

УДК 75.03

А. В. Шило

Харьков, Украина

**СЮЖЕТ О ГОРБУНЕ И ЕГО АВТОРЕ.
ИЗ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ КАРТИНЫ И. Е. РЕПИНА
«КРЕСТНЫЙ ХОД В КУРСКОЙ ГУБЕРНИИ»**

Исследуются различные аспекты поэтики и художественного метода И. Е. Репина: приемы театрализации в его искусстве, диалектика «внешней» и «внутренней» позиций в процессе создания образа, свойственная художнику органика творчества и т. п.

Ключевые слова: Репин, Горбун, «Крестный ход в Курской губернии»; художественный образ.

Далеко не всегда есть возможность проследить от начала до конца процесс того, как создается образ персонажа художественного произведения. Многие его этапы скрыты от глаз зрителя, они осуществляются в сознании художника, имеют идеальную интериоризированную форму. Тем больший интерес представляют случаи, когда мы можем шаг за шагом пройти все этапы творчества, проникнуть в тайны авторской «кухни», проследить, как складывался художественный образ, и какие черты он приобрел в процессе интерпретации, подчиняясь творческой воле художника.

Такую редкую возможность проследить процесс рождения образа дает работа И. Е. Репина над одним из центральных персонажей его знаменитой картины «Крестный ход в Курской губернии» – Горбуном.

Образ Горбуна из картины «Крестный ход в Курской губернии» (1880–1883, Государственная Третьяковская галерея, Москва) сопровождал Репина на протяжении длительного времени.

Как известно, в 1876 г., сразу по возвращении из-за границы, Репин поселился на родине, в небольшом городке Чугуеве под Харьковом. Именно здесь 4 ноября он получил сообщение о присвоении ему звания академика живописи за картину «Садко», написанную в Париже. Избранная художником тема была связана с ностальгией, которая охватила его во время пребывания за границей. Потому приезд в родной город был отмечен интенсивным поиском тем и сюжетов, которые

Шило Александр Всеволодович – доктор искусствоведения, профессор Харьковского национального университета строительства и архитектуры (ул. Сумская, 40, Харьков, 61002, Украина; alexandershilo55@gmail.com; 38 057 706 17 99)

Сюжетология и сюжетография. 2014. № 1. С. 125–150.

© А. В. Шило, 2014

можно было бы развернуть в большой эпический холст о современной жизни народа.

Одним из них стал сюжет о крестном ходе. В Чугуеве Репин неоднократно наблюдал это действо. В 1876 г. он пишет первый эскиз будущего холста, где изображает процессию, которая тянется от села Кочеток к Чугуеву (см.: [1, с. 54]).

С течением времени замысел картины развивался и приобретал глубокое социальное содержание. Рядом с сюжетом кочетковского крестного хода возникает отдельная тема картины «Явленная икона» (так называемый «Крестный ход в дубовом лесу»). В 1876–1877 гг. художник делает в Чугуеве этюды сразу для обеих картин – прославленного «Протодиакона» для «Явленной иконы» и «Двух странниц» и «Мужика с дурным глазом» для «Крестного хода».

Одновременно он работает над эскизами и вариантами их композиций. И во всех этих вариантах встречается персонаж, который движется мимо крестного хода слева. Он то с черной, то с седой бородой, то с посохом, то без него. По-видимому, Репину для развернутого рассказа о крестном ходе и для острых социальных характеристик основных действующих лиц требовался персонаж, который давал бы обособленную точку зрения на событие – «со стороны».

Репин как бы фиксирует тем самым принципиальную множественность взглядов на происходящее – участников и посторонних наблюдателей, – среди которых его авторский взгляд оказывается не единственным и поэтому не определяющим трактовку события (в XIX в. критика называла это «тенденцией» картины), но в то же время и не отождествленным со взглядами персонажей. Вводя в изобразительную структуру произведения носителя некоей особой, посторонней точки зрения, Репин тем самым сохраняет и за собой как за автором возможность говорить о происходящем своим голосом, но при этом как бы растворяет свой авторский голос в многоголосии своего произведения. Уже здесь, в эскизах будущей картины, Репин идет по пути создания «большой», романной формы произведения, пути, столь созвучном для современной ему русской литературы.

Надо отметить, что обнаруживаемая «полифония» точек зрения в это же время разрабатывается в литературе Ф. М. Достоевским (см.: [2]). Аналогичные процессы происходят и в музыке. Видимо, они приобретают характер эпохальный. Разумеется, Репин как один из наиболее чутко реагирующих на художественные поиски современности мастеров оказывается в русле происходящих поисков.

С этой точки зрения интересно проследить его творческую эволюцию в понимании самой специфики и природы жанровой картины – от картины-анекдота («Приготовления к экзамену» еще академического периода, «Экзамен в сельской школе», разрабатываемый в числе других жанровых тем в Чугуеве, более поздние «Дуэль», «Барышни на прогулке среди стада коров» и т. п.) до картины-романа, в качестве примеров которой можно назвать практически все хрестоматийно известные великие произведения Репина.

Нельзя сказать, что эта эволюция осуществлялась как движение от одного пункта к другому. В творчестве Репина они всегда присутствовали как полюсы развития замысла. В этом смысле наиболее интересными представляются примеры, где художник стремился достичь синтеза, – «Парижское кафе», давшее образец «среднего решения», не удовлетворивший самого художника; «Запорожцы, пишущие письмо турецкому султану», где исторический анекдот приобрел эпические черты и размах; многострадальное полотно «Отойди от меня, Сатано!», где художник двинулся по совершенно несвойственному ему пути создания притчи и потерпел фиаско.

Дальнейшее развитие замысла было связано с поездкой Репина в Никольскую пустынь – женский монастырь на границе Харьковской и Курской губерний, в 50 верстах от Чугуева, где была монахиней двоюродная сестра художника. Там Ре-

пин наблюдает последствия массовой вырубке лесов, что дает ему толчок писать крестный ход не на фоне дубового леса, а в такой новоявленной «пустыни». Возникает новый вариант замысла, который воплотился уже в Москве в хрестоматийно известную картину Третьяковской галереи «Крестный ход в Курской губернии».

Вновь возникший на глазах художника пейзаж, ставший результатом предпринимательской алчности, как бы подталкивает развитие репинского замысла от анекдота к роману – от острой, гротесковой, но все-таки «не тенденциозной» характеристики множества действующих лиц с протодиаконом во главе к целостному образу современного провинциального русского общества, наполненному остротой не только психологических, но и социальных характеристик. Подобное движение было столь сознательно исканиям русской интеллигенции той поры («Я человек 60-х годов <...>, – еще не раз вспомним мы эту автохарактеристику Репина. – Окружающая жизнь меня слишком волнует... сама просится на холст» [3, т. 1, с. 291]). Тем более важным оказывается для реализации нового варианта картины отстраненный персонаж, обеспечивающий полифонию точек зрения на изображаемое событие.

В композицию картины вошли все персонажи, найденные Репиным в Чугуеве. Но, как и в чугуевских эскизах, образ отделенного участника события оставался для художника проблематичным вплоть до того момента, когда в монастыре в Хотькове, близ имения С. И. Мамонтова Абрамцево, где летом 1880 г. жил Репин, он не встретил Горбуна.

Здесь и начинается путь от конкретного горбуна хотьковского монастыря до известного Горбуна репинской картины, который стал ее центральным персонажем. Работа Репина над этим образом прошла длительный путь интерпретаций от непосредственной фиксации облика конкретного человека к обобщающему художественному образу. Какие же средства для этого использовал художник? Как складывалась художественная выразительность этого образа? Какова была художественная лаборатория мастера?

