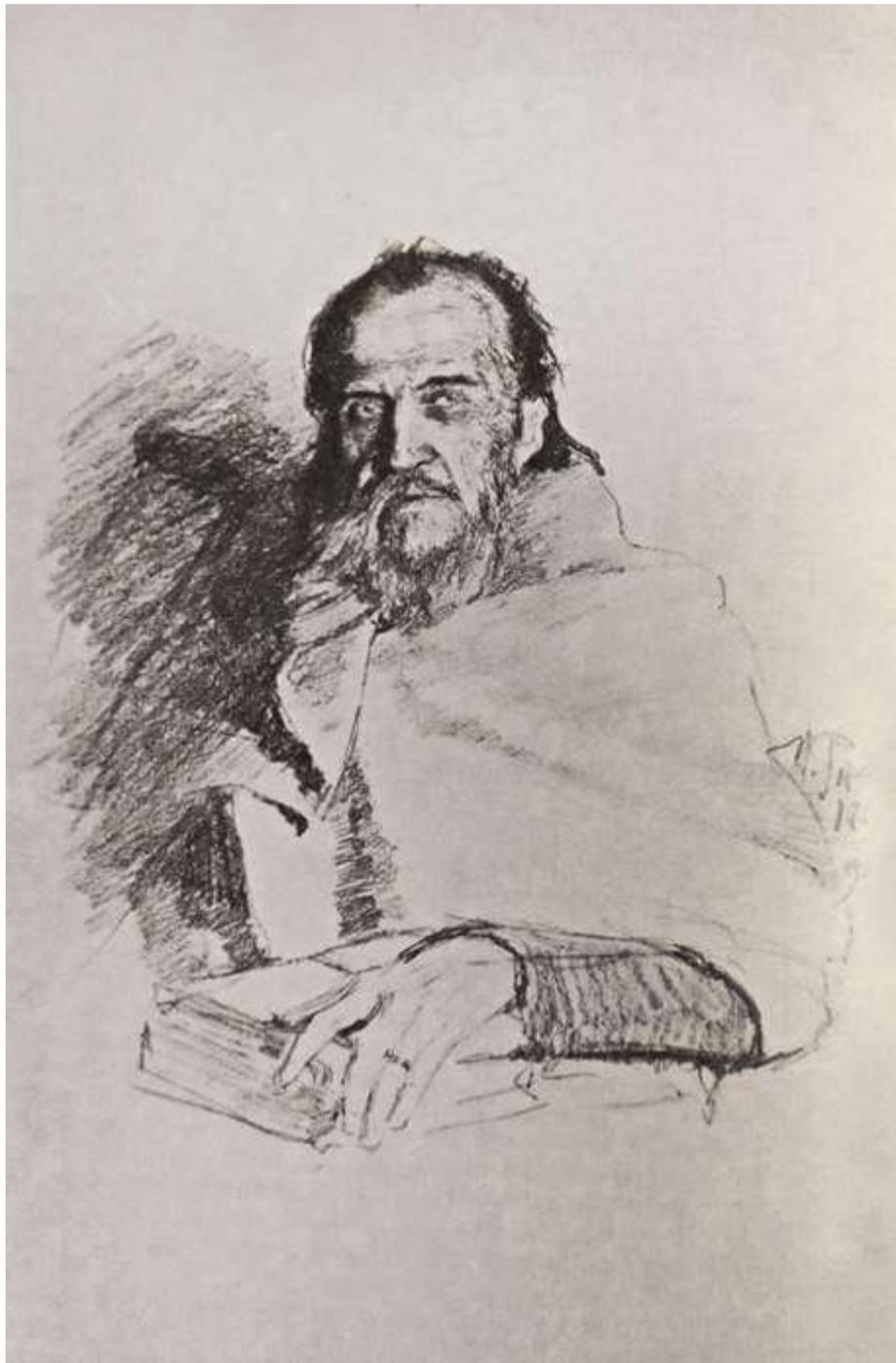
И.Репин. Из собрания Государственной Третьяковской галереи: Графика. М.,1987. С.39



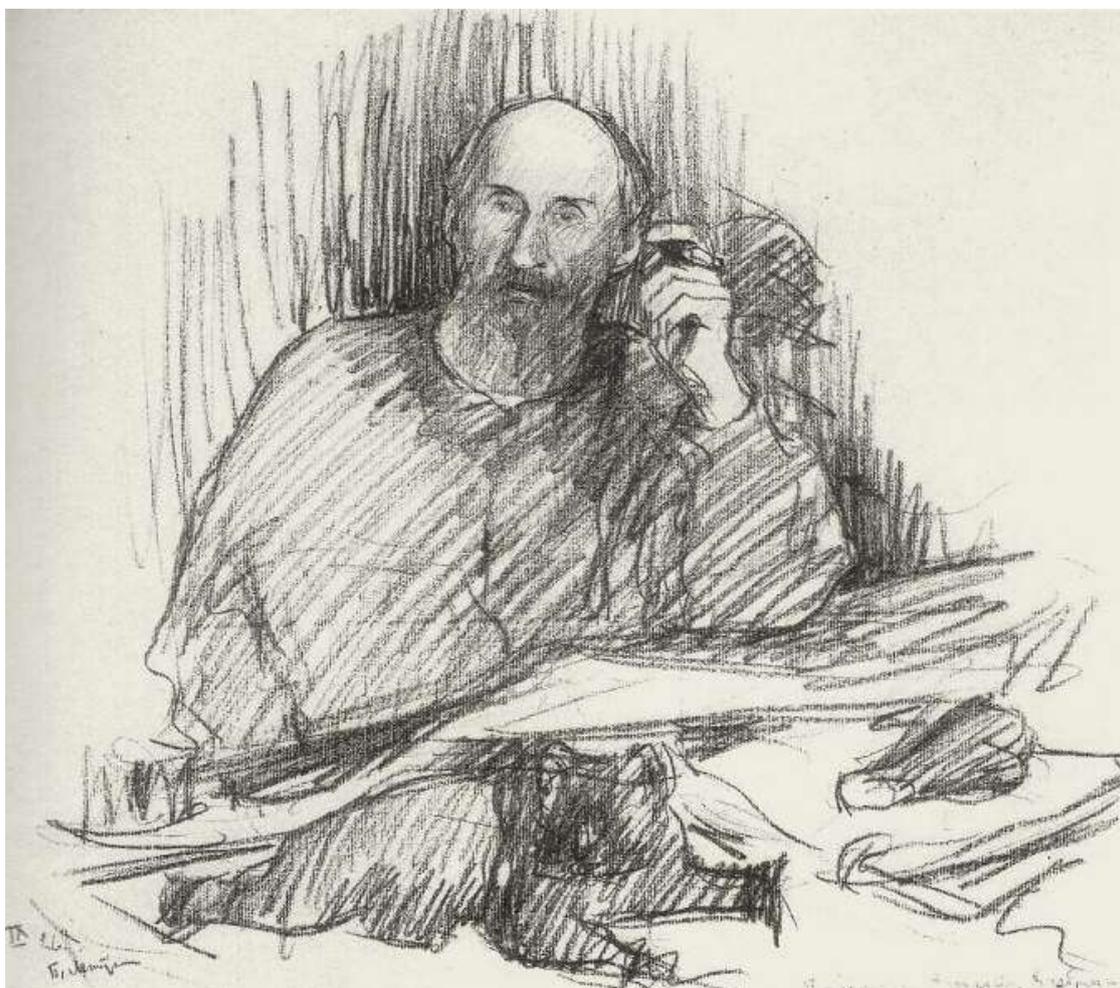
П.В.Митурич. Портрет С.Романовича. 1945. Бумага, черный карандаш. 62,6x44.

Собрание семьи художника. Отсканировано с изд.: П.Митурич.

Записки сурового реалиста эпохи авангарда: Дневники, письма, воспоминания, статьи. М.,1997. С.270



И.Е.Репин. Портрет Я.П.Полонского. 1896. Бумага, графитный карандаш. 51,6x33,8.
Государственный литературный музей. Отсканировано с изд.:
Немировская М.А. Портреты И.Е.Репина: Графика. М.,1974. С.98



П.В.Митурич. Портрет В.А.Хлебникова за столом. 1926. Бумага, черный карандаш. 38,3x44,2.

Собрание семьи художника. Отсканировано с изд.: П.Митурич.

Записки сурового реалиста эпохи авангарда: Дневники, письма, воспоминания, статьи. М.,1997. С.265



И.Е.Репин. Портрет П.И.Якуба. 1881. Бумага, графитный карандаш. 32,5x23,3.
Государственная Третьяковская галерея. Отсканировано с изд.: И.Репин.
Из собрания Государственной Третьяковской галереи : Графика. М.,1987. С.26



И.Е.Репин. Портрет Е.Д.Баташевой. 1891. Бумага, уголь, соус. 43,5x32,2. Музей-заповедник "Абрамцево".
Отсканировано с изд.: Немировская М.А. Портреты И.Е.Репина: Графика. М.,1974. С.95



И.Е.Репин. В.А.Репина, лежащая в постели. Две фигуры сидящих женщин. Собака. 1872.
Бумага, графитный карандаш. 29,2х37,5. Государственная Третьяковская галерея.
Отсканировано с изд.: И.Репин. Из собрания Государственной Третьяковской галереи:
Графика. М.,1987. С.11



П.В.Митурич. Портрет Веры Хлебниковой-Митурич. 1924. Бумага, чернильный карандаш. 73x57,5. Государственная Третьяковская галерея. Отсканировано с изд.: Петр Митурич. К 125-летию со дня рождения. Выставка графики из собрания Государственной Третьяковской галереи. М.,2012. С.41



П.В.Митурич. Вера Хлебникова. 1927. Бумага, черный карандаш. 53,3x44,5.

Собрание семьи художника. Отсканировано с изд.: П.Митурич.

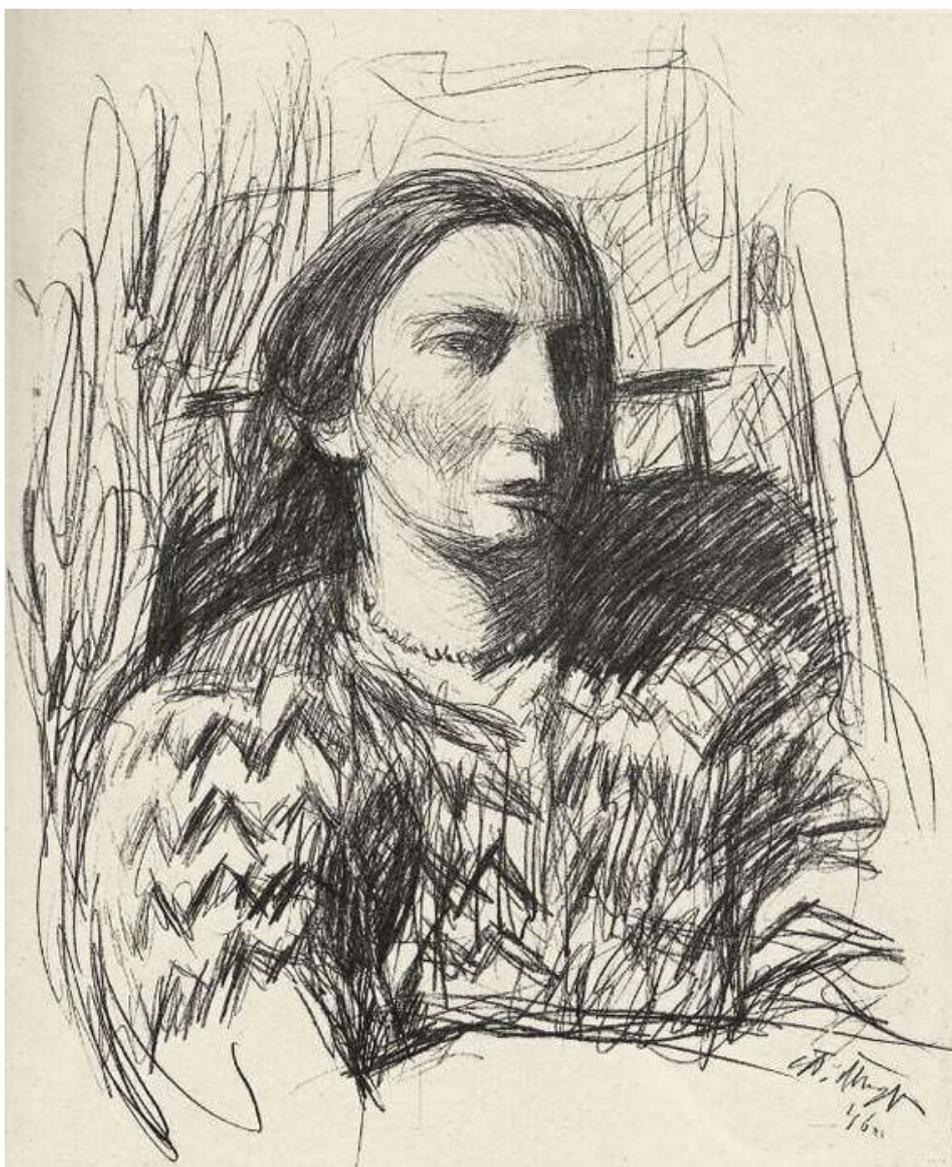
Записки сурового реалиста эпохи авангарда: Дневники, письма, воспоминания, статьи. М.,1997. С.269



П.В.Митурич. Портрет сына-солдата. 1943. Бумага, черный карандаш. 49,3x43,7.
Собрание семьи художника. Отсканировано с изд.: Петр Васильевич Митурич.
К 90-летию со дня рождения: каталог выставки. М.,1978. С.61



И.Е.Репин. Портрет Е.Г.Мамонтовой. 1879. Бумага, графитный карандаш. 32,5x26,2.
Государственная Третьяковская галерея. Отсканировано с изд.: И.Репин.
Из собрания Государственной Третьяковской галереи. Графика. М.,1987. С.25



П.В.Митурич. Портрет М.Спендиаровой. 1946. Картон, карандаш. 62,5x48,2.

Собрание семьи художника. Отсканировано с изд.: П.Митурич.

