

- 7 **Предисловие**
9 **О лекторе**

НАСТОЯЩИЙ РЕПИН

- 13 Лекция 1
 Правда и интуиция Ильи Репина
 *Почему автор «Бурлаков на Волге» —
 не стопроцентный передвижник*
- 41 Лекция 2
 **Портреты Репина: плоть, магия
 и актерское начало**
 *Почему современники верили,
 что репинские картины могли
 убивать, — и есть ли в этом
 суеверии зерно истины*
- 61 Лекция 3
 **История и современность
 в картинах Репина**
 *Как изобразить время
 на неподвижной картине —
 и почему это лучше удалось
 в «Не ждали», чем в картине
 «Иван Грозный и сын его Иван»*

ПАРАДОКСЫ СЕРОВА

- 89 Лекция 1
 «Раздвоение личности»
 Валентина Серова
 *Почему этот жесткий человек
 так любил радоваться, можно ли
 было развратить Серова и почему
 его называли Антоном, если
 он не Антон*
- 107 Лекция 2
 Модный и злой портретист Серов
 *Похож ли убийца Распутина
 на своего бульдога и почему все
 хотели портрет от Серова, хотя
 он совсем не льстил моделям*
- 123 Лекция 3
 Серов и стиль модерн
 *Почему картину Серова сравнили
 с сифилисом, а Иду Рубинштейн —
 с трупом и зачем художник залез
 на дерево*
- 139 **Илья Репин и Валентин Серов
 в переписке, воспоминаниях
 и мемуарах**
- 148 **Примечания**

ПРЕДИСЛОВИЕ

Arzamas — проект, который рассказывает о литературе, искусстве, истории, культуре, то есть о самом интересном в мире. Более десяти лет мы вместе с лучшими русскоязычными учеными придумываем форматы, чтобы знакомство с гуманитарным знанием было по-настоящему увлекательным: пишем тексты, сочиняем игры, делаем фильмы, записываем подкасты и аудиокурсы. Однако мы знаем, что для многих главным удовольствием остается бумажная книга, поэтому некоторые из наших аудиопроектов теперь доступны и для чтения.

Вы держите в руках новую книгу из «Книжной серии Arzamas» — лекции курсов «Настоящий Репин» и «Парадоксы Серова». Искусствовед Галина Ельшевская рассказывает о двух художниках, учителе и ученике.

Из первой части вы узнаете, почему автор «Бурлаков на Волге» — не стопроцентный передвижник, кто из современников Репина оказался на его исторических полотнах, а также откуда взялись слухи о том, что его портреты способны убивать.

Во второй части рассказывается, как Серов возрождал жанр портрета, почему за ним закрепилась репутация злого, но модного

портретиста, способного заставить заказчиков — вплоть до императора — трепетать, и про какую картину Серов говорил: «Написал вот эту вещь, а потом всю жизнь, как ни пыжился, ничего уже не вышло».

Мы постарались сделать так, чтобы книжка помещалась в большинство карманов, поэтому ее можно взять куда угодно. Она развлечет вас во время долгого ожидания или утомительной поездки, станет отличным спутником на отдыхе и даже поможет по-новому посмотреть на известные картины.

Кстати, наша книжка замечательно смотрится и на книжных полках — вы сможете собрать целую коллекцию любимых курсов Arzamas.

P. S. Если вы захотите послушать эти курсы или аудиопроекты на другие темы — от Довлатова и японской культуры до важнейших философских вопросов, — то приглашаем вас в приложение «Радио Arzamas».



О ЛЕКТОРЕ

Галина Ельшевская

Искусствовед

Автор более 200 статей, а также книг «Модель и образ» (1984), «Илья Репин» (1998), «Короткая книга о Константине Сомове» (2003), «Мир искусства» (2008) и др. Куратор и редактор книжной серии «Очерки визуальности» издательства «Новое литературное обозрение» (в 2016 году отмечена премией The Art Newspaper Russia).