Известны шесть подготовительных изображений Горбуна, выполненные в 1880–1882 гг. Это, так сказать, «следы» настойчивого труда художника, анализ которых дает нам возможность ответить на поставленные вопросы.

Сложилась определенная традиция в трактовке и интерпретации образа Горбуна. Практически ни один исследователь творчества Репина не прошел мимо этого образа. Вот лишь несколько наиболее значительных его критических интерпретаций, в которых предпринята попытка проследить его генезис.

И. Э. Грабарь: «<...> И впереди всех знаменитый горбун, для которого Репиным сделано множество этюдов, рисунков и набросков. Он его особенно любил, ибо этот горбун, как две капли воды, был похож на того, который врезался ему в память в один из крестных ходов <...>. Горбун – не случайный эпизод в репинской картине, а органическая ее часть: <...> Репин заставляет нас верить в неотъемлемую, логическую принадлежность этой фигуры всему жизненному и художественному ансамблю процессии, в которой она играет роль гротеска и бурлеска старинных трагедий» [4, с. 229].

А. А. Федоров-Давыдов: «Образ горбуна очень увлекал Репина, и художник рисовал и писал его много раз с натуры. Среди этюдов особого внимания заслуживает большой портрет маслом. В своей психологической глубине, в законченности характеристики и живописи этюд приобретает значение самостоятельного произведения. Это один из тех образов, в которых раскрывается вся сила репинского психологизма. Создавая образ калеки, Репин сумел показать богатство и поэтическую настроенность его души, скрытые за внешней, свойственной обиженным судьбой людям, настороженностью и даже некоторой озлобленностью

<...>. Это образ деревенского поэта и мечтателя, лирическая и ожесточенная вера которого полна пронзительной тоски и испепеляющей душу мечты.

Образ горбуна – вершина передвижнического психологизма и гуманизма, умеющего в униженном и забитом, в исковерканном жизнью существе увидеть благородство и красоту его души, его человеческое достоинство <...>. Этическое понимание прекрасного как внутренне ценного и значительного, сила живописного дарования художника позволили внешне некрасивое, но озаренное внутренним горением и поэтичностью явление превратить в прекрасный живописный образ.

В картине Репин усилил в образе горбуна его религиозный фанатизм, его страстную устремленность в поисках чуда, исцеления и справедливости. В облике этого калеки Репин создал потрясающей силы образ ложно направленной, исковерканной жизнью, невежеством духовной силы народа <...>. И все это дается, конечно, не как наглядное изображение, иллюстрация мыслей и идей, а как высмотренный художником в жизни яркий, пленивший его как живописца именно своей выразительностью образ. А уже жизнь этого художественного образа в картине раскрывает его идейное и социальное содержание» [5, с. 57–58].

Г. Ю. Стернин: «Среди этюдов к “Крестному ходу” художественной значимостью, особой ролью в развитии общей идеи произведения является этюд “Горбун” (1881 г.). Точнее, речь должна идти о целой серии живописных и графических этюдов этого очень важного действующего лица картины.

<...> “Горбун” воплотил существеннейшие стороны художественной концепции “Крестного хода”.

<...> Горбун в картине – пожалуй, единственный персонаж, чье движение, нервное и порывистое, в себе самом заключает глубокий смысл. Медленно движется и вся толпа, но ее беспорядочное нестройное шествие, не имеющее ни конца, ни начала, не имеет и общей цели, распадаясь на отдельные, занятые своими заботами группы людей. И только в устремленной вперед фигуре горбуна мотив движения обретает вполне самостоятельное значение, обретает внутренние импульсы. Состоянию полусонной одури, в которой пребывает бесконечный людской поток, резко противостоит энергия встревоженной души, молчаливая твердость человеческой воли» [6, с. 14–15].

И. А. Бродский: «<...> На фоне <...> многоликой людской массы особенно выделяется образ хромого горбуна; его высокие человеческие качества еще более остро воспринимаются в контрасте с ханжеским, пошлым миром корыстолюбцев.

Горбун занимает в композиции ключевое положение. Он и отгоняющий его десятский взяты вне общей группы, что делает эту сюжетную линию особенно активной.

Горбун написан Репиным с большим сочувствием, сердечностью, полон душевного обаяния, опираясь на костыль, он стремится вперед, но палка сельского старосты преграждает ему путь. Движимый верой в чудо, он жадно рвется к святыне. Во всем его движении, в жесте откинутой руки, в поэтически мечтательном лице выражены страстная целеустремленность, подкупающая чистота чувств.

Репин долго вынашивал образ горбуна; сравнение сделанных им пяти этюдов показывает, как шли поиски типического образа, широко обобщенного и в то же время наделенного неповторимым индивидуальным своеобразием. В акварельном этюде, сделанном в 1880 году, изображен горбун, сидящий с костылем в руке. В его облике, искаженном физическими страданиями, переданы обреченность, безразличие, апатия. В этюде масляными красками, исполненном в 1881 году, уже нет примиренности с судьбой, в лице горбуна отражены сложная внутренняя жизнь, одухотворенность. Это получило предельное выражение в образе горбуна уже в самой картине» [7, с. 19].

В этих отрывках ярко видна та тенденциозность в анализе образа Горбуна, которая на долгие годы стала общим местом в исследованиях репинского творчества. Но обращает на себя внимание то обстоятельство, что пишущие о нем авторы почти никогда не подкрепляют свои рассуждения какими-либо документальными свидетельствами того, как понимал этот образ сам художник. В связи с этим возникают по крайней мере два вопроса. Такова ли на самом деле та тенденциозность образа Горбуна, которая сложилась в литературе о нем, т. е. ставилась ли художником специальная задача создания именно такой характеристики образа, которая отмечена исследователями, или этот образ содержит возможности и иных трактовок? Какими средствами достигнута эта выразительная емкость образа, позволяющая «вмысливать» в себя столь разнообразное и тенденциозное содержание?

Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо рассмотреть весь путь создания образа – от первого зрительного впечатления до завершеного изображения Горбуна в картине.

Наиболее развернуто характеризует работу над этим образом О. А. Ляскова:

«Горбун... – цитирует она А. И. Замошкина [8, с. 15], – персонаж, внешне кажущийся побочным, является основным и центральным в картине. Он с большим мастерством включен в эпический план всего шествия и является важным "узлом" композиции. В нем сконцентрировано внутреннее напряжение произведения, он освещает собой подлинно народный поток, как бы возглавляя его».

Образ Горбуна действительно был одним из любимейших образов Репина. Он долго и упорно искал его воплощения: в акварели, рисунках, наброске масляными красками и законченном портрете. Первой была выполнена акварель (1880, ГРМ). Написанная скромно и просто, она чрезвычайно выразительна. Сидящий на скамейке горбун молод, несчастен и трогателен. Подчеркнуты его длинные, с большими кистями руки. Весь его облик глубоко крестьянский. Сидящий горбун в этюде, исполненном сепией (июль 1881 года, ГТГ) кажется гораздо старше. Мрачный взгляд из-под насупленных бровей придает ему нечто трагическое. Большой портрет горбуна, написанный маслом (1881, ГТГ), показывает, что Репин, близко знакомясь с ним, увидел в этом молодом крестьянине, убогом калеке, большую внутреннюю силу <...>.