Записки сурового реалиста эпохи авангарда: Дневники, письма, воспоминания, статьи. М.,1997. С.271



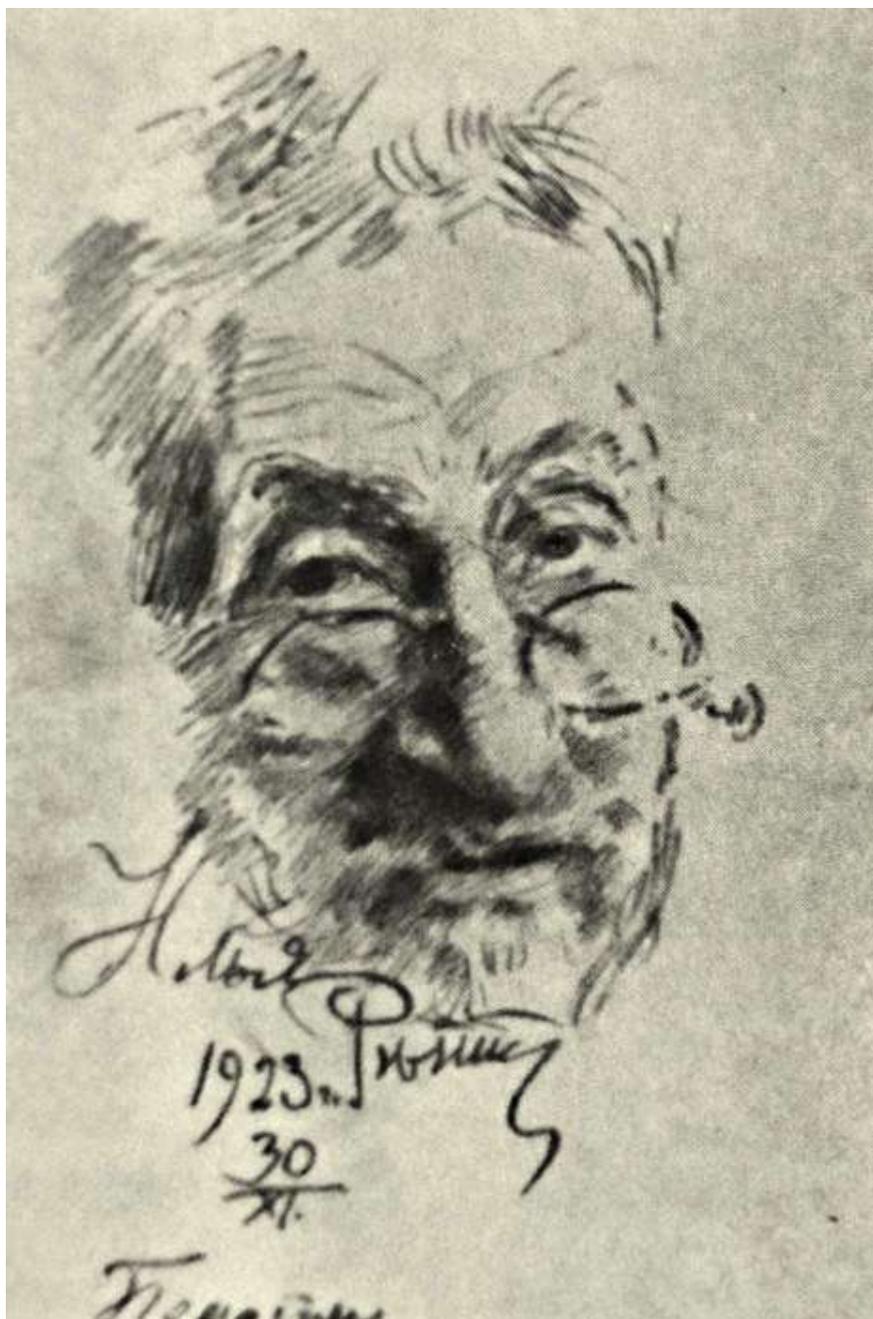
И.Е.Репин. Портрет В.И.Репиной. 1925. Бумага, карандаш. 63,2x46,8.
Музей-усадьба И.Е.Репина "Пенаты". Отсканировано с изд.: Немировская М.А. Портреты И.Е.Репина:
Графика. М., 1974. С.124



П.В.Митурич. Маша. 1943. Бумага, графитный карандаш. 42,3x32,2.
Государственная Третьяковская галерея. Отсканировано с изд.: Петр Митурич.
К 125-летию со дня рождения. Выставка графики из собрания
Государственной Третьяковской галереи: каталог. М., 2012. С.79



П.В.Митурич. Портрет скрипача Наума Рейнгольда. 1925. Бумага, черный карандаш. 38x34,5.
Государственная Третьяковская галерея. Отсканировано с изд.: Петр Митурич.
К 125-летию со дня рождения. Выставка графики из собрания
Государственной Третьяковской галереи: каталог. М., 2012. С.57



И.Е.Репин. Автопортрет. 1923. Бумага, карандаш. 13,8x8,9. Государственный Русский музей.
Отсканировано с изд.: Немировская М.А. Портреты И.Е.Репина: Графика. М.,1974. С.122



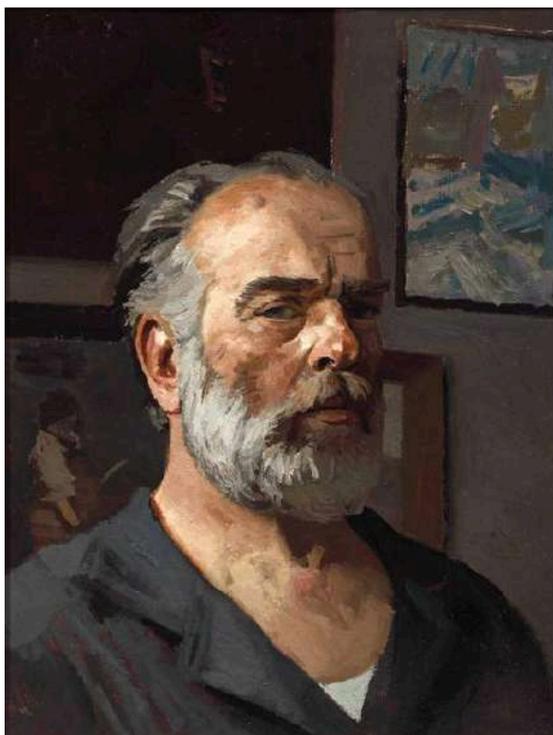
М.А.Врубель. Портрет молодого человека. 1900-е. Бумага, графитный карандаш. 35,8x22.
Государственная Третьяковская галерея. Отсканировано с изд.:
Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Рисунок XIX века. Т.2.
Книга первая А–В. М.,2007. С.441

Т.С. Кружкова

Традиции И.Е.Репина в живописи Г.М.Коржева



И.Е.Репин. Автопортрет. 1887. Холст, масло. 72,8x60,5. Государственная Третьяковская галерея



Г.М.Коржев. Автопортрет. 1980. Холст, масло. 61x46,5. Собственность семьи художника.
Источник изображения: <http://korzhev.com>



Г.М.Коржев. Уехали. 1955. Холст, масло. 94x135. Местонахождение неизвестно. Фотография автора

[Назад к статье](#)



Г.М.Коржев. Осень. 1954–1955. Холст, масло. 90x160.
Местонахождение неизвестно. Фотография автора



И.Е.Репин. Бурлаки на Волге. 1870–1873. Холст, масло. 131,5x281. Государственный Русский музей.
Источник изображения: <http://img11.nnm.me>

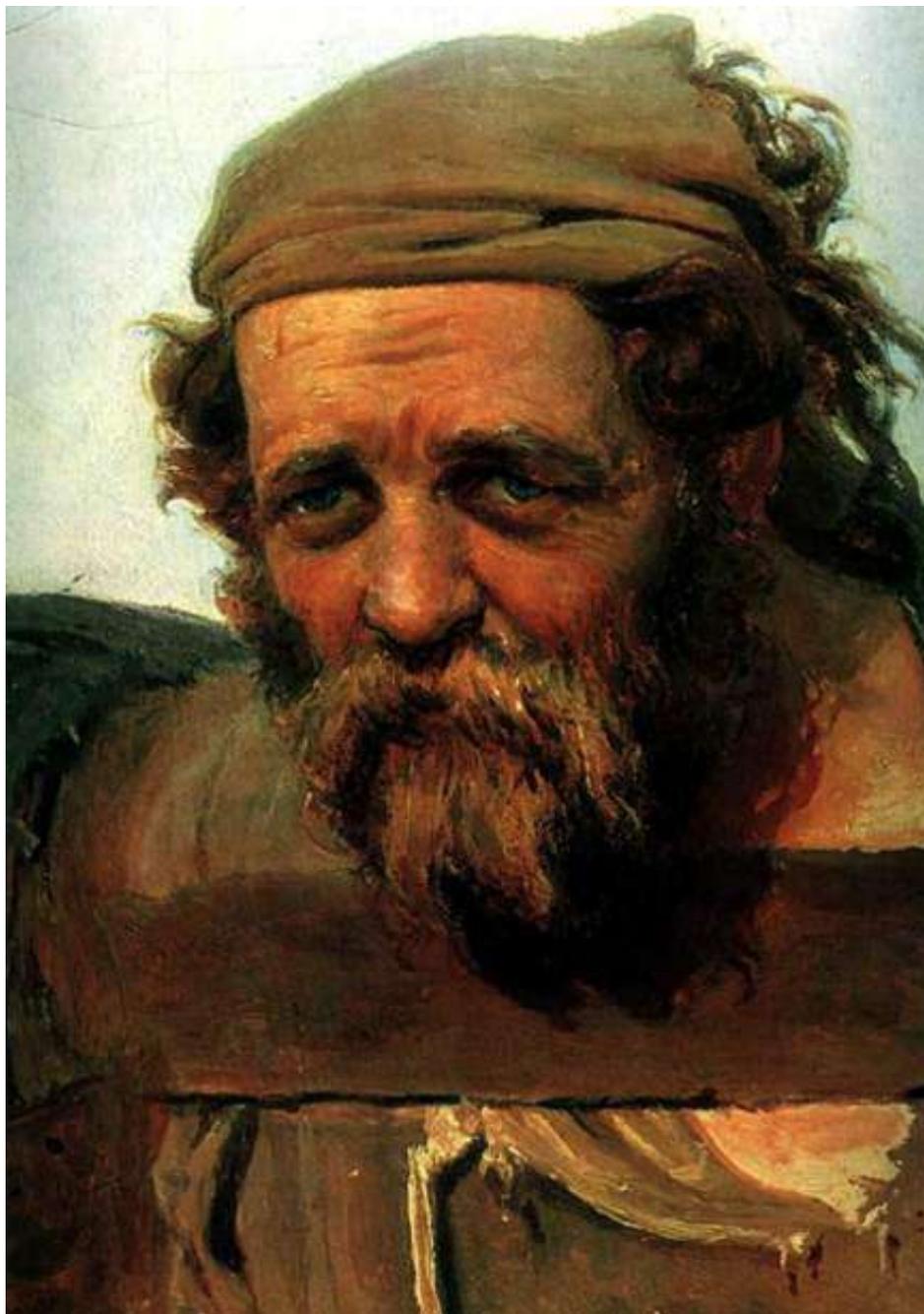


Г.М.Коржев. Триптих "Коммунисты". 1957–1960. Левая часть "Гомер. (Рабочая студия)".
1958–1960. Холст, масло. 290х140. Центральная часть "Поднимающий знамя".
1959–1960. Холст, масло. 156х290. Правая часть "Интернационал".
1957–1958. Холст, масло. 285х128. Государственный Русский музей.

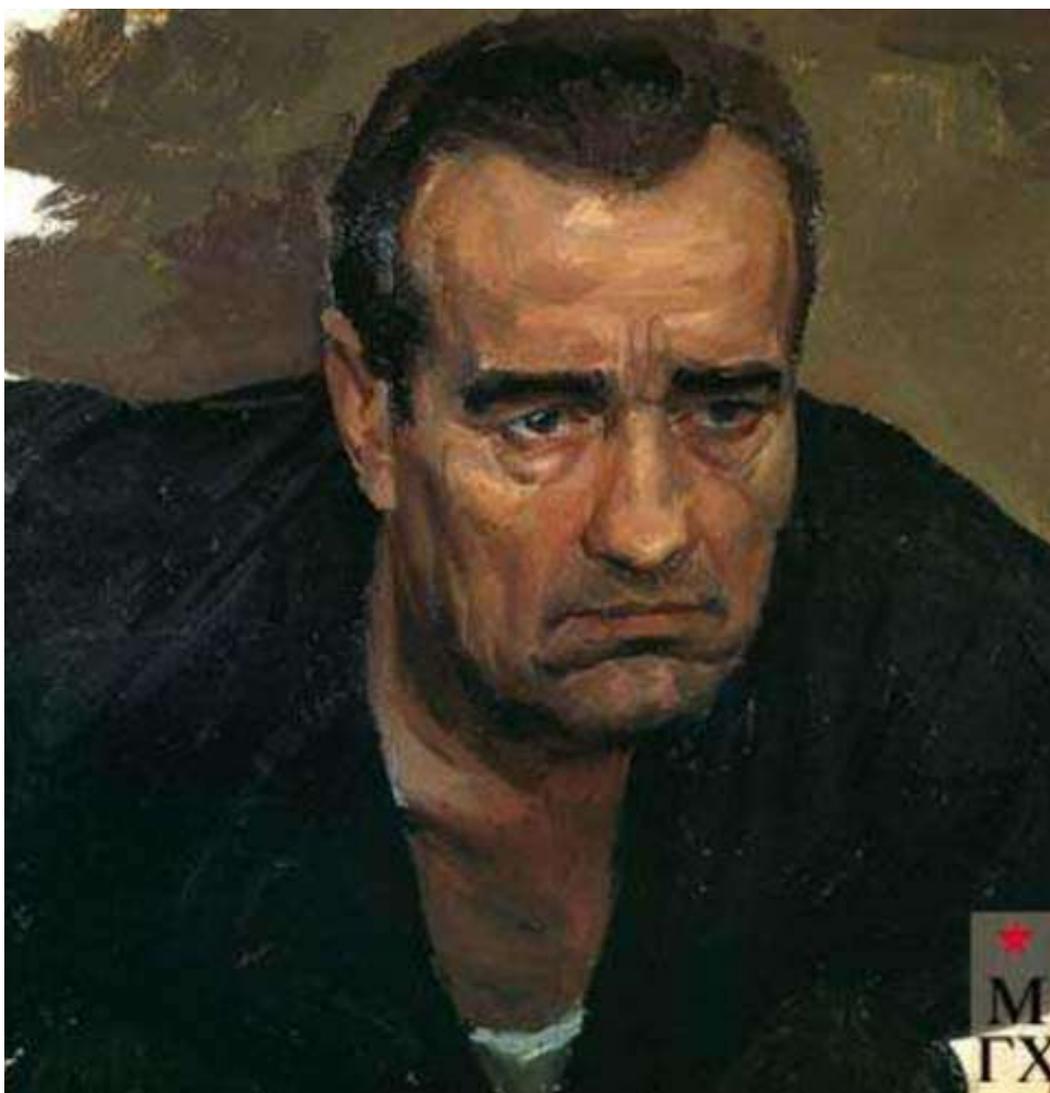
Источник изображения: <http://korzhev.com>