НАСТОЯЩИЙ РЕПИН

ЛЕКЦИЯ 1

ПРАВДА И ИНТУИЦИЯ ИЛЫИ РЕПИНА

*Почему автор «Бурлаков на Волге» —
не стопроцентный передвижник*

В 2019 году в Третьяковке состоялась большая, на несколько этажей, выставка Репина. И, судя по отзывам в печати, в социальных сетях, эта выставка для многих посетителей стала просто открытием художника. Что, казалось бы, странно, потому что именно этого художника в советское время пропагандировали так, как не пропагандировали никого, — его буквально насаждали, как картошку. В любом школьном учебнике были репродукции его картин, и именно эти картины все знали. Но таких картин было немного, и они были идеологически отобраны. «Бурлаки» и другие народные картины — от «Крестного хода в Курской губернии» до «Запорожцев» (она тоже может считаться народной). Картины революционного цикла, во всяком случае три из них: «Арест пропагандиста», «Отказ от исповеди» и «Не ждали». Некоторые портреты Мусоргского, Пирогова, Толстого, конечно, Стасова. В результате складывался культ сугубого реалиста или предтечи соцреализма — в общем, почти революционера. Причем революционера даже не в творчестве — революционера в воззрениях (каковым он на самом деле совершенно не был) и вообще жупела для инаковидящих. К слову сказать, при смене исторических приоритетов это как бы публицистическое отношение к художнику на самом деле не изменилось. Просто потом

на щит стали поднимать другого Репина, а именно его картину «Большевики», по-другому она называется «Красноармеец, отбирающий хлеб у ребенка». Между тем Репин прожил 86 лет. В молодости, например, он писал портрет Тургенева, а где-то к концу века рисовал символистов: Дмитрия Мережковского, Зинаиду Гиппиус, Владимира Соловьева. А еще позже — футуристов: у него есть портретные рисунки Владимира Маяковского, Василия Каменского, Виктора Шкловского. Даже этот перечень дает представление о протяженности той истории, которой он оказался и активным свидетелем, и отчасти летописцем, и отчасти хроникером. Его наследие огромно.

Еще существенно, что Репин был трудоголиком. Он часто повторял — скажем так, не без кокетства, конечно, — что не считает себя талантливым, а берет исключительно трудом. Даже когда у него отнялась правая рука, он научился работать левой, то есть обнаружил в себе амбидекстра. Когда у него уже не было сил держать палитру, он приделал ей лямки. В общем, отчасти он напоминает бурлака, пожизненно впряженного в барку живописной работы. Конечно, понятно, что в этом перманентном производстве бывало разное. То есть Репин — неровный художник, и в его живописи случались

оглушительные провалы. А вот в графике — никогда.

Тут, наверное, можно напомнить его биографию. Годы жизни: 1844–1930. Он уроженец Чугуева Харьковской губернии. Окончил Академию художеств, потом в ней же преподавал. В 1905-м ненадолго вышел из ее состава — это была его реакция на Кровавое воскресенье, — но довольно быстро вернулся обратно. В 1903 году поселился в своем имении Пенаты. А в 1918-м Пенаты вместе с поселком Куоккала, где находилась усадьба, оказались на территории Финляндии. Больше Репин в Россию не вернулся, хотя его уговаривали, к нему подсылали эмиссаров: он отговаривался старостью, немощью, хотя на самом деле причины, конечно, были более сложными.

Самое главное в этой биографии — тот фон, на котором Репина принято рассматривать, фон передвижнической эстетики. В 1878 году он вступил в Товарищество подвижных художественных выставок — тогда они назывались еще не «передвижные», а «подвижные», — то есть стал членом этой корпорации. Собственно, само товарищество организовалось раньше, Репин его не основывал. Притом что в кругу передвижников он был, конечно, звездой,

дважды он оттуда гневно уходил — в 1887-м и в 1891-м, — а потом вступал обратно.