Голова горбуна (1881, ГТГ) написана уже в то время, когда художник ясно представлял себе его роль и место в картине (анализ жеста, представленный в этом очерке далее, не позволяет окончательно согласиться с этим утверждением. – А. Ш.). Она исполнена, по-видимому, в поисках решения живописной задачи, но и выражение лица юноши, внутренне оживленное, пылливое, близко к образу в картине. Рисунок, подписанный 30 июня 1882 года (ГРМ), также очень близок к конечному решению. В этом рисунке Репин искал общий абрис фигуры, ее устремление вперед. Однако это движение будет усилено в картине.

Мы видим, что, обдумывая содержание образа, Репин все пристальнее всматривается в избранного им героя, глубже раскрывает его внутреннюю чистоту, юношескую силу и энергию, присущие ему вопреки его физической немощи. <...> Ясность натуры горбуна полностью сохранена в картине» [9, с. 189, 192].

О. А. Ляскова говорит главным образом о работах, находящихся в музеях Москвы и Санкт-Петербурга. Однако известны и другие подготовительные материалы к Горбуну. Подробное описание практически всех дошедших до нас подготовительных работ для этого персонажа находим у М. И. Андрониковой:

«С Горбуна Репин писал портреты в течение нескольких лет. В первом портрете 1880 года Горбун в потертом зипуне, из-под которого торчит нижняя рубаха,

сидит на лавочке, привычно опершись на свой костыль и уронив на колени большую руку. Пока он кажется только печальным и отрешенным.

В следующем году Репин пишет его почти в той же позе, но совсем по-иному: сцепились кисти натруженных рук, на лице показалось выражение суровое и сумрачное, озабоченное, озлобленное.

В пояском портрете маслом Репин как будто бы просветляет образ, подчеркивая на этот раз не столько мрачную энергию и силу характера этого лица и этой фигуры, сколько ум, сдержанность горбатого <...>.

В Национальной галерее Праги хранится еще один репинский портрет Горбуна – карандашный». Как графическое произведение, он не значится в обстоятельном каталоге В. Фиалы «Русская живопись в собраниях Чехословакии», где репинскому творчеству, и в частности его работе над «Крестным ходом», отведено значительное место (см.: [10, с. 29–39, 113–131]). М. И. Андроникова поместила репродукцию этого рисунка в [11, с. 46]. Скула Горбуна дана менее жестко, ритма «прищуренный правый глаз – скула – нижняя челюсть – тень от носа на носогубной», характерного для этюда, в рисунке еще нет. В трактовке образа он имеет переходный характер от сепии 1881 г. к этюду маслом $\frac{3}{4}$ вправо 1881 г. Пражский рисунок, продолжает М. И. Андроникова, «мог послужить наброском к известному этюду головы Горбуна из Третьяковской галереи. Если в рисунке Репин еще жестче, еще грубее изображает сумрачное недовольство, мрачную настороженность горбатого, то в этюде он несколько смягчает это впечатление <...>.

В следующем, 1882 году, Репин зарисовывает Горбуна в рост, в движении, с еще более живым, трогательно-боязливым и одухотворенным лицом. И вскоре вписывает его в картину» [12, с. 238, 240].

Помимо этих изобразительных интерпретаций Репин делает литературную запись. Ее впервые опубликовала М. И. Андроникова в работе [11, с. 46]: «Горбун. Монастырский приживалка: он любит больше женские монастыри, и монахини его очень любят, особенно старушки. На монастырской кухне он необходимый помощник; своими длинными руками горбатый с необыкновенной ловкостью и проворством моет тарелки, убирает посуду и прочее. У него тонкий голосок, но много характера и энергии. На крестных ходах с помощью костыля этот молодец несколько раз успеет обогнать процессию и забежать вперед для собирания милостыни. Он религиозен по-своему и порядочный, честный юноша. На него можно положиться, он не болтлив и сдержит данное слово. Как все почти горбатые, он необыкновенно умен и скрытен» (цит. по: [12, с. 241–242]).

Итак, перед нами, можно сказать, лабораторное раскрытие работы над образом: наброски, законченные изображения, словесное описание. Они группируются в несколько блоков.

Первый – это акварельный портрет 1880 г. и сепии 1881 г. Это – натурные изображения, в которых зафиксирован некий занимательный пластический случай. Они не претендуют на какое-либо типическое обобщение, необходимое для персонажа картины, и являются, скорее, протокольной записью «для памяти». Однако в них уже намечены, хотя еще не подчеркнуты и не выделены, те характерные черты, которые впоследствии будут являться предметом интерпретации. Горбун рус, длинноволос, у него удлинённая нижняя челюсть и острый подбородок, насупленный и морщинистый лоб, благодаря чему надбровные дуги нависают над глазами, делая их глубокими и затененными, резкая складка переносицы, подчеркнутый рисунок скулы. Руки большие, жилистые, пальцы узловатые. Общее впечатление от фигуры точно выражено М. И. Андрониковой: сумрачное, озабоченное, озлобленное. Это – так сказать, то «общее место», каким горбун воспринимается окружающими.

Следующий блок – погрудные изображения 1881 г. Здесь происходит отбор и уточнение характеристик образа. Он еще не превратился в персонаж картины, но уже на пути к нему. Изображения пока строятся с разных точек зрения (три четверти влево и три четверти вправо), поза, положение рук – случайные в первом блоке – здесь также еще не найдены, поскольку не определена ситуация в картине, в которую горбун включится как действующее лицо. Пока идет анализ, так сказать, психологической емкости образа. Сосредоточивается он, в первую очередь, на лице. Количество и качество уже найденных характерных признаков – их, собственно, диктовала натура, – здесь начинают варьироваться.

В неоконченном этюде три четверти вправо выражение озлобленности сохранено и подчеркнуто глубокими тенями в глазных впадинах, на носогубной мышце и подбородке, резкой очерченностью скулы, линия которой поддержана глубокой тенью под нижней челюстью. Абрис лица приобретает характерное диагональное движение, которому противостоят линии курносого носа, вздернутой верхней губы и тени от нижнего века, перпендикулярные общему движению формы.

Это противоречие становится пластическим выражением характера героя. Оно достаточно мощно само по себе и не требует дополнительных «подпорок» в виде морщин, складок, рисунка надбровных дуг и т. п. Лоб разглаживается, волосы, общо намеченные в акварели, приобретают упорядоченность найденной формы.

Выражению общей сумрачности должен был способствовать и жест прорисованной, но не написанной правой руки, прижатой к груди, с растопыренными крючковатыми пальцами, – жест, который со времен искусства романтиков ассоциируется с образами отрицательных персонажей, скупцов и злодеев. Видимо, эта дополнительная характеристика, окончательно «негативизирующая» образ, была уже избыточной, почему и оказалась излишней в этюде.

Этот жест, однако, имеет совершенно иной смысл в картине: он сохранился у одного из двух поющих мальчиков, идущих за старушками с киотом. Рука положена на грудь в некоем благоговейном порыве.

Это обстоятельство говорит о двух моментах. Во-первых, в 1881 г. место Горбуна в картине, вопреки мнению О. А. Лясковской, еще не было определено. Судя по жесту в этюде и у указанного персонажа, Горбун мыслился как один из участников процессии, а не в стороне от нее, что стало немаловажной характеристикой окончательного варианта образа.

Во-вторых, изменение смысла жеста стало возможным с изменением персонажа: здесь уже не скрюченные пальцы калеки – вызывающие сами по себе негативные ассоциации, – а еще не сформировавшаяся рука ребенка. Этим отрицательные ассоциации оказываются сняты. Видимо, односторонне негативная трактовка образа Горбуна не могла удовлетворить Репина, что и нашло отражение в этюде три четверти влево.

В отличие от предыдущего он представляется завершенным произведением – возможно, не без педагогической цели, поскольку рядом эту же модель писал юный В. А. Серов (см.: [11, с. 43–44]).