И.Е.Репин. Бурлаки на Волге. 1870–1873. Холст, масло. 131,5x281.
Государственный Русский музей. Фрагмент. Источник изображения: <http://img11.nnm.me>



И.Е.Репин. Бурлаки на Волге. 1870–1873. Холст, масло. 131,5x281.
Государственный Русский музей. Фрагмент. Источник изображения: <http://img11.nnm.me>



Г.М.Коржев. Эюад к центральной части триптиха "Коммунисты" "Поднимающий знамя". 1958.
Холст, масло. 45x45. Частное собрание. Источник изображения: <http://www.maslovka.org>



Г.М.Коржев. Интернационал. Фрагмент правой части триптиха "Коммунисты". 1957–1958.
Холст, масло. 285x128. Государственный Русский музей.
Источник изображения: <http://www.maslovka.org>



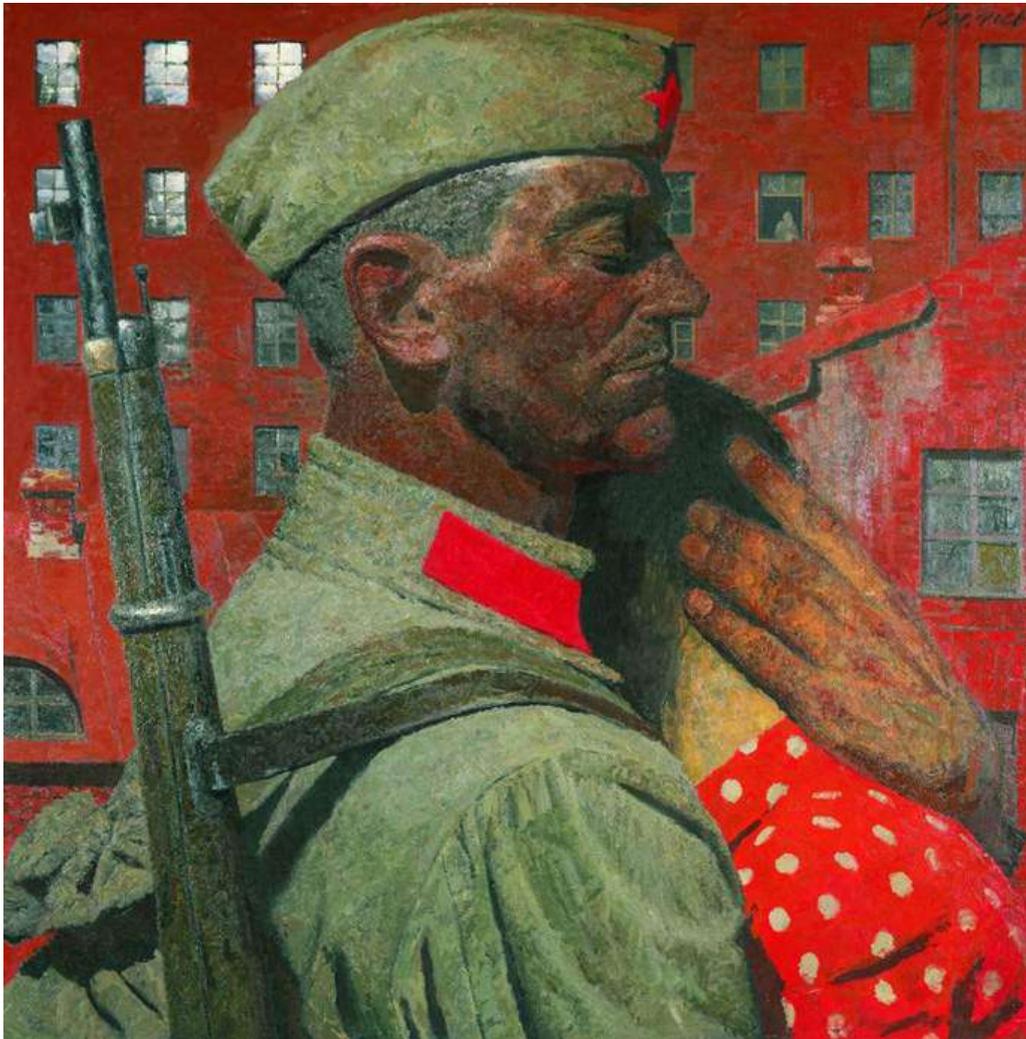
И.Е.Репин. Протоиерей. 1877. Холст, масло. 125,5x97,5. Государственная Третьяковская галерея



Г.М.Коржев. Влюбленные. 1959. Холст, масло. 156x207. Государственный Русский музей.
Источник изображения: <http://www.maslovka.org>



Г.М.Коржев. Поднимающий знамя. Центральная часть триптиха "Коммунисты". 1959-1960.
Холст, масло. 156x290. Государственный Русский музей.
Источник изображения: <http://www.maslovka.org>



Г.М.Коржев. Проводы. 1967. Холст, масло. 200х200. Государственный Русский музей.
Источник изображения: <http://www.virtualrm.spb.ru>

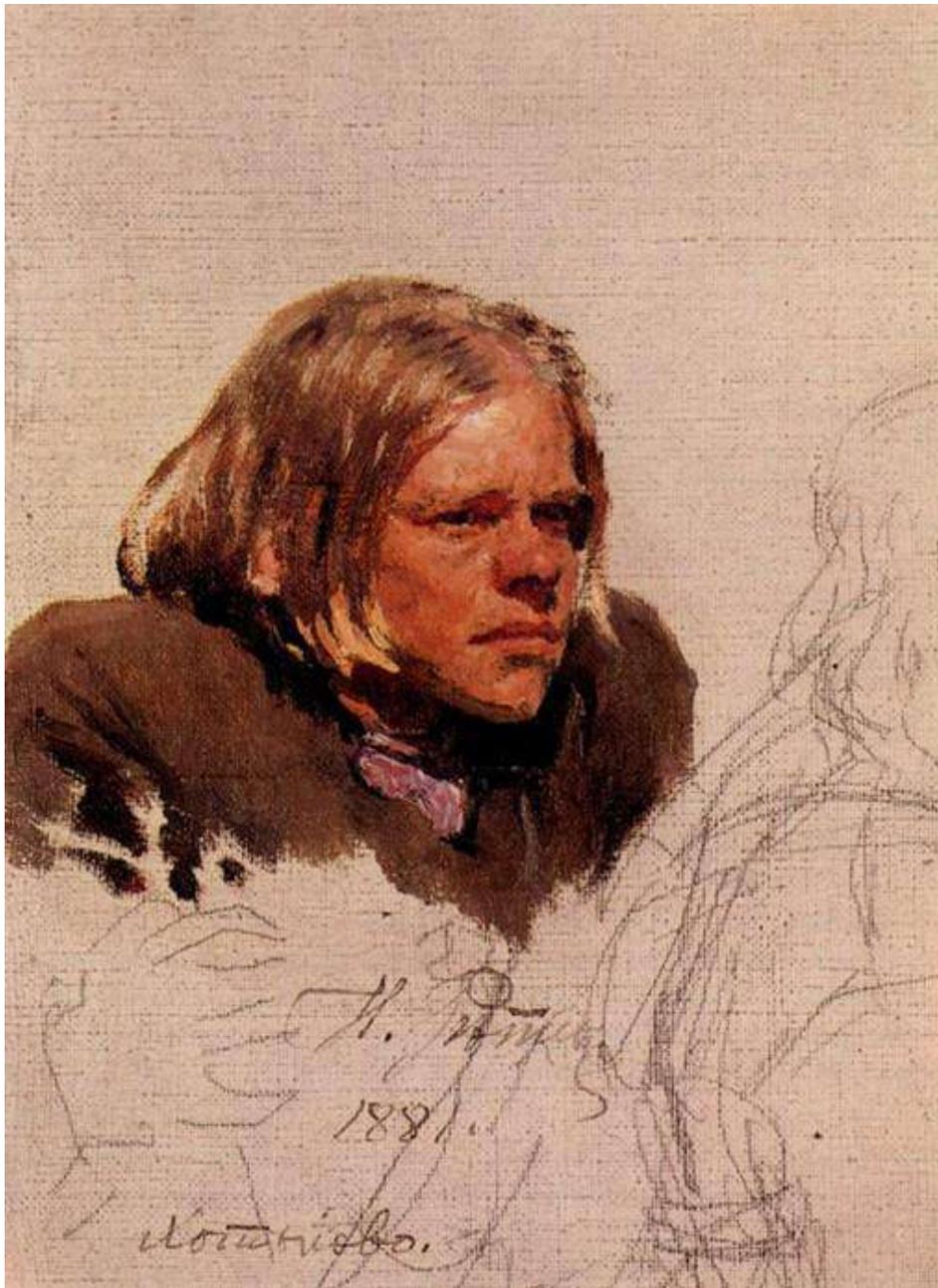


И.Е.Репин. Крестный ход в Курской губернии. 1881–1883. Холст, масло. 178x285,4.
Государственная Третьяковская галерея

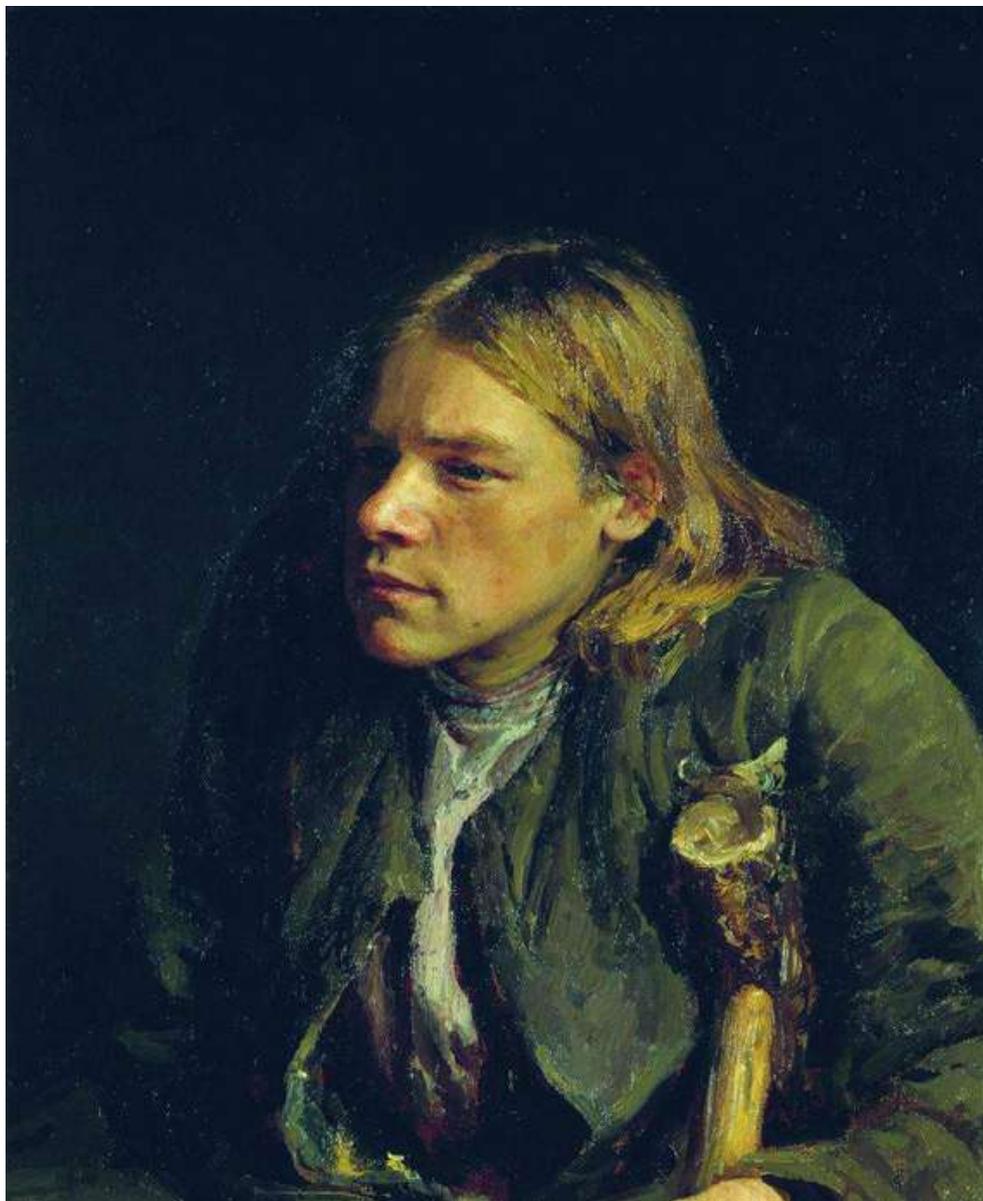


Г.М.Коржев. Заложники войны. 1998–2005. Холст, масло. 315x440.