То есть он был лидером этого направления и одновременно возмутителем спокойствия, в некотором смысле *enfant terrible*¹, — флуктуирующей величиной. И своих товарищей, в частности критика Стасова, который был его другом и ментором, он часто огорчал, дело даже доходило до длительных разрывов.

Страсть к разрывам, практика уходов, возвращений — это своего рода ключ к бытовому поведению Репина. Можно было бы об этом не упоминать и вообще не касаться его бытового поведения, если бы та самая прославленная импульсивность не сказывалась на творчестве. Но она сказывалась. В 1880-е годы он полемически утверждал:

Всеми своими ничтожными силами я стремлюсь олицетворить мои идеи в правде; окружающая жизнь меня слишком волнует... действительность слишком возмутительна, чтобы со спокойной совестью вышивать узоры...²

Передвижническая программа, которую он здесь формулирует, с приоритетом идей в правде, им самим уже тогда не вполне,

скажем так, исполнялась. Например, тогда же у него появляется интерес к религиозным композициям, которые к этой программе никак не относятся.

У Репина все время то просилась на холст жизнь, не ограниченная идеей, то его вдохновляли какие-то идеи, которые шли вовсе не от возмутительной действительности, упомянутой в цитате. Был какой-то личный романтизм, который не мог удовольствоваться только житейскими сюжетами, лишь непосредственно актуальным. Кстати, бытовой жанр, который для передвижников, для передвижнической программы был главным, его никогда не привлекал. У него практически нет напрямую бытовых картин — мы потом об этом поговорим. Его вообще тянуло не к быту — его тянуло к событиям и даже к аффектам, скажем так.

Тем не менее Репин достиг славы именно в эпоху господства этих самых житейских сюжетов. Но повторяю: он жил долго. И он был восприимчив. За его долгую жизнь менялись художественные формации, эстетические нормы, вообще понятия о том, что такое искусство и чем оно должно заниматься, и он на эти перемены реагировал. Например, в конце 1890-х годов — ему

за пятьдесят, он уже зрелый человек и зрелый художник — он сближается с людьми из новой художнической генерации, с теми, кто будет издавать «Мир искусства»: с Бенуа, с Дягилевым. Поначалу они собираются издавать этот журнал вместе, и в работе над первым номером журнала Репин так участвует. Потом они раздружатся: он не простит им нападок на художников его поколения. Но пока этот поворот в сторону приводит просто в полный ужас Стасова и других передвижников.

Я хотела бы привести цитату, показывающую, как Репин, обосновывая свои новые приоритеты, сегодняшнюю позицию, употребляет слово «декадентство», которое уже имеет отрицательные коннотации. Он это слово употребляет как технический термин, как бы ничего этого отрицательного не замечая:

Всякое новое направление в искусстве имеет в своей сути нечто вечное и своими лучшими произведениями вносит в сферу искусства освежающие мотивы. Все роды искусства имеют своих поклонников, своих потребителей. Борьба против них, по-моему, и незаконна, и бесполезна. <...>

<...> Декадентство, по-моему, находится еще только в зачаточном состоянии, по крайней мере у нас в России, и нельзя не пожелать ему развиваться³.

Естественно, под декадентством он имеет в виду мирискусников — собственно, их и называли декадентами. Но в речи тех, кто их так называл, слово «декадентство» звучало как ругательство, а у Репина — совсем нет. Более того, даже когда он уже с этими декадентами, с мирискусниками, рассорился, он восторженно принял выход журнала. Стасов, будучи совершенно оскорбленным, писал: «Что же после этого значат все его отречения (печатные) от декадентства и декадентов? Все вранье и притворство...»⁴

Существенно, что такую, мягко говоря, непоследовательность в оценках репинские современники часто интерпретировали еще и как творческую всеядность и тоже не одобряли. Но он сам против этого не возражал. Тут я хочу привести еще одну цитату из письма:

В «Художественном журнале» меня охарактеризовали как ремесленника живописи, которому решительно все равно, что бы ни писать,

лишь бы писать. <...> Никакой последовательности, никакой определенной цели деятельности; все случайно и, конечно, поверхностно... <...> Что делать, может быть, судьи и правы, но от себя не уйдешь. Я люблю разнообразие⁵.