В этой работе сохраняется отчужденность образа, как и в предыдущем этюде. Но эта отчужденность совсем иной природы.

Горбун помещен в темную среду, правая сторона его лица полностью затенена, и другой характер приобретают тени на освещенной стороне лица. Глазница освещена рефлексом, взгляд становится не из темной глубины – вперед, а затененный и обращенный вглубь, в себя. Сглаживается тень от скулы и от нижней челюсти, общее движение лица становится значительно спокойнее. Линии носа, скулы и подбородка теперь подчинены одному направлению, которое перебивает лишь складка в углу рта и слабая тень от нижнего века. Образ приобретает харак-

тер внутреннего трагизма и одиночества. Это же состояние подчеркнуто нейтральным положением рук, уходящих вниз за пределы изображения в том же направлении, что и основные образующие линии лица. Образ становится одухотворенным и даже интеллигентным.

Отчужденность здесь внутренняя, уловленная художником не из позиции «общего» отношения окружающих к Горбуну, а из индивидуально-характерного отношения Горбуна к окружающим, из, так сказать, внутренней позиции героя, из перевоплощения автора в образ и во внутреннее состояние модели.

Едва ли можно здесь согласиться с М. И. Андрониковой в том, что это перевоплощение происходило под влиянием работы юного В. А. Серова [13, с. 238], несмотря на то, что оба произведения по общему настроению действительно близки. Слишком разные по масштабу задачи стояли перед художниками. Метафорически выражаясь, Серов создавал лирическую миниатюру, тогда как Репин работал над романной формой, и данный этюд был лишь шагом к ней.

Необходимость этого шага состояла в том, что он создавал «стереоскопический» эффект «внешней-внутренней» отчужденности героя. Образ становится диалектичным, внутренне противоречивым, потенциально развиваемым.

Тем самым у потенциального зрителя появляется ощущение, что у героя есть прошлое и будущее. Складывается органичный образ персонажа, что, безусловно, входило в задачу художника, работавшего над сложной сюжетной композицией. Это ощущение возникало благодаря пластической выразительности художественной формы. Образ обретал биографию и судьбу, что давало ему возможность перейти из «малой» формы портрета в большую – романную – форму картины, причем войти в нее, не просто включаясь в заданные ситуации, но самому стать центром одной из них, т. е. стать одним из главных персонажей разворачивающегося действия.

Задачи, вытекающие из этого условия, формируют третий блок материалов, к которому относятся рисунок 1882 г., литературная запись и окончательное изображение Горбуна в картине. Здесь найденный образ превращается собственно в персонаж большого романного повествования.

Прежде всего, вокруг Горбуна формируется ситуация: «На крестных ходах с помощью костыля этот молодец несколько раз успеет обогнать процессию и забежать вперед для собирания милостыни». Тем самым его внешняя отчужденность приобретает мотивировку, имеющую пластическое выражение: он не среди толпы, составляющей крестный ход, а в стороне от нее, но и не совсем посторонний зритель.

Внешнее отчуждение проявляется в том, что он – персонаж периферийной и случайной по отношению к событию крестного хода ситуации. Но художник избирает такую точку зрения на событие, что эта ситуация оказывается в центре композиции и в фокусе внимания зрителя. Это дает возможность пластически проявиться внутреннему отчуждению, поскольку можно подробно разглядеть лицо и фигуру персонажа – чего, параллельно заметим, нельзя сделать в отношении многих действующих лиц, являющихся «главными героями» события, но не картины: урядника, барыни и др. Помещенные в глубину композиции, они имеют уменьшенный по сравнению с Горбуном масштаб. За счет такого приема их образы приобретают однозначность трактовки, воплощая самодовольство, надменность и т. п.

В лице Горбуна, изображенном непосредственно в картине, художник синтезирует черты, найденные в этюдах второго блока. С одной стороны, он берет «негативистский» поворот три четверти вправо, почти буквально повторяя незавершенный этюд 1881 г.; с другой стороны, трактовка лица и головы в целом несколько изменяются, воспринимая черты этюда 1881 г. три четверти влево.

Общая тональность лица, выступающего на темном фоне одежд других персонажей, осветляется. За счет этого менее резкими становятся тени скулы и правой глазницы. Общее движение формы приобретает характер не борьбы перпендикулярных направлений, а устремленности в одном направлении – к острому, выступающему вперед подбородку. Движение это подчеркивается направлением рисунка носа и тени на носогубной. Его перебивка линиями рта и глаз вносит в общую форму пятна необходимое разнообразие, но тонально она не настолько значительна, чтобы играть роль диссонанса, задающего дополнительную пластическую тему.

Живопись лица, объединившая основные формальные ходы этюдов, поддерживается решением очертаний фигуры, которое было найдено в рисунке 1882 г. Лицо здесь почти буквально воспроизводит изображение с незаконченного этюда 1881 г., однако появляется открытое ухо – мотив, которого не было в акварели, найденный во втором, с поворотом влево, этюде 1881 г. и повторенный в окончательном варианте картины. Оно перебивает обобщенную тень волос и скулы, намечает начало движения света вдоль нижней челюсти и своей круглящейся формой разрушает линейную структуру лица, столь принципиальную в незавершенном этюде. Собственно, этот формальный мотив и вносит отмеченное впоследствии критиками «трогательно-боязливое» начало в образ Горбуна. Кроме того, в рисунке уже намечено высветление общего тона лица.

Фигура дана не в движении, как пишет М. И. Андроникова, а в статике, на что, в частности, указывает положение костыля относительно левой стопы, но в позе, очень близкой к окончательному варианту в картине, где фигура действительно дана в движении.

В этой статической позе найден основной принцип построения фигуры, перенесенный затем в картину. Общее движение линий, столь важное для пластического выражения состояния «внешнего-внутреннего» отчуждения в лице, повторено и в фигуре в целом – вертикаль костыля не просто «рифмуется» с вертикалью левой стороны лица, но буквально продолжает ее. Некоторое пластическое разнообразие вносят в нее две слабые дуги внешней и внутренней стороны левой руки, опирающейся на костыль.

Движение рисунка нижней челюсти к острому, выступающему вперед несколько активнее, чем в этюдах, подбородку, поддерживается еще трижды: поясом зипуна, нижним его краем, и тенью от ног Горбуна на земле.

Таким образом, разрозненные и случайные друг относительно друга элементы в изображениях первого блока (очертание волос и лица, положение сидящей фигуры, костыль, зипун, рисунок рук и т. д.) складываются в единое и нерасторжимое пластическое целое, где положение и характеристика одного элемента определяется положением и характеристикой всех остальных элементов.

Возникшая в завершенном этюде 1881 г. характеристика внутренней интеллигентности персонажа («Он религиозен по-своему и порядочный, честный юноша. На него можно положиться, он не болтлив и сдержит данное слово <...>, он необыкновенно умен <...>») в рисунке 1882 г. утверждается тем, что общий абрис фигуры в зипуне, с прижатой к корпусу правой рукой, в которой зажат картуз, напоминает (и эта ассоциация усиливается подчеркнута вертикальными складками одежды в нижней части рисунка) одетого в сюртук разночинного интеллигента – фигуру, настолько типичную для 1860–1880-х гг., чтобы она могла стать «общим местом», затверженным в сознании зрителя.

Видимо, в этом также ощущалась некоторая чрезмерность, как ранее в «негативизации» образа. В окончательном варианте Репин несколько «опрощает» фигуру, упростив рисунок складок зипуна, задрал штанину над левым башмаком

и резко закинув правую руку назад, что подчеркнуло неустойчивость позы в движении.