Институт русского реалистического искусства. Источник изображения: <http://www.maslovka.org>



И.Е.Репин. Голова горбуна. Эюад к картине "Крестный ход в Курской губернии". 1881.
Холст, масло. 24x16,8. Государственная Третьяковская галерея



И.Е.Репин. Горбун. Эюад к картине "Крестный ход в Курской губернии". 1881.
Холст, масло. 64,4x53,4. Государственная Третьяковская галерея



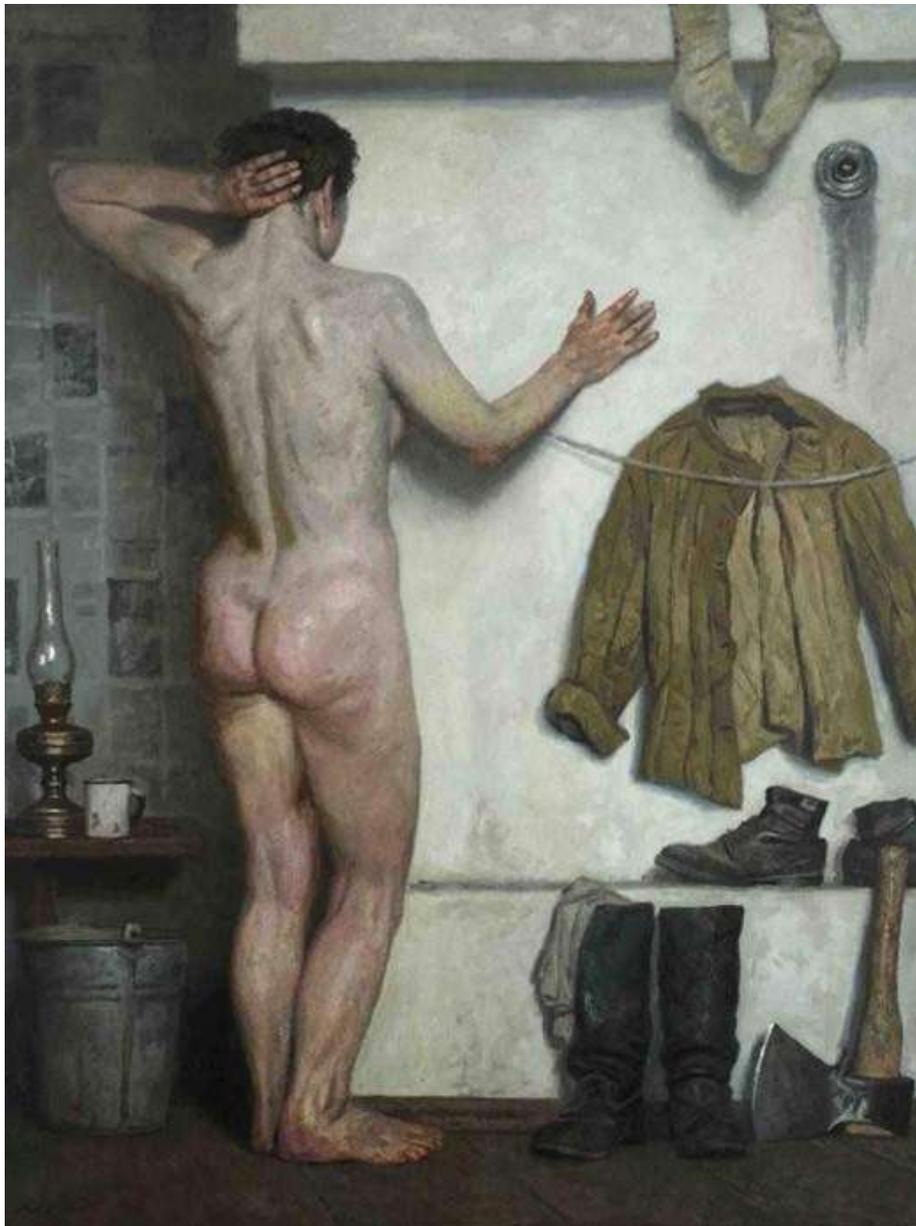
Г.М.Коржев. Беседа. 1985. Холст, масло. 150х200. Государственный Русский музей.
Источник изображения: <http://www.maslovka.org>



Г.М.Коржев. Указ короля. 1997. Холст, масло. 116x116. Частное собрание.
Источник изображения: <http://korzhev.com>

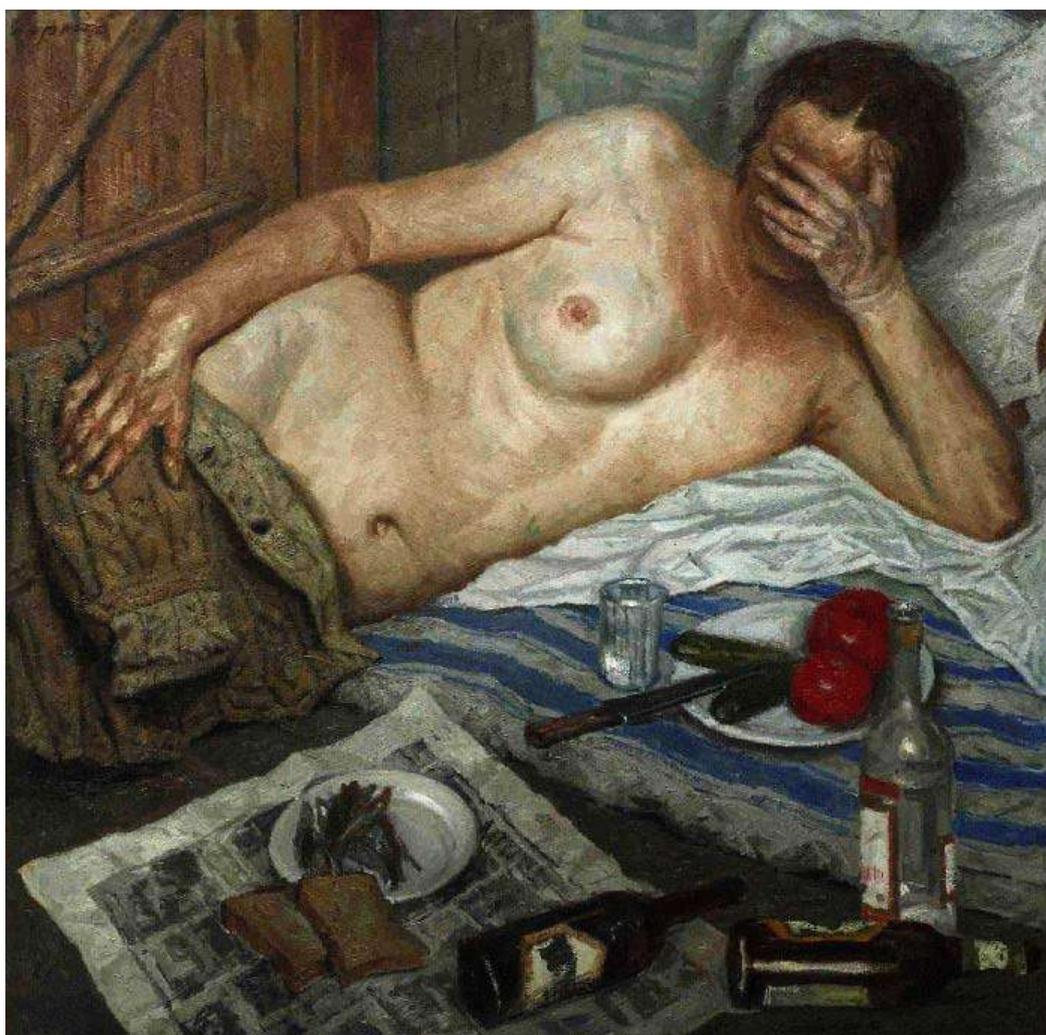


Г.М.Коржев. Трудные шаги к истине. 2000. Холст, масло. 170x200. Частное собрание.
Источник изображения: <http://korzhev.com>



Г.М.Коржев. На лесоповале. 2003. Холст, масло. 200х150.

Институт русского реалистического искусства. Источник изображения: <http://rusrealart.ru>



Г.М.Коржев. Лишенная родительских прав. 2006. Холст, масло. 120x120.
Институт русского реалистического искусства. Источник изображения: <http://rusrealart.ru>



И.Е.Репин. Перед исповедью. 1879–1885. Холст, масло. 48x59. Государственная Третьяковская галерея



И.Е.Репин. Не ждали. 1884–1888. Холст, масло. 160,5x167,5.
Государственная Третьяковская галерея



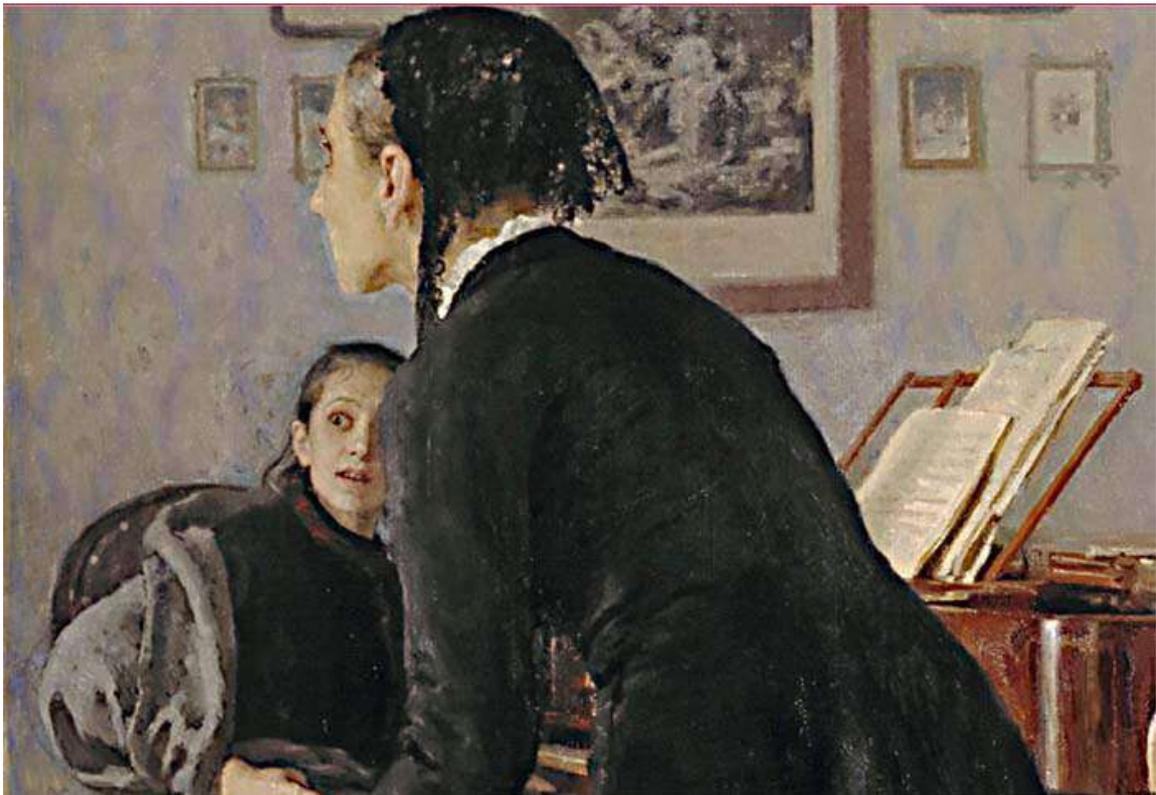
И.Е.Репин. Не ждали. 1884–1888. Холст, масло. 160,5x167,5.
Государственная Третьяковская галерея. Фрагмент. Источник изображения: <http://artist-mag.ru>



Г.М.Коржев. Следы войны. 1964. Холст, масло. 200x150. Государственный Русский музей.
Источник изображения: <http://korzhev.com>



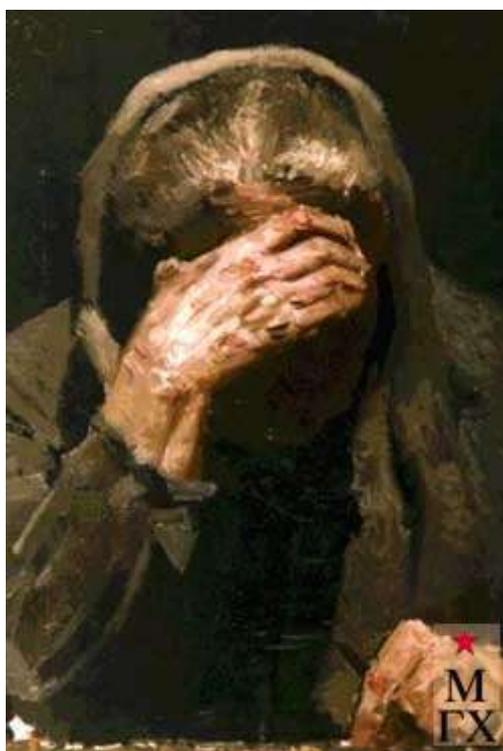
И.Е.Репин. Портрет М.П.Мусоргского. 1881. Холст, масло. 71,8x58,5.
Государственная Третьяковская галерея. Фрагмент



И.Е.Репин. Не ждали. 1884–1888. Холст, масло. 160,5x167,5.
Государственная Третьяковская галерея. Фрагмент



Г.М.Коржев. Мать. 1964–1967. Холст, масло. 200x223.
Государственная Третьяковская галерея. Источник изображения: <http://korzhev.com>



Г.М.Коржев. Мать. Эюд. 1962. Картон, масло. Частное собрание.
Источник изображения: <http://www.maslovka.org>



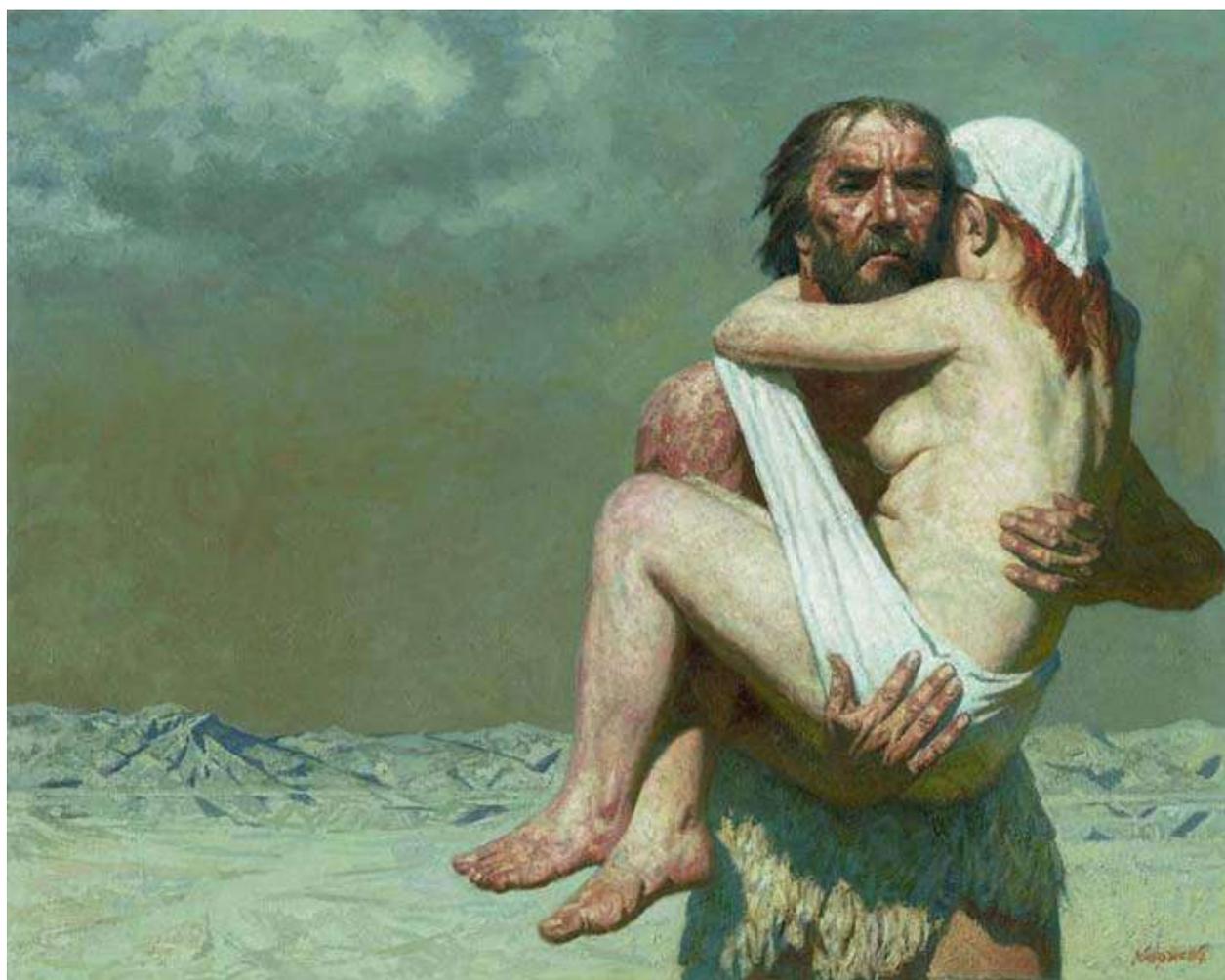
И.Е.Репин. Перед исповедью. 1879–1885. Холст, масло. 48x59.
Государственная Третьяковская галерея. Фрагмент