Высказано с некоторой легкомысленной и даже слегка хлестаковской интонацией, но при этом вполне определено. Эту любовь к разнообразию, в сущности, можно трактовать по-разному. Заметим, что Репин отметил себя буквально во всех жанрах, кроме, как уже говорилось, бытового, который у него представлен слабо. Есть и портрет, и историческая композиция, и народовольческая серия, которая, в общем, находится между жанрами, и религиозная живопись, и даже пейзажи. Их у него мало, он их писал особенно в 1870-е годы, особенно гостя в Абрамцево — и всегда летние, что очень соответствовало его раскаленному темпераменту.

В первые послереволюционные годы нарком просвещения Луначарский выступал с лекцией, которая называлась «Репин как социолог». И на самом деле, на материале репинской живописи легко выстраивает-

ся история страны в картинках. Потому что здесь есть буквально всё. И народничество, и терроризм, и толстовство... (Одних портретов Толстого — 12 живописных, 25 графических, 3 скульптурных.) Есть Русско-турецкая война, на которую он отозвался. Две-три революции, на которые тоже отозвался. Портреты всех — от крестьян до сановников, до царя и его семейства. То есть все типы, все сословия, все идеологические движения, все проклятые вопросы. Тематика, если смотреть с этой стороны, у него просто необъятна.

В этой необъятности Репин тоже одинок. Потому что его товарищи по передвижническому движению столь разнообразны не были, каждый, что называется, обрабатывал свою полянку. Совсем любопытно посмотреть на это разнообразие на фоне той самой передвижнической эстетики, которой Репин как бы желал принадлежать и отчасти принадлежал. Эта эстетика сложилась до образования товарищества, еще в 1860-е годы. И если ее в двух словах определять, то что в ней главное? Эта эстетика — а в данном случае она же этика — предписывала искусству единственную цель: говорить правду о неправильно устроенной жизни, вдохновляться только этой жизнью, отставив любые заботы о конструировании картины, о ком-

позиционном конструировании, о пластическом языке — это как бы уже дело второе. Главное — говорить правду. И эта программа все время оказывалась Репину как бы тесна. У него, как мы уже говорили, нет бытового жанра, который являлся для передвижников главным. У него практически нет никаких предписанных скорбных интонаций по поводу той самой неправильно устроенной жизни. И хотя он действительно воплотил всю тематическую программу поколения, многое выходило за ее пределы. Что-то своевольное, что-то неуправляемое — какие-то личные свойства темперамента не позволяли Репину вполне укорениться в эстетике, чьи положения он теоретически, полагая себя прогрессивным художником, разделял безусловно.

Тем не менее его выход на художественную сцену в начале 1870-х годов с картиной «Бурлаки на Волге» именно прогрессивной общественностью был принят восторженно, и с «Бурлаков» начинается его слава. Эти восторги как бы подразумевали, что молодой художник уже нашел свою тему, свою стезю. Критик Стасов уверен, что он «оставил и последние помыслы о чем-нибудь идеальном в искусстве и окунулся с головою во всю глубину народной жизни, народных интересов»⁶.

Впрочем, вскоре Репин дает повод в том усомниться.