Опубликованная М. И. Андрониковой запись Репина – по существу, литературный портрет – играет в развитии образа особую роль. Она выступает сценарием, раздвигающим рамки статического изображения и вносящим в него интуитивно ощущаемую за пластикой формы биографию и судьбу «героя». Эта запись фактически является основанием для построения той мизансцены, которая связана с данным персонажем в картине и которую до картины – в этюдах и рисунках – невозможно было выразить изобразительными средствами.

В процессе работы Репина над образом Горбуна эта литературная запись позволила синтезировать найденные в этюдах и существующие относительно самостоятельно его характеристики. Без этого синтеза, видимо, было невозможно получить емкий и разносторонний, жизненно убедительный образ персонажа. Поскольку характеристики его были получены не в результате формального анализа – конструкции головы, лица и т. п., а эмоционально и интуитивно, то и синтезирующее их представление также имеет не формальный, а интуитивный характер. Другими словами, запись рассказывает не об изобразительных средствах, которыми этот синтез может быть достигнут, а о конечном его результате – о Горбуне как о реальной личности. Причем, это уже не столько тот живой горбун, которого встретил художник в Подмосковье, сколько созданный им художественный образ, обретший в его творчестве реальность своего существования, – как в сознании создавшего его мастера, так и в той культурной среде, к которой оказались приобщены и зрители, и критики картины разных эпох и поколений.

Поэтому важно внимательно присмотреться к структуре и содержанию этой записи. В ней в один текст сведены обе – внешняя и внутренняя – точки зрения на персонаж.

Внешняя характеризует ситуации его жизни: монастырский приживалка, помощник на кухне, длинные руки, необыкновенная (с точки зрения не горбатых) ловкость, поведение на крестных ходах. Сюда же попадает и характеристика отношения к нему окружающих: его любят монахини, особенно старушки, т. е. он вызывает жалость и сострадание.

Но, говоря о поведении Горбуна на крестных ходах, Репин употребляет выражение «этот молодец», т. е. дает иронически резкую и нелюбимую характеристику, отчуждающую, если не осуждающую «этого молодца». Изобразительный синоним этой характеристики – палка, которой мужик из оцепления загораживает путь Горбуну, не давая ему оказаться впереди процессии, перед иконой, со столь меркантильной целью: «несколько раз успеет обогнать процессию и забежать вперед для собирания милостыни».

Внутренняя характеристика Горбуна дана через восприятие автора: не болтлив, сдержит слово, умен, скрытен, религиозен по-своему, порядочен, честен. Такое мнение явно не разделяют, с внешней позиции, мужики, не пускающие его просить милостыню несколько раз, что, с их точки зрения, является как раз нечестностью.

Автор этой записи находится как бы в двух пространствах одновременно: он и рядом со своими персонажами как один из участников события, о котором он рассказывает, и это дает ему возможность говорить о внешних чертах своего «героя», при этом не настаивая на своей точке зрения как приоритетной; и в то же время он как бы «над» своими персонажами, что дает ему возможность говорить о событии с точки зрения каждого из них и с их позиции оценивать своего «героя».

Эта амбивалентность авторской позиции художника обнаруживает противоречивость между работой непосредственно с натуры и созданием образа «героя» в многофигурной сюжетной композиции.

В натуре лишь наличествует материал, из которого потенциальный художественный образ может быть создан. Однако, для того чтобы пластическая форма наполнилась образным значением, этот материал требует конструктивной переработки. Она осуществляется в двух планах: создания художественной формы с параллельным выявлением тех образных значений, которые она воплощает.

До определенного момента эта работа может вестись в автономных режимах, однако так или иначе возникает проблема их синтеза – проблема, в решение которой каждый раз на уровне интуиции включается весь творческий потенциал художника. Тогда и становится актуальным поиск особых средств, обеспечивающих этот синтез. В рассмотренном нами случае в такой роли и была использована литературная запись: художник, ощущая дефицит собственно изобразительных средств, прибегает к использованию средств другого искусства.

Но тогда возникает вопрос, каким образом найденные этими дополнительными средствами характеристики персонажа обретают свою пластическую выраженность? Можно предположить, что в этом процессе художник прибегает к использованию неких опосредующих форм моделирования образа. Попробуем обнаружить их, еще раз перечитав репинскую запись о Горбуне.

Б. Р. Виппер тонко уловил как сущностную, типологическую характеристику портретного жанра внутреннюю связь между созданием пластического – портретного – образа и театральным перевоплощением актера в образ своего персонажа: «Портрет возник только тогда, когда человек научился подражать минам другого и узнавать в них выражение его внутренней жизни <...>. Человек должен был научиться играть в людей, мгновенно принимать образ другого, для того чтобы осмелиться запечатлеть этот образ навсегда. Театр и портрет – это результаты одной и той же потребности в подражании, в своевольном повторении» [14, с. 210].

Обратим внимание, насколько органично, «незаметно для себя», сосредоточиваясь исключительно на характеристике образа Горбуна как портретируемой модели, вносит Репин в свою литературную запись фразу, которая пластически не может быть выражена ни при каких обстоятельствах: «У него тонкий голосок, но много характера и энергии» (цит. по: [12, с. 241–242]).

Зачем нужна она в этой записи? Видимо, она указывает на способ связи между внешней пластической выраженностью формы и оправданностью ее внутренним состоянием модели, по-актерски пережитым автором. Она есть своего рода «мост» между эмоциональным восприятием живописного произведения и актерским перевоплощением художника в образ своего персонажа. Репин, возможно помимо своей воли, ищет и находит в характеристике натуры такую черту, такой признак, который мог бы по ассоциации возбудить в его сознании целостный образ модели как живого человека, а затем уже вычленил из этого целостного образа внешний облик как то, что может быть зафиксировано средствами живописи. И, вероятно, неслучайно находит такую черту в звуковых ассоциациях, связывая воедино две важнейшие чувственные способности человека. Такая слитость чувственного опыта заложена в наших обыденных навыках, когда, например, мы узнаем по голосу в телефонной трубке своего собеседника и ведем с ним диалог, зримо представляя себе его облик.

Репин не артифицирует этот прием своего творчества как специально приобретенный и культивированный навык, а пользуется им как бытовым средством опознания модели. Но в практике актерского мастерства этот навык артифициру-

ется и становится предметом специальной работы актера над ролью. Органика актерской игры включает не только пластический, но и звуковой рисунок образа.

Любопытное свидетельство тому дает известная актриса А. С. Демидова:

«Первичные импульсы творчества...

Сидим со Смоктуновским на первой репетиции “Детей солнца”. <...> читаем текст по ролям, чтобы немного привыкнуть к голосу партнера и услышать вслух свой в еще непривычном строе фраз <...>. В такой читке главное – не фальшивить в тоне <...>» [15, с. 13].

И в другом месте: «Иннокентий Михайлович говорит, что для него главное – это услышать *как* персонаж, которого играешь, *говорит*, то есть то, что в старину в театре звалось “взять верный тон”. Потом такие выражения, как “крепкий тон”, “держать тон”, “поднять тон” и т. д., стали синонимами дурного ремесла, и вместо них в театре стали говорить: “поднять ритм”, “упал ритм” и т. д., но суть не изменилась. Станиславский писал, что “крепкий тон” означает уверенное вживание в образ, виртуозное показывание верными и меткими мазками характерных черт духовного и внешнего образа. Другими словами – ясный, смелый и определенный рисунок роли» [15, с. 12].