И.Е.Репин. Воскрешение дочери Иаира. 1871. Холст, масло. 229х382.
Государственный Русский музей. Источник изображения: <http://f.rodon.org>



Г.М.Коржев. Эвакуация. 1948. Холст, масло. 180x150. Частное собрание. Фотография автора

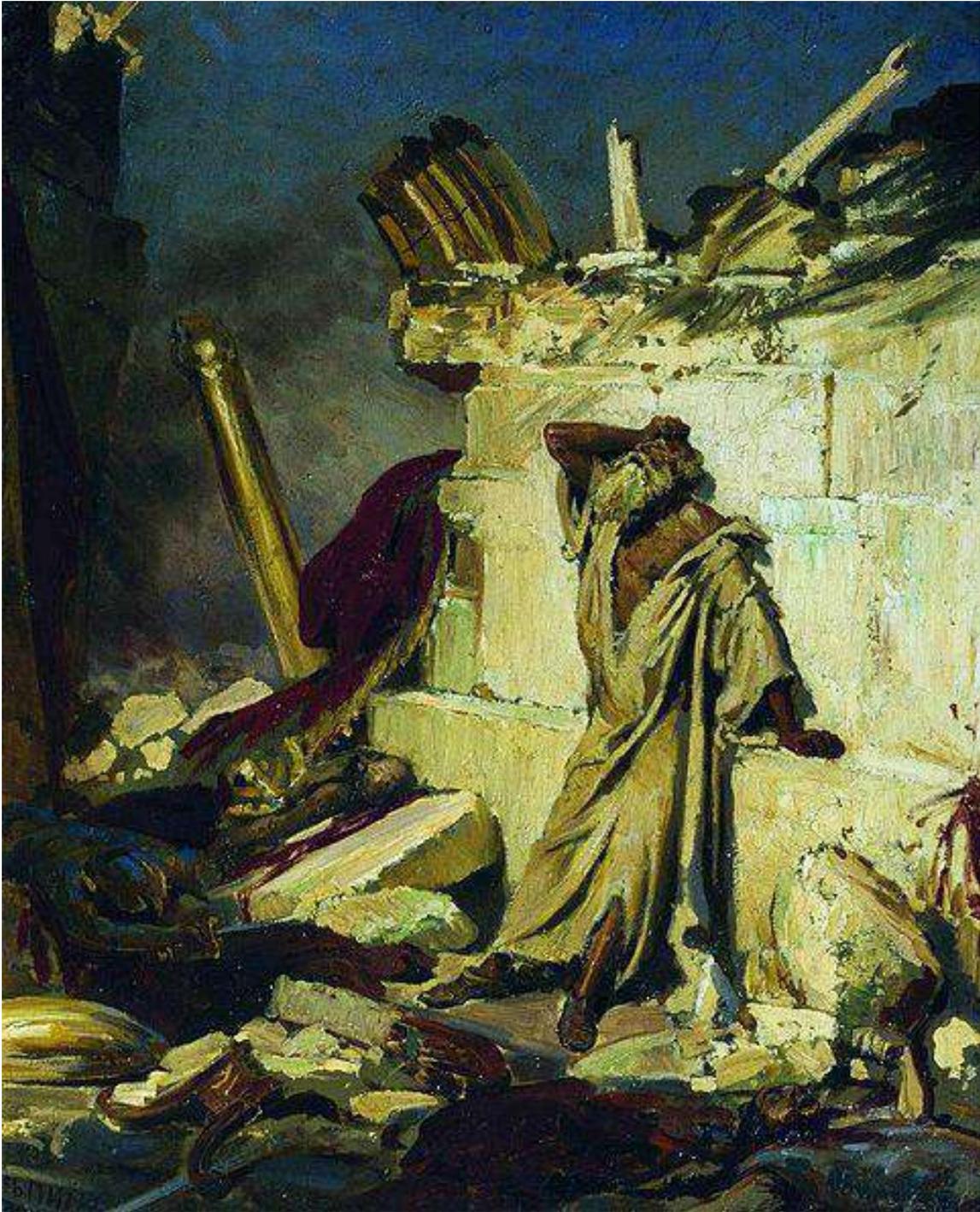


Г.М.Коржев. Лишенные рая. 1998. Холст, масло. 118,7х143,5. Частное собрание.

Источник изображения: <http://korzhev.com>



Г.М.Коржев. Осень прародителей. 1997-2000. Холст, масло. 168,3x228.
Частное собрание. Источник изображения: <http://korzhev.com>



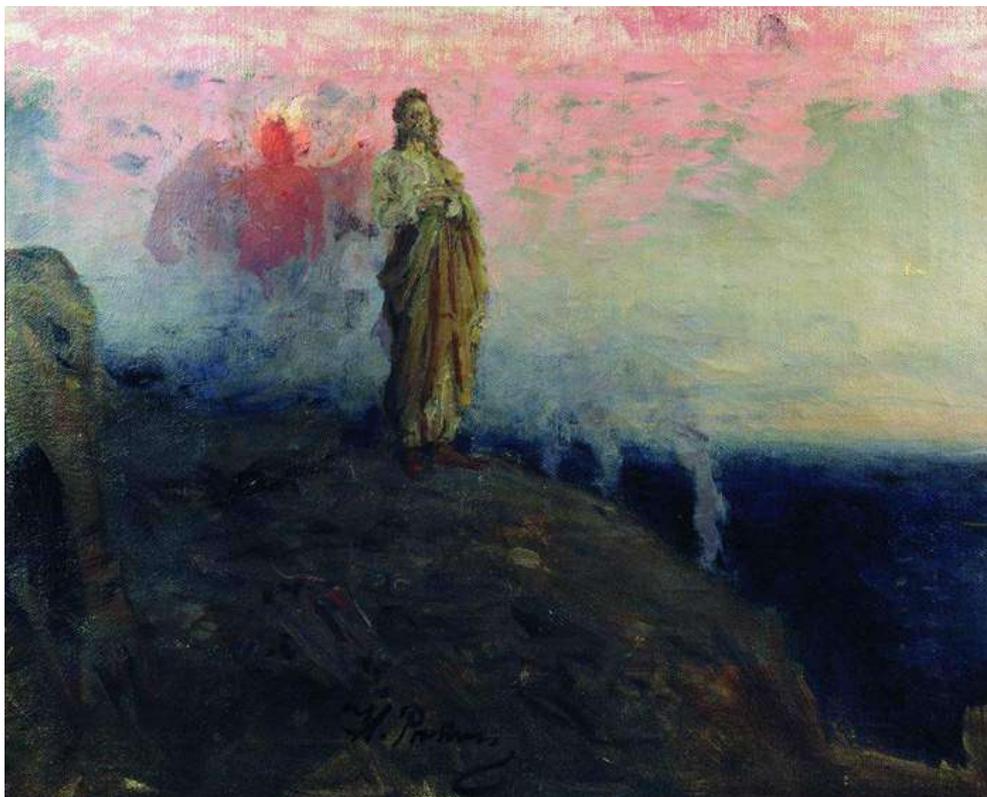
И.Е.Репин. Плач пророка Иеремии на развалинах Иерусалима. 1870. Картон, масло. 91,3x75.
Государственная Третьяковская галерея



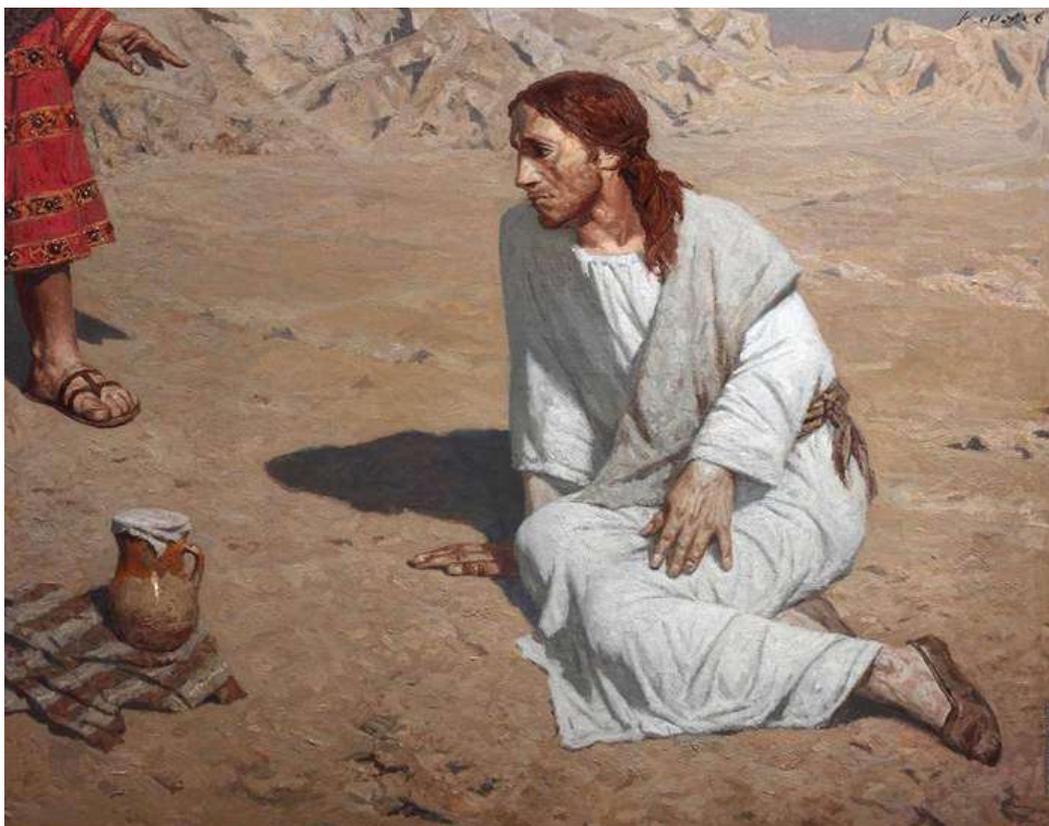
И.Е.Репин. Иди за мной, Сатано! 1896. Холст, масло. 45х61.
Ульяновский областной художественный музей. Источник изображения: <http://ippo.ru>



И.Е.Репин. Иди за мной, Сатано! 1891. Картон, масло. 21,7x40,5. Государственный Русский музей.
Источник изображения: <http://ippo.ru>



И.Е.Репин. Иди за мной, Сатано! (Искушение Христа). 1901–1903. Холст, масло. 71x90.
Краснодарский краевой художественный музей им. Ф.А.Коваленко.
Источник изображения: <http://ippo.ru>



Г.М.Коржев. Изыди, Сатана! 2009. Холст, масло. 150x170. Частное собрание.
Источник изображения: <http://artpoisk.info/artist>



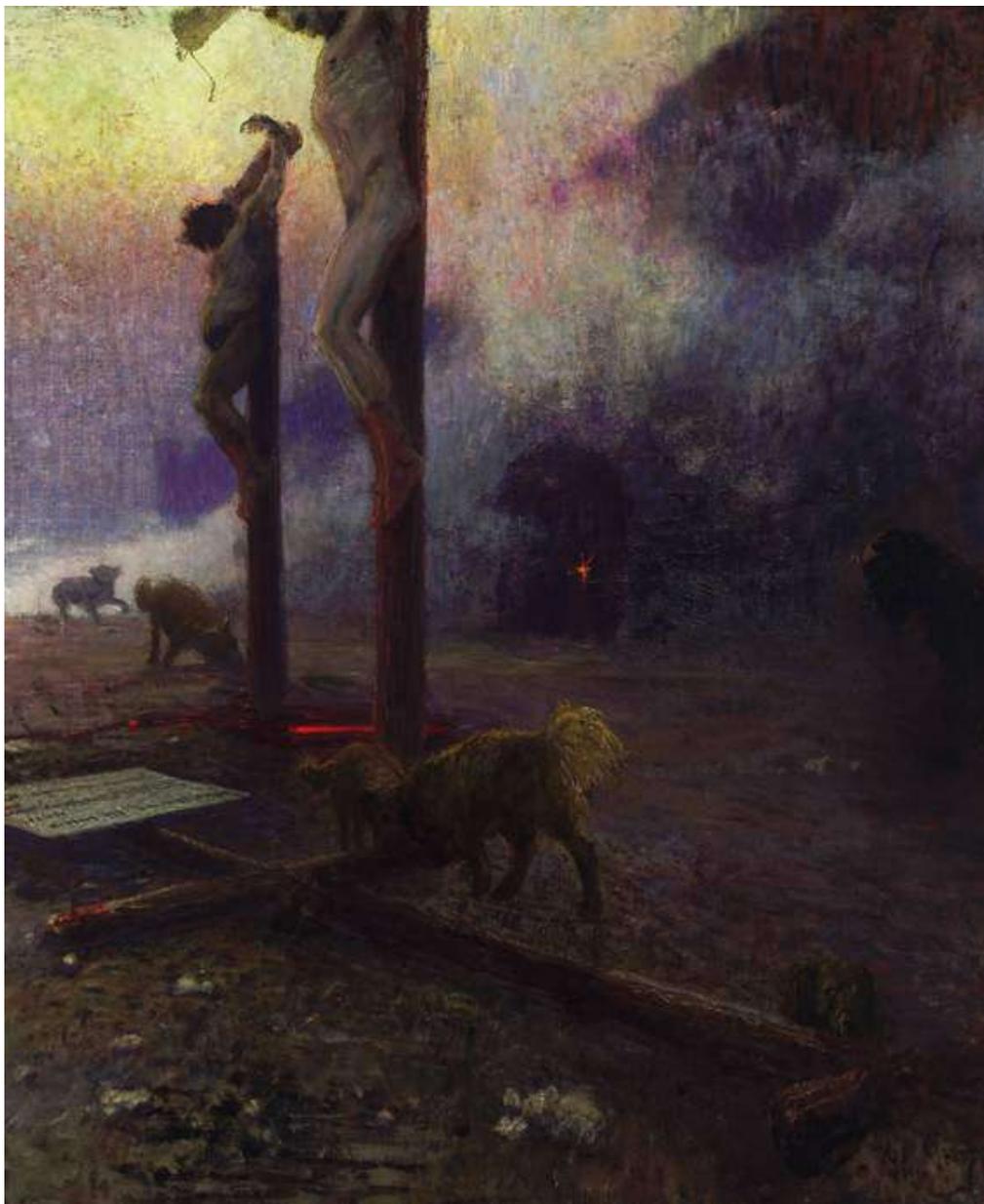
И.Е.Репин. Тайная вечеря. 1903. Холст, масло. 63,2x103,7.
Новгородский государственный объединенный музей-заповедник.
Источник изображения: <http://ippo.ru>