Дело в том, что, ярко выступив с «Бурлаками», в 1873 году он отправляется в Париж — это заграничное пенсионерство⁷, которое ему положено как блестяще окончившему курс Академии художеств. И вот Крамского, которого Репин, между прочим, считал своим учителем, хотя он только недолго ходил в рисовальную школу, возглавляемую Крамским, возмутила картина «Парижское кафе». Причем он картину не видел — он о ней только слышал, — но его возмущает уже сам мотив. И он предлагает Репину отринуть парижские соблазны и изображать «тяжелый, крепкий и почти дикий организм, а уж никак не кокоток»⁸. На что Репин вполне резонно отвечает: «...никогда, насколько мне помнится, я не давал клятву писать только дикие организмы...»⁹

То есть такой дидактический, насильственно закрепляемый имидж выглядит для него все-таки как прокрустово ложе. Он даже пытается объяснить, что его «нисколько не занимал вопрос быта и социального строя договоров бурлаков с хозяевами»¹⁰. Но общественность видела то, что хотела видеть, а видела она обличение и гражданскую скорбь.

При этом любопытно, что картина «Бурлаки на Волге» была выставлена вовсе не на передвижнической выставке, а в Академии художеств и, собственно, ее практически заказал великий князь Владимир Александрович. Так вышло, что Репин смог показать ему эскизы¹¹. Тот какие-то из них одобрил, повелел продолжать, обещал купить — и купил. Повесил у себя в бильярдной, а напротив была картина Репина, написанная им в Париже, — «Садко».

Сама тема «Бурлаков» не была репинским открытием. И когда Стасов утверждал, что «подобного сюжета никто еще не смел брать у нас»¹², он явно горячился. Потому что на сюжете отметились и Алексей Саврасов, и Василий Верещагин, и еще многие.

Здесь интересно сказать хотя бы два слова про работу над картиной. Репин всегда подолгу работал над своими картинами — он к ним возвращался, он их дописывал, он их переписывал, он создавал ремейки. Об этом мы еще поговорим подробно. И в данном случае сперва он хотел изобразить параллельно бурлацкой тяге променад чистой публики по набережной — некоторое наглядное противопоставление в духе 1860-х годов, — но пейзажист Федор Васильев, друг Репина, ему это отсоветовал.

Следующей была мысль о бурлаках, идущих вброд: эти бурлаки двигались на зрителя по воде. Все было бы неплохо, но старший товарищ Репина Иван Шишкин, знаток леса, раскритиковал бревна, которые, по его мнению, не соответствовали строгой натуре: «Должно быть ясно: какие бревна — еловые, сосновые? А то что же, какие-то “стояросовые”!»¹³ И только после этого появилась та композиция, которую мы все помним из учебников.

Давайте просто попробуем осознать ее новшество, а она была вполне новой. В «Бурлаках, идущих вброд» бурлаки шли на нас, и мы видели, собственно говоря, крупным планом только тех, кто впереди. Теперь Репин разворачивает по горизонтали движение людей, среди которых нет главных и второстепенных. Монотонный пейзаж без ориентиров и координат соответствует монотонному труду этих людей, как сказал Стасов, их «воловьей службе»¹⁴.

В этом экспонировании исчезает, вероятно, и жанровый привкус, потому что исчезает само действие. Перед нами скорее групповой портрет. Также исчезает и какой-либо авторский вывод. Вот что хотел сказать автор? Ведь этот вопрос для передвижнической эстетики не лишний. А он ничего

не хотел сказать, он хотел показать: вот народ, состоящий из разных людей. У каждого из этих людей есть довольно внятная сольная партия, и эти сольные партии, в общем, прописаны в книге Репина «Далекое близкое», о которой я сейчас скажу подробнее. Но здесь, в картине, они подчинены какому-то эпическому началу.