Сам И. М. Смоктуновский вспоминал о том, какую роль играли звуковые ассоциации в его работе над ролью князя Мышкина в легендарном спектакле Г. А. Товстоногова «Идиот»: «<...> как-то раз <...> увидел среди снующей толпы человека, который стоял и читал книгу. <...> Он просто стоял и читал, но он был в другом мире, в другой цивилизации. Божественно спокоен. <...> Он <...> так смотрел и так слушал, как должен был бы смотреть и слушать князь Мышкин. <...> Я не слышал, как он говорит, но на следующий день на репетиции заговорил другим голосом... А когда мы еще раз с ним встретились – я пораился, что и голос у него такой же, как я предположил. После этой встречи роль пошла...» [16, с. 77–78].

Интересно сравнить эти записи с признанием К. С. Станиславского:

«Я жил ролью правильно, пока мое чувство шло от сердца к двигательным центрам тела, к голосу и языку <...>.

Мучительно не быть в состоянии верно воспроизвести то, что красиво чувствуешь внутри себя <...>.

Чем больше я прислушивался к своим голосу и речи, тем яснее мне становилось, что я не впервые так плохо читаю стихи. Я всю жизнь так говорил на сцене <...>. Оглядываясь назад, я понял, что многие из прежних моих приемов игры или недостатков – напряжение тела, отсутствие выдержки, наигрыш, условности, тик, трюки, голосовые фиоритуры, актерский пафос – появляются очень часто потому, что я не владею речью, которая одна может дать то, что мне нужно, и выразить то, что живет внутри. <...> Я ищу естественной музыкальной звучности (голоса. – А. Ш.). <...> Недаром же, когда спросили Сальвини, что нужно для того, чтобы быть трагиком, он отвечал по-наполеоновски: “<...> Голос, голос и еще голос!”

Сколько новых возможностей откроет нам музыкальная звучная речь *для выявления внутренней жизни на сцене!*» (выделено мной. – А. Ш.) [17, с. 382–387].

Художник лишен возможности подкрепить пластику звуком. Тем более для него важно, чтобы конечный результат его работы – та органичная форма, которая выходит из-под его кисти, одухотворена его переживанием, – чтобы этот результат ассоциативно возбуждал адекватное переживание у зрителя. Образ для художника тогда органичен и оправдан, когда зритель может мысленно достроить его недостающие характеристики до цельности и полноты.

Разумеется, абстрактный зритель не слышал голоса Горбуна, но художник – первый зритель и судья своего произведения – оказывается в состоянии «услы-

шать» в изображении голос своей модели, а «услышав», оценить, достигнута или нет необходимая выразительность и завершенность образа.

Пластически невыразимая фраза, содержащаяся в записи о Горбуне, – это критерий оценки достигнутого результата, представленный в виде звуковой, слуховой ассоциации, возбуждение которой свидетельствует о достигнутой в процессе работы над образом его органичности и целостности.

Надо отметить, что за художественными ассоциациями стоят и вполне материальные факторы, связывающие внешний облик модели и ее голос. Закономерности этой связи, реконструируемые с помощью новейших компьютерных технологий, позволяют дополнять изображения известных персонажей мировой живописи звучанием их голосов. Подобные эксперименты проводились, например, японскими учеными и инженерами с портретом Моны Лизы Леонардо да Винчи.

Разобранный эпизод с Горбуном – не единственный из известных случаев, когда звуковые ассоциации фиксировались Репиным как значащие для характеристики модели в его работе над живописным образом.

Можно вспомнить, например, характеристику, данную Репиным поэту К. М. Фофанову, портрет которого он писал: «<...> стоило только ему начать чтение своей пьесы, все преображалось. Он был уже неузнаваем! <...> Голос поэта гремел и властно увлекал слушателей <...>. Поэт был неузнаваем, в нем являлось нечто царственное в жестах. Живописные волны светлых волос делали красивой эту страстную голову. Он внушал высокое, положительное настроение» (цит. по: [18, с. 9–10]).

Похожие впечатления сохраняет художник и от своих встреч с В. В. Стасовым: «<...> Голос Стасова гремел новым, национальным громом, в его доводах чувствовалась живая сила реализма, и свежие всходы нового в искусстве уже тяготели к его проповеди, как к освежающей грозе и живому теплу» (цит. по: [19, с. 11]).

Вспомним также хрестоматийно известные слова Репина о своем «Протодиаконе» в письме И. Н. Крамскому от 13 января 1878: «<...> весь он плоть и кровь, лупоглазие, зев и рев, рев бессмысленный, но торжественный и сильный» [3, т. 1, с. 198].

Визуальные и звуковые характеристические черты персонажа сочетаются в единый жизненно конкретный образ.

Связь зрительных, слуховых, двигательных и т. п. ассоциаций в процессе создания образа не является чем-то случайным или исключительным. Характерный пример из области литературного творчества находим в воспоминаниях И. Л. Андроникова об А. Н. Толстом: «Изобразительная сила Толстого огромна. Он заставляет вас физически видеть читаемое <...>; вы слышите в его описаниях шелковый плеск волны, рассеченной носом моторной лодки, чуете вкус ледяной воды в ковшике, запах ночного костра, зябко ежитесь, окутанные молочным туманом. И все это у него дано в развитии, в движении.

Он считал, что предмет, о котором пишешь, нужно непременно видеть в движении, придавал большое значение жесту, говорил:

– Пока не вижу жеста – не слышу слова» [20, с. 33–34].

У Репина подобная связь визуальных, акустических и двигательных впечатлений возникает, по-видимому, автоматически, вне сознательной постановки задачи, что говорит о свойственном художнику типе образного мышления.

Итак, рассмотренный выше текст играет в процессе складывания художественного образа двоякую роль. С одной стороны, он содержит характеристики модели «как таковой», тем самым отождествляя ее образ с нею самой, с натурой, которая изображается. С другой стороны, он в опосредованной форме содержит

обозначение тех способов создания образа, которые присущи именно данному конкретному мастеру – Репину. Поэтому способы эти оказываются скрыты именно в тех характеристиках образа, которые художник для себя выделяет, и в том, как именно он это делает.

Интерпретация Репиным природы для создания емкого, внутренне цельного и психологически конкретного образа осуществлялась, как мы видели, в двух направлениях: конструктивной работы с формой, ее преобразования в многочисленных подготовительных изображениях и формирования идеального эмоционального образа персонажа в сознании художника. Выделение специальных «реперных точек» – опорных опознавательных характеристик образа, в рассмотренном случае непластической, невизуализируемой природы, – было необходимо для возбуждения в сознании автора специфической реакции на достигнутое ассоциативное соответствие интуитивно созданного в сознании художника образа и полученного изображения.

Образотворческая деятельность художника – это и есть процесс конструктивного преобразования (или интерпретации) природы в желаемый визуальный образ. Она осуществляется как отбор в натуре тех черт, особенных элементов формы, из которых можно сложить искомый образ сообразно стоящей перед художником задаче. Путем последовательного приближения к интуитивно ощущаемому идеалу из отдельных значащих элементов формы складывается цельный художественный образ.

Вообще, надо сказать, что для Репина, судя по всему, одним из наиболее присущих его эмоционально-волевому психическому складу приемов было актерское перевоплощение в образ персонажа. Артистизм исполнения лучших репинских работ, и в первую очередь портретов, много говорит в пользу этого утверждения.