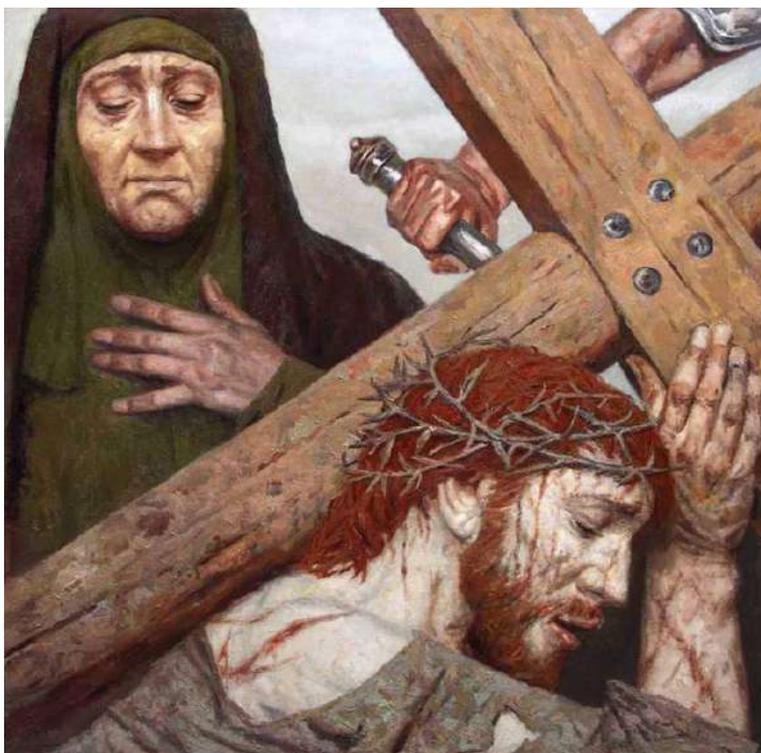
И.Е.Репин. Христос в Гефсиманском саду. 1880-е. Холст, масло. 62х91,5.
Музей изобразительных искусств Республики Карелия. Источник изображения: <http://ippo.ru>



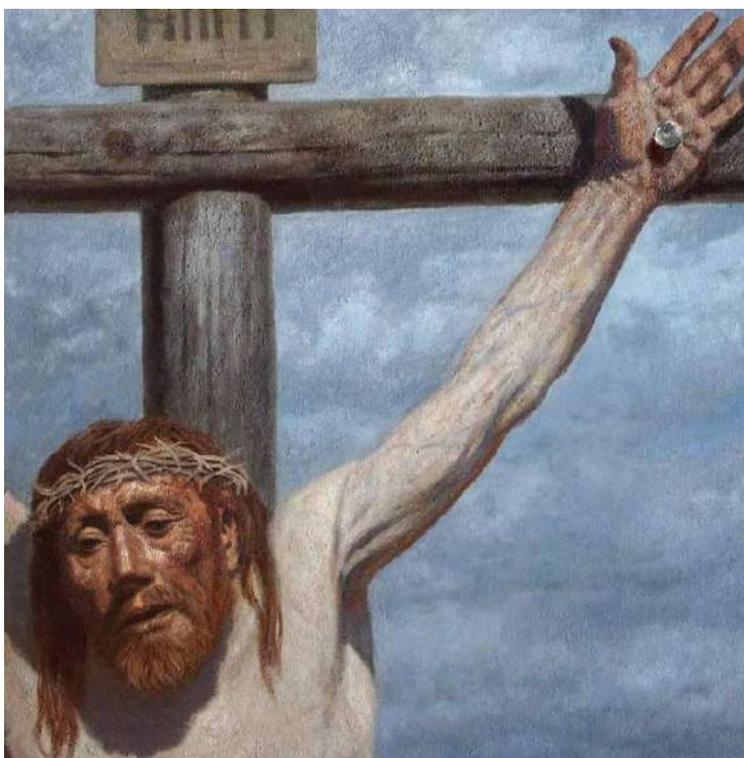
И.Е.Репин. Се, человек. 1867. Холст на картоне, масло. 31x19. Частное собрание.
Источник изображения: <http://ippo.ru>



И.Е.Репин. Голгофа. 1921–1922. Холст, масло. 214х176.
Художественный музей Принстонского университета, Нью-Йорк.
Источник изображения: <http://artmuseum.princeton.edu>



Г.М.Коржев. Несение креста. 1999. Холст, масло. 120х120. Частное собрание.
Источник изображения: <http://korzhev.com>



Г.М.Коржев. Распятие. 1998. Холст, масло. 93х93. Частное собрание.
Источник изображения: <http://korzhev.com>



Г.М.Коржев. Последние часы на земле. 2000–2012. Холст, масло. 170x215. Частное собрание.
Источник изображения: <http://korzhev.com>

Т.Ю. Пластова

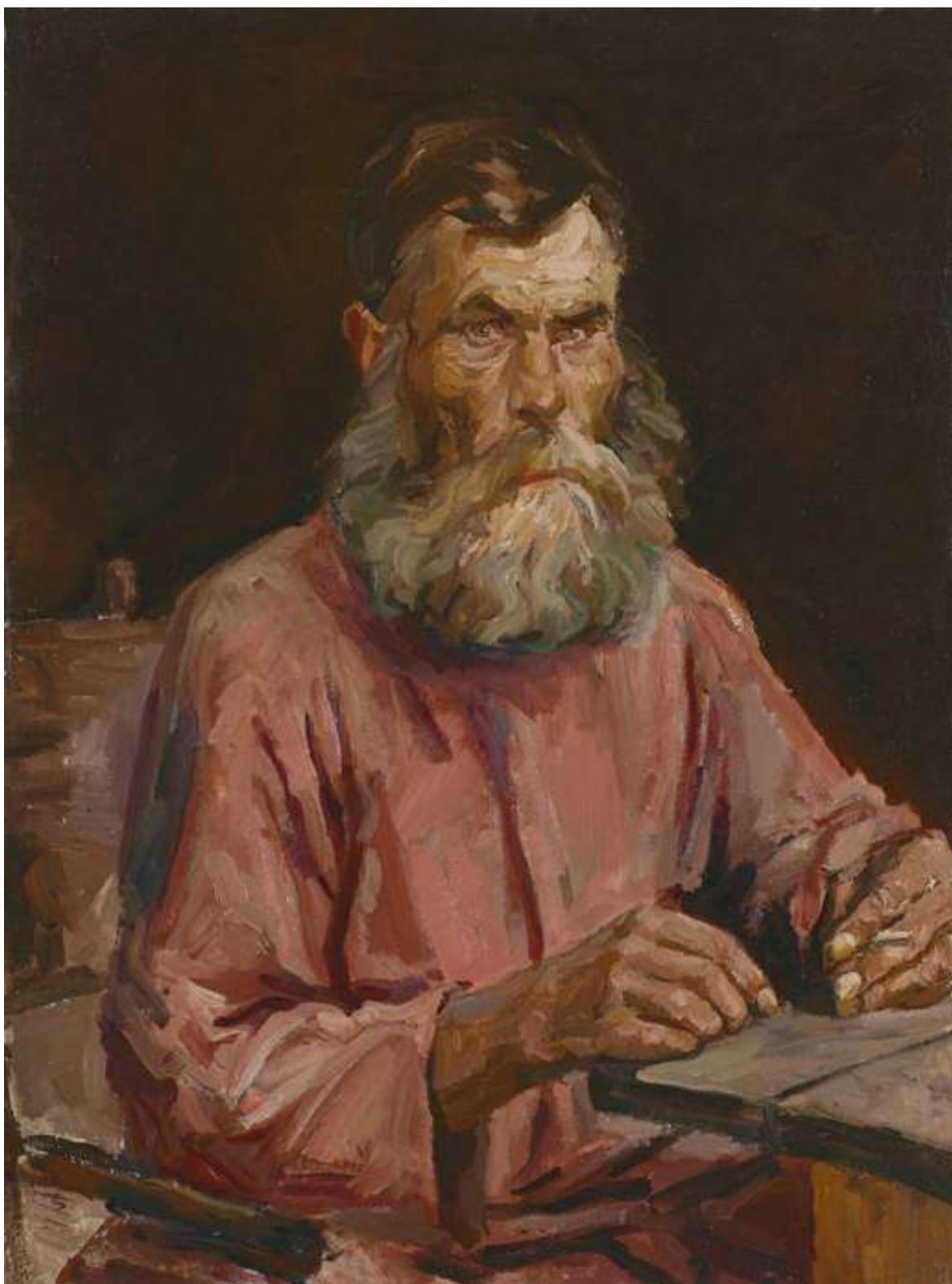
И.Е. Репин — А.А. Пластов. Пути русского реализма



А.А.Пластов. Колхозный праздник (Праздник урожая). 1937. Холст, масло. 187х307.
Государственный Русский музей. Предоставлено автором



А.А.Пластов. Старик Герасим Терёхин. Середина 1930-х. Холст, масло. 75,5x55.
Собрание семьи художника. Предоставлено автором



А.А.Пластов. Петруха Гришин. (За столом). Середина 1930-х. Холст, масло. 74,5х54.
Собрание семьи художника. Предоставлено автором



А.А.Пластов. Жатва. 1945. Холст, масло. 166x219.
Государственная Третьяковская галерея. Предоставлено автором



А.А.Пластов. Матвей Иванович Кондратьев. 1948-1949. Холст, масло. 76x56,5.
Собрание семьи художника. Предоставлено автором



А.А.Пластов. Иван Батин. 1950-1952. Холст, масло. 49,5х33.
Собрание семьи художника. Предоставлено автором



А.А.Пластов. Из прошлого. 1969-1970. Холст, масло. 164х224.
Государственная Третьяковская галерея. Предоставлено автором

Т.В. Иванова

Традиции И.Е. Репина в отечественном искусстве XX века



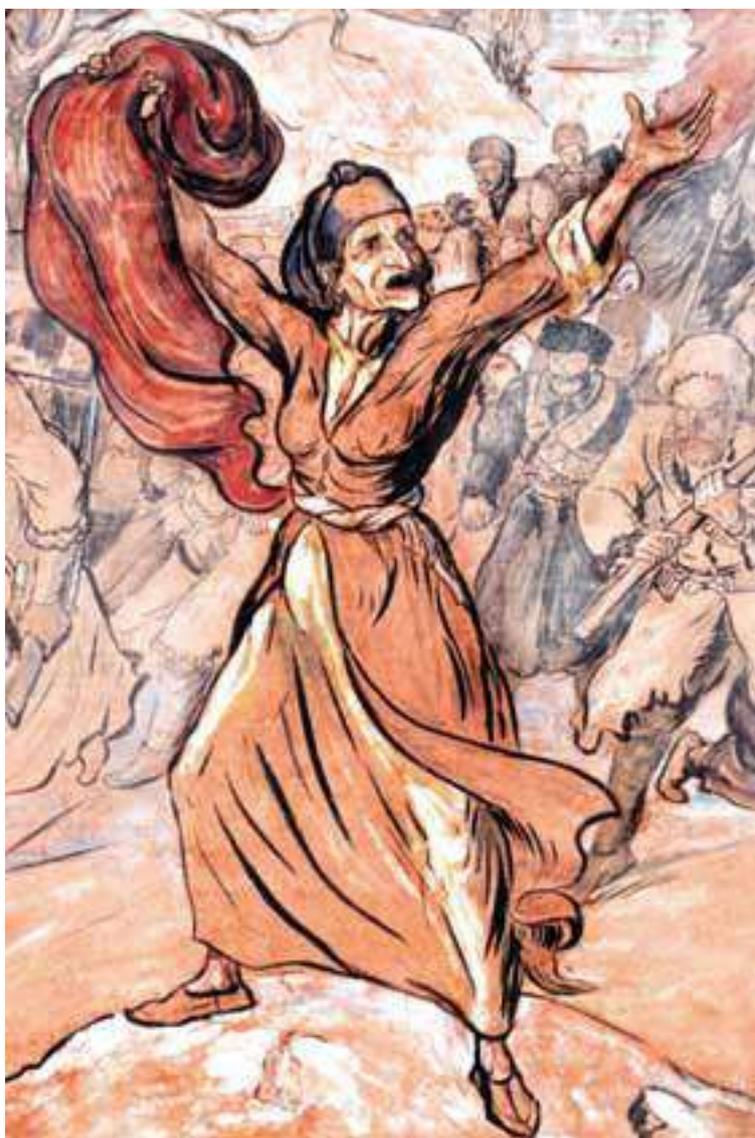
Н.К.Соломин. По примеру запорожцев. 1978-1980. Холст, масло. 200х300.
Институт русского реалистического искусства

М.Г. Плиева

**«Сила... обаяние исходили из глубины правдивой,
чистой и душевной природы Ильи Ефимовича Репина»**



М.С.Туганов. Бой Батраза с небожителями. 1940. Бумага, тушь, гуашь. 72x50.
Художественный музей им. М.Туганова. Источник изображения: <http://www.ais-aica.ru>