Книгу «Далекое близкое» я очень-очень рекомендую, книга совершенно великая — вообще, Репину в слове было дано не меньше, я полагаю, чем в живописи. Есть мнение, что она так хороша благодаря редактуре Чуковского. Мне это не кажется убедительным, потому что Чуковский не редактировал репинские письма, а они написаны ровно тем же языком. В этой книге все основные герои «Бурлаков на Волге» названы и охарактеризованы. Достоевский в «Дневнике писателя» очень точно про них заметил: «Ни один из них не кричит с картины зрителю: “Посмотри, как я несчастен и до какой степени ты задолжал народу!”»¹⁵

Надо сказать, что и в своих дальнейших так называемых народных картинах Репин будет избегать оценок. Например, Толстого это очень раздражало, он считал это равнодушием. Вот его высказывание по поводу картины «Крестный ход в Курской губер-

нии»: «Всё было превосходно написано, но не было видно никакого отношения художника к своему предмету»¹⁶. И Толстой спрашивал у Репина, что тот хотел сказать, на что художник кротко отвечал, что изображал жизнь.

У него всегда была глобальная природа видения, в самом хорошем смысле тотально неразборчивое чувство бытия. То есть когда видишь все, когда видишь больше, чем можешь осмыслить, чем готов заключить в формулу, скажем так.

С «Бурлаков» начинается ряд хоровых картин Репина, то есть картин, где нет одного героя, герой там — толпа, народ, коллектив. Можно сказать, что он этот бессобытийный жанр, по существу, открывает, именно с его подачи жанр обретает популярность. Вообще коллективным героем таких картин может оказаться не только, собственно, народ, как в «Крестном ходе в Курской губернии», как в поздней версии «Крестного хода», которая называется «Явленная икона», но и совсем другие люди. Например, высшие сановники в «Торжественном заседании Государственного совета». Или русская интеллигенция, которая реагирует на царский манифест о даровании свобод, — это картина «Манифеста-

ция 17 октября 1905 года», и о ней мы еще обязательно поговорим.

Сперва все-таки поговорим по поводу народа. Репин сложился как художник в 1860–70-е годы, и он глубоко воспринял весь тогдашний комплекс отношения к народу, а он довольно сложный. Это и вечная вина, и интеллигентная снисходительность, и тотальное непонимание, и обожествление, и осознанный гражданский долг — всё вместе. В книге «Далекое близкое» рассказано, как в 1870 году Репин с товарищами выезжает на Волгу, где пишет крестьян — собственно, тех самых бурлаков, часть из которых потом войдут в картину.

Эти крестьяне от него бегают, потому что боятся «списываться» — считается, что так художник (это написано у Репина) «души пригоняет к Антихристу». И вообще то, что он пишет об отношениях с крестьянами, — это история абсолютной чуждости, история страха. Его хождение в народ напоминает хождение по минному полю: он боится.

Сюжеты в книге потрясающие. Например, вот художники моются в реке, и крестьяне собираются толпой, чтобы на это посмотреть и осмеять, потому что они не понимают, зачем мыться, да еще и с мылом. Есть

совсем страшная история. Репину сообщают весть, оказавшуюся ложной, что его товарищи на лодке попали под колесо парохода: «И всё веселые, добрые, смеющиеся лица, как будто поздравляют нас с обновками, повторяют со смешком: “Да, потонули, потонули”»¹⁷.

Репин, повторяю, их боится, он их не понимает. И при этом он чувствует свою вину за это непонимание — он знает, что он обязан как прогрессист, как прогрессивный художник любить, обожествлять и так далее. Но любовь приходит только тогда, когда он их же и рисует. «Весь мир забыт. Ничего не нужно художнику, кроме этих живых форм...»¹⁸ — своего рода психотерапия. То есть воплотить — значит вытеснить лишнее из сознания, избавиться от страха, составить свой народ из лиц, преображенных собственной кистью.

Репин пишет про Канина, вожака бурлацкой ватаги. Канин, поп-расстрига, ему представляется то проданным в рабство античным философом, то святым на искусе. Художник признает, что тот кажется ему «величайшей загадкой», но тут же и пишет: «...я до страсти влюбляюсь во всякую черту его характера и во всякий оттенок его кожи и посконной рубахи»¹⁹. Таков подход живописца.