Прекрасным свидетельством такого артистизма является воспоминание А. Н. Бенуа о процессе написания Репиным портрета М. К. Бенуа-Эфрон: «В 1885 г. я сподобился <...> видеть его (Репина. – *А. III.*) изо дня в день за работой и слушать его речи об искусстве. Илья Ефимович начал писать портрет жены Альбера (Бенуа. – *А. III.*), Марии Карловны. Происходило это в квартире брата <...>. Репин писал Машу играющей на рояле и метко схватил то выражение “холодной вакханки”, с которым эта замечательно красивая женщина, откинувшись назад, как бы поглядывает на своих слушателей. Портрет уже после нескольких сеансов обещал быть чудесным <...>. Но пользу я себе извлек из того, что успел видеть в течение тех пяти-шести раз, когда украдкой, не смея шевельнуться, замирая в чудесном упоении, я следил за тем, как мастер пылливо всматривается в модель, как он затем уверенно мешает краски на палитре и как “без осечки” кладет их на полотно. Ведь ничто так не похоже на волшебство, как именно такое возникновение живого образа из-под кисти большого художника. <...> Польза заключалась в том, что я вообще видел, как это делается, как создается настоящее искусство <...>» [21, с. 252–253].

Другое воспоминание находим у Л. К. Чуковской: «Явлению Репина (на даче К. И. Чуковского в Куоккале. – *А. III.*) всегда на несколько минут предшествовало явление Мика, одноглазого, старого, кудлатого пуделя, которого, кажется мне, никогда не стригли: он был круглый. Мик обнюхивает калитку. Значит, скоро появится Репин.

Вот и он: в сером костюме, суховатый, седой, невысокий. <...> присел к столу минут на пятнадцать и за эти пятнадцать минут, вынув из кармана маленький серый альбом, быстрыми мелкими штрихами нарисовал нашу гостью, соседку.

Я гляжу из-за его спины. Он не спускает взгляда с природы.

Быстро ходит рука, покорная взгляду.

На бумагу и на свой карандаш Репин почти не глядит, а только туда, в ее лицо.

Будто от ее лица к его руке протянут невидимый прямой провод» [22, с. 89].

К. И. Чуковский рассказывает о том, как Репин писал его портрет: «Раньше всего Репин взял уголь и широко, размашисто, с необыкновенной легкостью, несколькими твердыми штрихами нарисовал меня в профиль от головы до колен.

<...> И теперь, едва только был закончен набросок углем, он со знакомой мне нетерпеливой страстью быстро набросил себе на шею палитру <...> и через десять-пятнадцать минут на холсте уже возникли передо мной мои брови, мой лоб, мои волосы и тут же, заодно, мои руки. Все свои портреты Репин писал “враздробь”, не соблюдая никакой очередности в изображении отдельных частей человеческого лица и фигуры. И той же кистью, которой только что создал мой глаз, вылепил одним ударом и пуговицу у меня на груди, и складку у меня на пиджаке.

<...> Создавать портрет для него означало: пристально вглядываться в сидящего перед ним человека, *интенсивно ощущать его духовную сущность* (выделено мной. – А. Ш.), – и было похоже, что руки художника, независимо от его сознания, сами делали все, что надо» [23, с. 46–47].

Здесь, кстати, уместно привести впечатление о портрете К. И. Чуковского человека, знавшего голос модели, его дочери Л. К. Чуковской: «Особенно любил Илья Ефимович чтение Корнея Ивановича, его голос. Голос этот называл он в письмах то “лебединым”, то “ангельским”, то “очаровывающим”; а чтения – “сольными концертами”. Портрет Чуковского работы Репина нем, как все до единого портреты в мире. Но поворот головы, посадка, пальцы, обнимающие книгу, – все краски и линии – кажется мне, передают не только наружность (молодой человек, черноголовый, с маленькими черными усами, книга в руке), но и чары певучего, вкрадчивого, звонкого голоса» [22, с. 204].

В связи с этим отрывком нам важно отметить, что действие обнаруженного нами ассоциативного механизма создания образа, который применяется художником, имеет обратимый характер: звуковые впечатления возбуждают в нем визуальные ассоциации; в свою очередь, визуальными впечатлениями порождаются звуковые ассоциации у зрителя.

Возвращаясь к теме перевоплощения Репина в создаваемый им образ и его артистического исполнения в портрете, вновь обратимся к воспоминаниям К. И. Чуковского:

«<...> Репин сам объясняет <...> причину своих “неудач”: портрет, писание которого растянулось на несколько месяцев, *пишется при разных настроениях*, то есть *при разных отношениях портретиста к тому, кого он пытается изобразить на портрете*.

<...> Этим и сильны портреты Репина: *объединением всех изобразительных средств для художественного воплощения какой-нибудь одной доминанты, определяющей всю суть человека* <...>. Это-то *основное свое впечатление* он всегда выражал с *виртуозной легкостью первыми же ударами кисти*.

Но что было ему делать, если ко второму сеансу, уже через две недели, оно расплывалось, дробилось, теряло свою остроту и вытеснялось другими? (выделено мной – А. Ш.)» [23, с. 49–50].

И далее – о чувстве Репиным изображаемого характера:

«Часто случалось мне видеть, как Репин уничтожает у себя на холсте именно такие детали, которые вызывали наибольшее восхищение ценителей, и уничтожает потому, что они показались ему затемняющими основную идею картины <...>.

Мой портрет он написал вначале на фоне золотисто-желтого шелка, и, помню, художники <...> восхищались этим шелком чрезвычайно <...>.

– Я попритушил этот шелк, – сказал Репин, – потому что к вашему характеру он не подходит. Характер у вас не шелковый» [23, с. 54–55].

Причем это ощущение характера изображаемого им мира Репин переносил не только на живых персонажей, но и на «мертвую» натуру, «перевоплощаясь» и в нее.

В. В. Веревкина вспоминала слова Репина:

«– Художнику нужно проникнуться очарованием даже неодушевленных предметов. Иначе он их не передаст. В них, *кроме поверхности, есть внутреннее очарование, надо его почувствовать, полюбить...*

– А фон! – продолжал Репин. – К нему часто относятся небрежно; но если он не разделяет значительности первого плана, он должен быть ничем... провалом... как пауза в музыке, без которой не было бы ритма. Вы думаете, случайно распределение групп у старых мастеров... все подчинено ритму...» (выделено мной. – А. Ш.) [24].

Создавая свои портреты, Репин особенно сближался со своими моделями, переживал, словами К. И. Чуковского, «любовный период» во время работы над их образами, который не повторялся ни до, ни после – в ситуации, так сказать, бытового знакомства и дружбы.

«<...> он сам говорил мне, что чаще всего, когда он пишет чей-нибудь портрет, он на короткое время влюбляется в того человека, испытывает удесятенное чувство благожелательства к нему, какой-то особенной, почтительной нежности, и, я думаю, это происходило от той страстной любви, с которой он как мастер-живописец относился ко всем объектам своего мастерства.

В тот период, когда он писал мой портрет, он ездил в город на все мои лекции, читал мои тогдашние книги, и вообще, то был “медовый месяц” наших отношений, никогда уже не повторявшийся снова.

Такой же “медовый месяц” был у него с академиком Бехтеревым, с Владимиром Короленко, с Битнером, с Сергеем Городецким, с артисткой Яворской, с Шаляпиным, со всеми, кого писал он при мне.

Эта временная влюбленность портретиста в натуру всегда поражала меня своей внутренней, я бы сказал, профессиональной целесообразностью, неясной ему самому», – свидетельствует К. И. Чуковский [23, с. 37–38].

Этот период – фактически, особая нервная настроенность «на волну» своей модели, готовность переживать ее внутренний мир как свой собственный, ощутить ее психологический склад, эмоциональное состояние. Он близок к тому методу работы актера над образом, который анализировал в своей знаменитой «системе» К. С. Станиславский: «Насилие и навязывание чужого не исчезнет до тех пор, пока сам артист не превратит навязанное в свое собственное <...>. Этому процессу и помогает “система” <...>. “Система” умеет заставить верить несуществующему. А где правда и вера, там и подлинное, продуктивное, целесообразное действие, там и переживание, и подсознание, и творчество, и искусство» [25, с. 7].