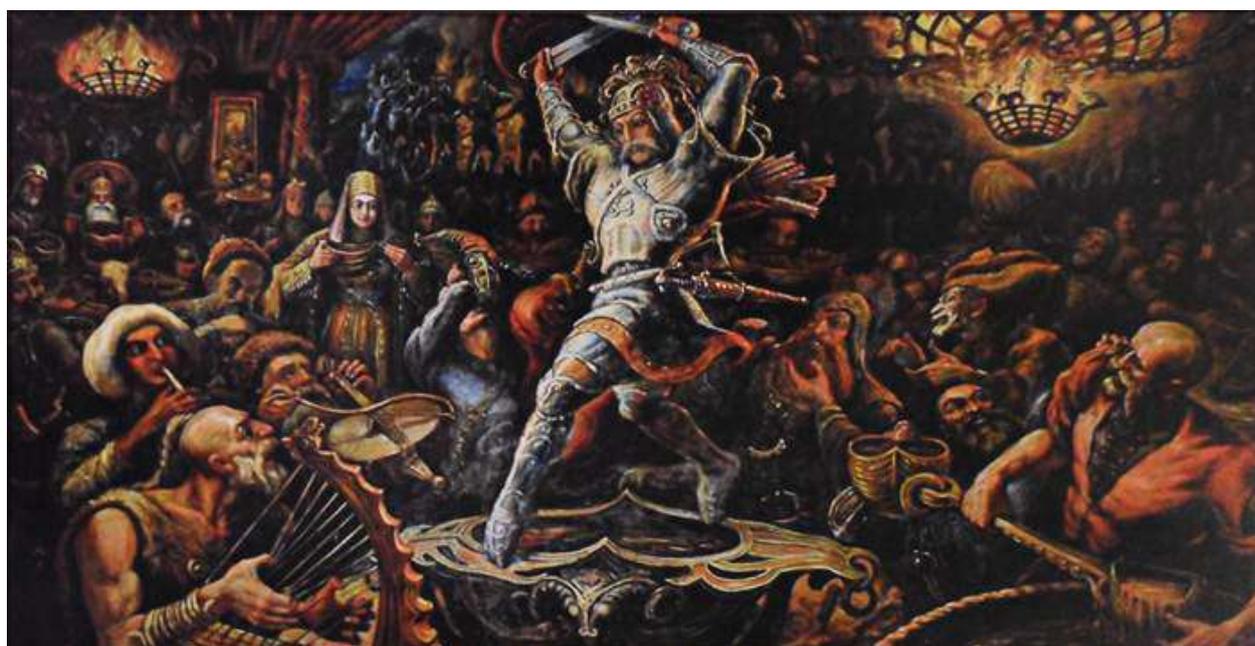
М.С.Туганов. Чаба Гоконаева. 1929. Бумага, тушь, гуашь, белила. 81x104.
Художественный музей им. М.Туганова. Источник изображения: <http://www.ais-aica.ru>



М.С.Туганов. Чермен (Первая революционная борозда). 1928. Дерево, масло. 74x48,5.
Художественный музей им. М.Туганова. Отсканировано с изд.:
Дзантиев А.А. Художники Северной Осетии. Л., 1988



М.С.Туганов. Портрет Ю.Н.Либединского. 1949. Холст, масло. 100x80.
Собрание семьи Ю.Н.Либединского. Предоставлено автору дочерью писателя Л.Ю.Либединской



М.С.Туганов. Пир нартов. 1952. Холст, масло. 265х500. Художественный музей им. М.Туганова.
Отсканировано с изд.: Дзантиев А.А. Художники Северной Осетии. Л., 1988

С.М. Грачева

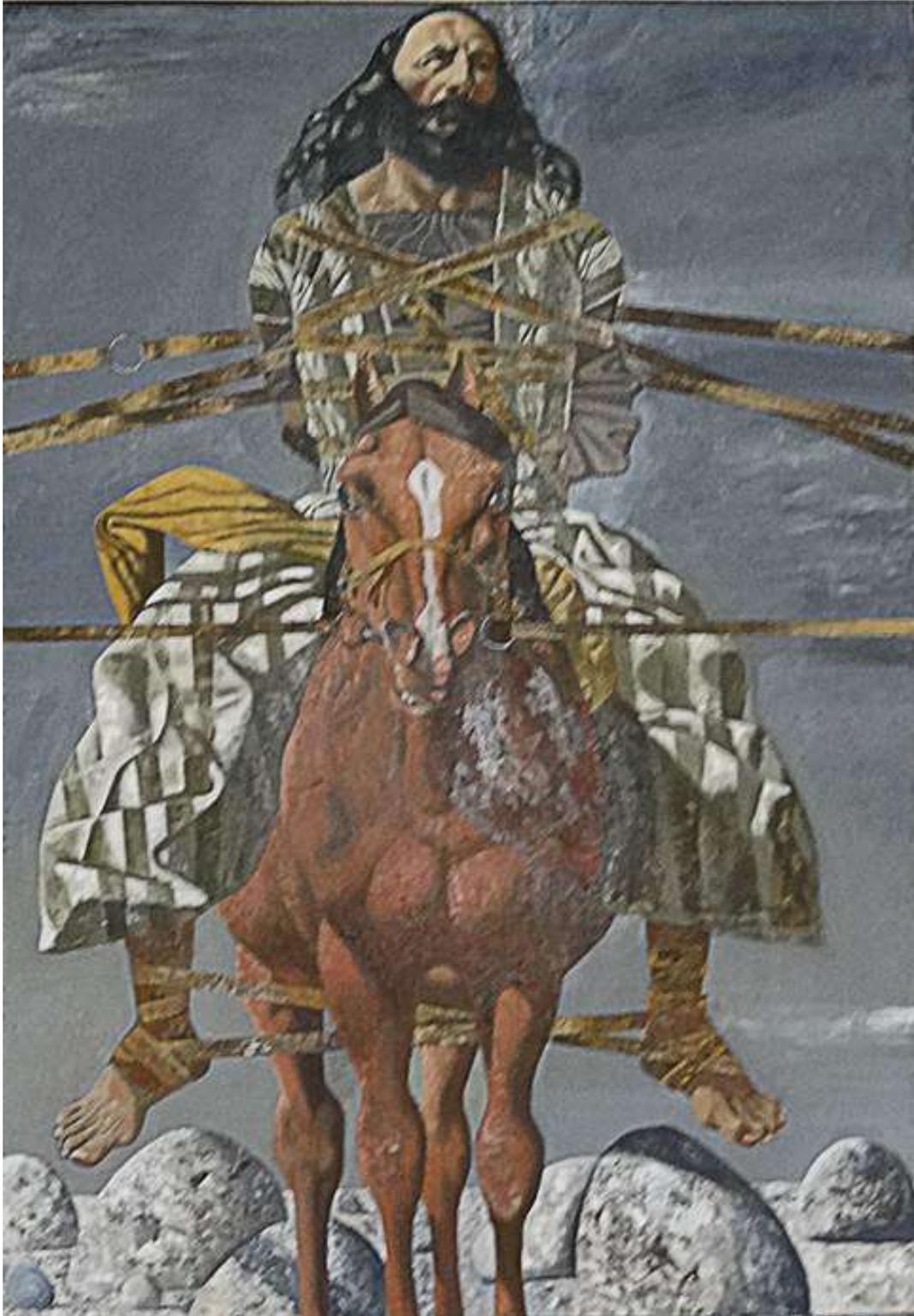
Традиции И.Е. Репина в творчестве современных петербургских художников-академистов



А.А.Мыльников. Пиета. 2011. Холст, масло. 135x170. Собственность семьи художника.
Предоставлено автором



И.М.Кравцов. Взвод. 2010. Холст, масло. 192x192. Частное собрание, Китай.
Предоставлено автором



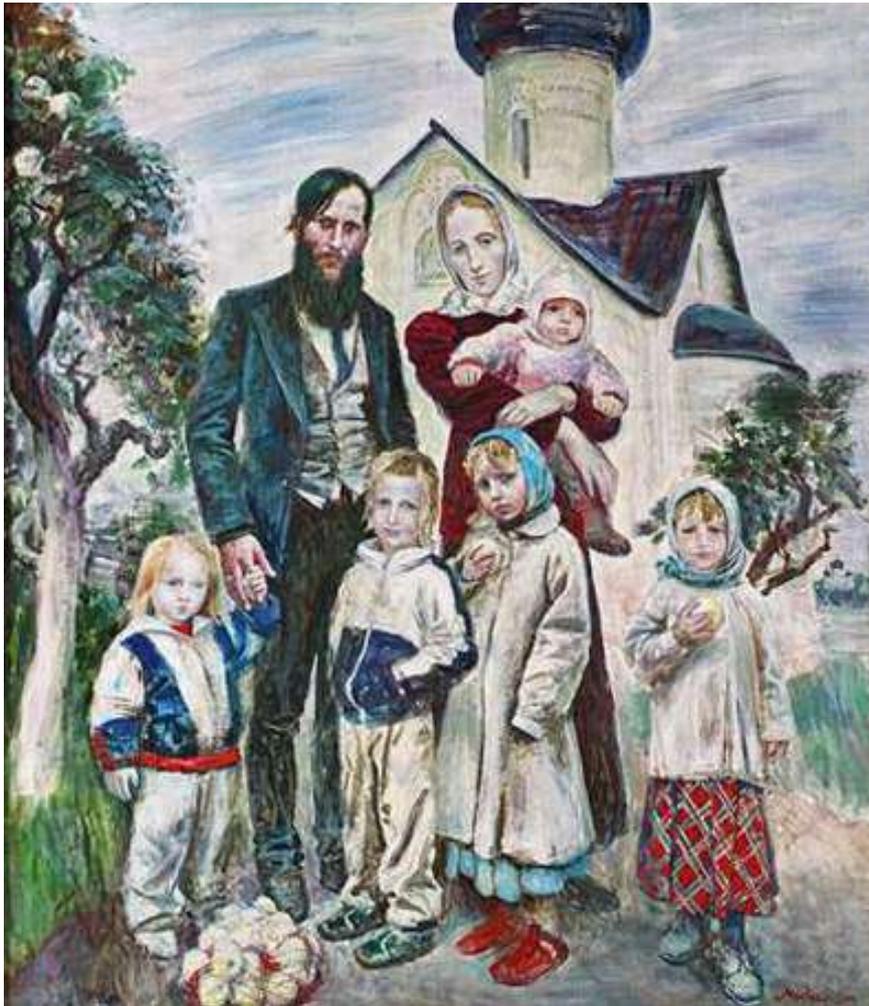
Х.В.Савкуев. Самсон Назорей. 2013. Холст, масло. 400х420. Фрагмент. Собственность художника.
Предоставлено автором



Х.В.Савкуев. Ковчег. 2006. Холст, масло. 200х300. Собственность художника. Предоставлено автором



М.Г.Кудреватый. Новгородский священник.
Портрет настоятеля Покровского собора Великого Новгорода о.Игоря (Беловенцева). 2000.
Холст, масло. 150x80. Собственность художника. Предоставлено автором



М.Г.Кудреватый. Новгородская семья. 2000. Холст, масло. 140x120. Собственность художника.
Предоставлено автором



В.Л.Боровик. Портрет певицы Анны Аль-Хашем. 2013. Холст, масло. 117х103.
Собственность художника. Предоставлено автором



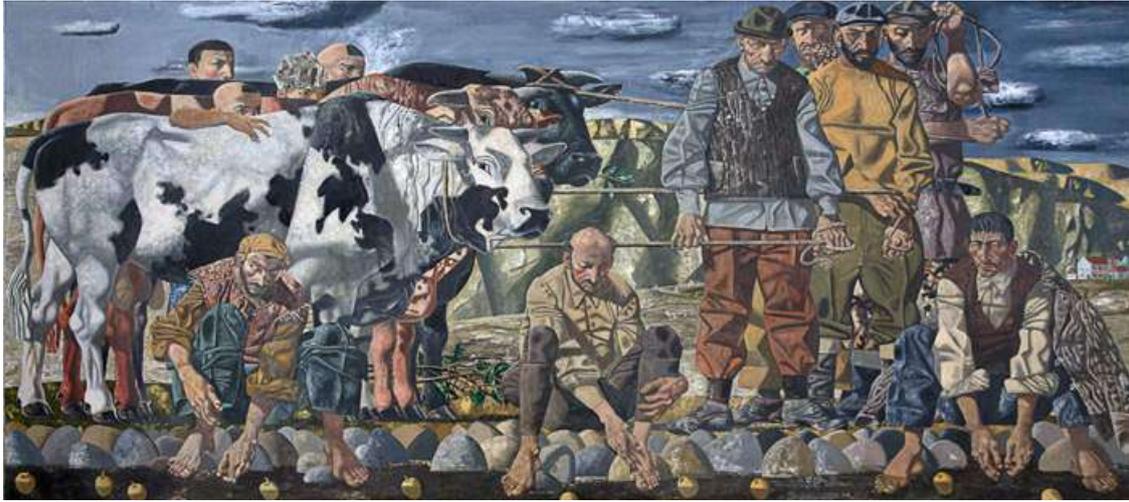
В.С.Песиков. Старая Ладога. Дорога к храму. 1999. Холст, масло. 50х60.
Собственность художника. Предоставлено автором



А.В.Чувин. Хмурый день. 2013. Холст, масло. 90х160. Собственность художника.
Предоставлено автором



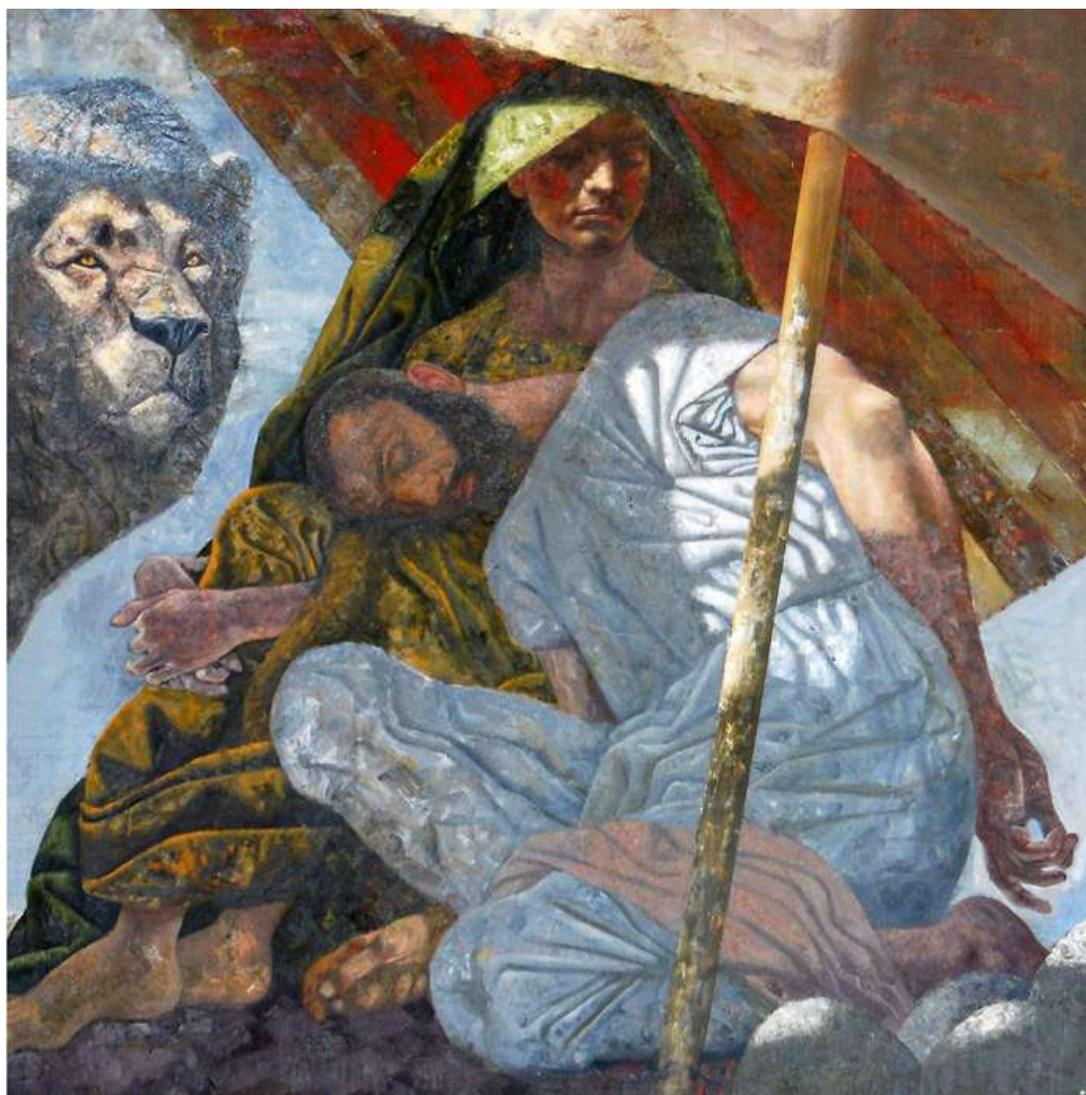
А.В.Чувин.Гроза на Волге. 2010. Холст, масло. 90х100. Собственность художника.
Предоставлено автором



Х.В.Савкуев. Моление о мире. 2010. Холст, масло. 200х450. Собственность художника.
Предоставлено автором



Д.А.Коллегова. Дороги. 2013. Холст, масло. 130х150. Собственность художника.
Предоставлено автором



Х.В.Савкуев. Самсон Назорей. 2013. Холст, масло. 400х420. Фрагмент. Собственность художника.
Предоставлено автором



В.Л.Боровик. Портрет Синь Юй. 2013. Холст, масло. 130х120. Собственность художника.
Предоставлено автором



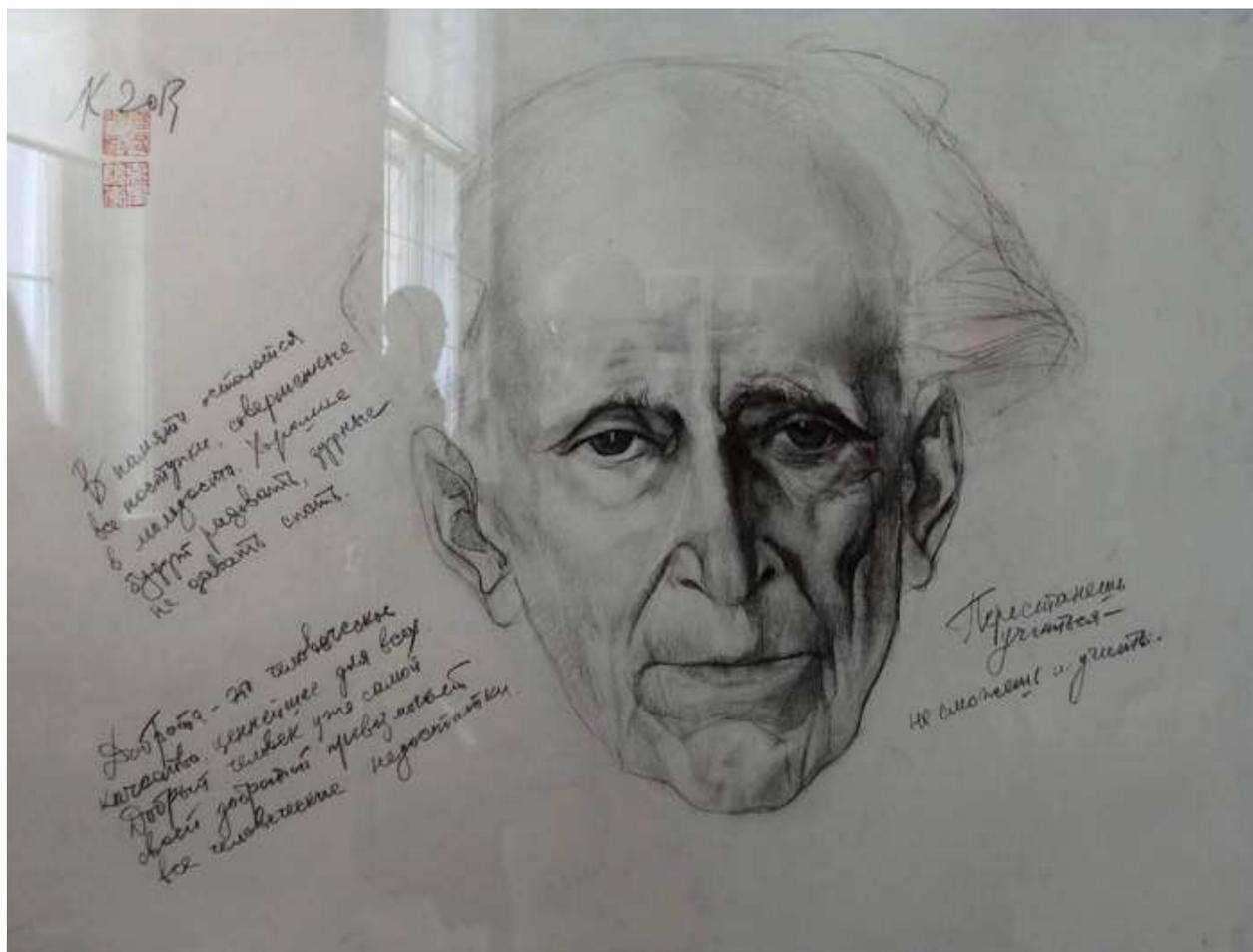
В.Ф.Руднев. Яблонька зацвела. 2009. Холст, масло. 70x110. Собственность художника.
Предоставлено автором



В.Ф.Руднев. Тихая осень в Голубково. 2010. Холст, масло. 80x110. Собственность художника.
Предоставлено автором



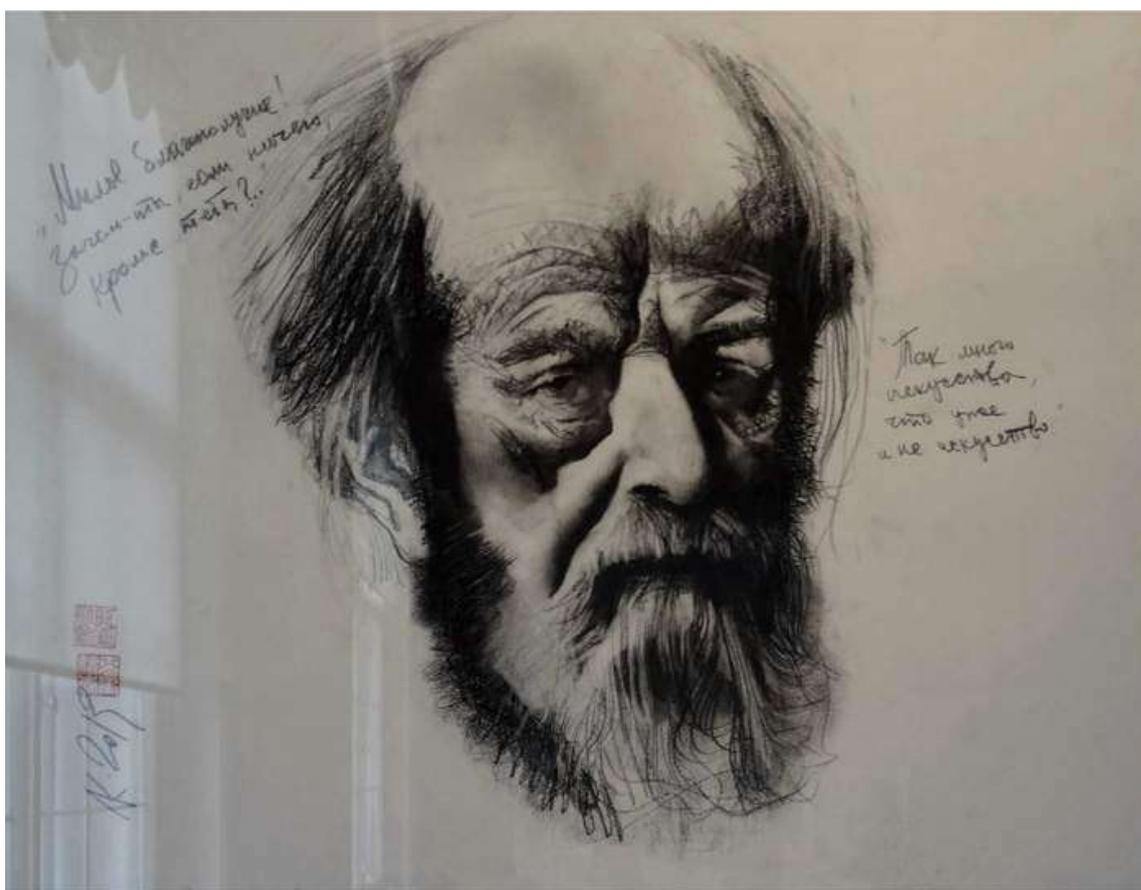
С.Д.Кичко. Майские салюты (из цикла "Память"). 2010. Холст, масло. 140x137.
Собственность художника. Предоставлено автором



К.Ли.Портрет Д.С. Лихачева. 2013. Бумага, соус. 50x65.
Институт русской литературы Российской академии наук. Предоставлено автором



К.Ли. Портрет Д.А. Гранина. 2013. Бумага, соус. 50x65.
Институт русской литературы Российской академии наук. Предоставлено автором



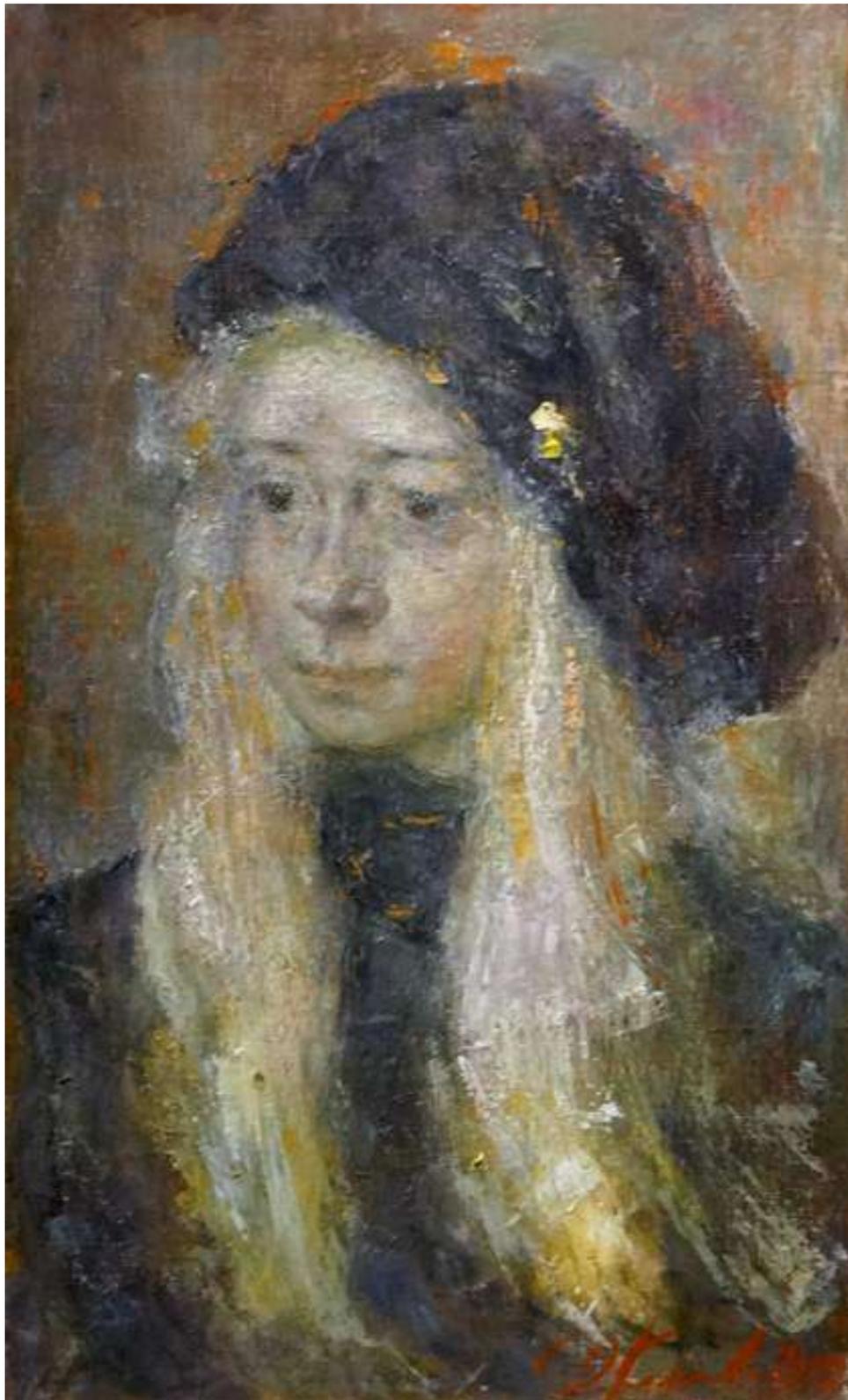
К.Ли. Портрет А.И. Солженицына. 2013. Бумага, соус. 50x65.
Институт русской литературы Российской академии наук. Предоставлено автором



Ю.В.Калюта. Натюрморт. Ход королевой. 2013. Холст, масло. 70х90. Собственность художника.
Предоставлено автором



Ю.В.Калюта. Портрет сына. 2013. Холст, масло. 60x50. Собственность художника.
Предоставлено автором



Д.А.Коллегова. Портрет в берете. 2012. Холст, масло. 63х38. Собственность художника.
Предоставлено автором