Если сравнить с этими словами известное описание Репиным процесса работы над образом умершей девочки в картине «Воскрешение дочери Иаира» (созданной задолго до начала опытов знаменитого режиссера), то можно достаточно смело утверждать, что репинская работа над образом шла через переживание, организуемое по «системе Станиславского».

В самом деле, Репин пишет: «<...> Я вдруг осеняюсь мыслью: да нельзя ли эту же тему – “Смерть дочери Иаира” – <...> начать по-новому, по-живому <...>? Припомню настроение, когда умерла моя сестра Устя, и как это поразило всю нашу семью. И дом, и комнаты – все как-то потемнело, сжалось в горе и давило <...>. И я много трагических часов провел за этим холстом, когда бейн-шварц

с прибавкою робертсона-медиума (разновидности коричневой краски, обычно используемой для подмалевка. – А. III.) все больше и больше усиливали иллюзию глубины и особого настроения, которое шло от картины» [26, с. 437–438].

Репинское изображение оказывается сродни создаваемому актером внешнему рисунку роли. Он – следствие внутренне мотивированного и оправданного обстоятельствами роли состояния. Объединяющей эти «внешнюю» и «внутреннюю» точки зрения выступает личность автора: он одновременно находится вне своего персонажа, и имеет возможность перевоплотиться в него, почувствовать его изнутри, актерски сыграть его.

Внешне перевоплощение художника в образ своего персонажа выглядит как постоянное вопрошание им себя: какова одежда персонажа, жест, поза, и т. п. и почему они именно такие в данный момент. Внутренне же – это введение им себя в некоторое возбужденное состояние, которому ассоциативно соответствовали бы те или иные внешние пластические характеристики формы, которому они были бы органично присущи, производя впечатление абсолютно необходимых и целостных в своей совокупности. Эти внутренние приемы оказываются идентичными технике работы актера над ролью.

Дальнейшее различие в реализации этого перевоплощения у художника и актера – лишь в выразительных средствах: актер строит образ пластикой своего тела, живописец – пластикой некоего отвлеченного материала. Но требование органичности, конкретности и внутренней оправданности результата по своей природе здесь то же.

Из известных примеров эту связь внутреннего характера и пластической – внешней – выраженности театральной формы очень тонко чувствовал А. П. Чехов. К. С. Станиславский вспоминает о реакции А. П. Чехова на исполнение им роли Тригорина в триумфальной постановке «Чайки» Московским Художественным театром:

«<...> я сам пошел к нему.

“Поругайте меня, Антон Павлович”, – просил я его.

“Чудесно <...>! Только надо дырявые башмаки и брюки в клетку”.

Больше я не мог ничего от него добиться.

<...> и вдруг, во время одного из спектаклей, меня осенило:

“Конечно, именно дырявые башмаки и клетчатые брюки <...>! В этом-то и драма, что для молоденьких девушек важно, чтобы человек был писателем, печатал трогательные повести, – тогда Нины Заречные, одна за другой, будут бросаться ему на шею, не замечая того, что он и незначителен как человек, и некрасив, и в клетчатых брюках, и в дырявых башмаках”» [25, с. 237].

«Перевоплощаясь» в своего персонажа, художник получает возможность ощутить форму «изнутри», духовно «пережить» ее, «увидеть» внутренним взором то, что еще не воплощено, не создано.

Театральную природу репинского образотворчества тонко подметил еще А. М. Эфрос, говоря о «премьере спектакля» как прототипе композиций художника (см.: [27, с. 145]).

И. Э. Грабарь отмечает, что о том же писал и сам Репин: «Репин задумал новую картину из парижской жизни – “Парижское кафе”, для которой с небывалым увлечением и удвоенной энергией пишет этюды с натуры. По его собственному признанию в письме к Стасову, он работает запоем.

“Я все это время особенно усердно и, кажется, плодотворно работал запоем: подмалевана целая картина и сделаны к ней почти все этюды с натуры. Что за прелесть парижские модели! они позируют, как актеры; хотя они берут дорого (10 франков в день), но они стоят дороже! <...>” (выделено мной. – А. III.) [4, с. 138].

Репин реализует себя через лицедейство и в творчестве, которое становится не просто профессией, а органическим выражением его жизни, и в жизненном поведении.

Показательный эпизод этого постоянного «театра жизни» запечатлела детская память Л. К. Чуковской: «Репин. Мастерская. Помню холсты на мольбертах, много Пушкиных, Шаляпина, помню каких-то черных загорелых людей, размашисто гребущих в широкой лодке среди волн. Помню Репина за письменным столом у Корнея Ивановича (Чуковского. – *А. III.*), изображающим кого-то в “Чукоккале” папиросным окурком, который он макает в чернильницу. Но мне семь лет, и гораздо более, чем о портретах, кистях, холстах и таком странном орудии, как окурочек, я думаю о том: правда ли рассказывают, будто репинский Мик кинулся недавно во дворе у соседней на живую курицу? И съел ее? Собаки не могут без мяса, а жена Репина, Наталья Борисовна, ни мяса не ест, ни молока не пьет и никому не позволяет – не только гостям, но и Репину самому, а Мика перевела на одни каши... вот с горя он и бросился на курицу» [22, с. 93].

Видимо, Репин, сохранивший до конца жизни связь с той народной средой, из которой он вышел, с народной культурной традицией, использовал свойственный ей механизм возбуждения и удержания творческого напряжения в своем имманентном «актерстве».

Эти особенности удерживания определенного «тонуса» в творческом состоянии исполнителя в фольклорной ситуации отмечал, анализируя собственный – «экспериментальный» – опыт вживания в подобные состояния музыкант и руководитель ансамбля, известного своими реконструкциями фольклорного исполнения, Д. В. Покровский:

«<...> эта система (фольклорного творчества. – *А. III.*) обладает стимуляцией сознательного входа в стресс (творческого состояния. – *А. III.*) и сознательного выхода (из него. – *А. III.*) <...>. Это мощнейшая и консервативнейшая система <...>. Станиславский, например, придумал свою систему, чтобы человек сознательно входил в стресс и в нем разумно действовал. Людей в творческих вузах учат практически одному – войти в некоторое творческое состояние и в нем остаться человеком. А в фольклоре это существует как некий навык. Механизм этот не фиксируется сознанием тех людей, которые им пользуются. Чтобы обнаружить его, мы использовали методы современной науки, прибегали к длительным изощренным экспериментам. Когда мы убедились в существовании этого механизма, когда начали ощущать себя частью этой системы, то перед нами начала открываться совершенно необыкновенная сфера, совершенно новое пространство. В нем можно впасть в мистику, можно сойти с ума, но его можно и использовать» [28, с. 26].

Народная традиция, в отличие от традиции «письменной» – «профессиональной» – культуры, очень часто создает не образ персонажа – как правило, такой образ имеет в фольклоре канонический характер, он дан художнику и обладает малой возможностью варьирования, – а образ автора, которому живой мастер оказывается вынужден соответствовать. Такой образ фиксируется, например, в тех прозвищах, которые даются современниками мастеру и часто оказываются столь сопряжены с его именем, что начинают его заменять.

В определенных ситуациях – когда мастер в силу тех или иных обстоятельств вынужден изменять привычную ему среду жизни – такой образ становится своего рода «защитной маской», облегчающей ему адаптацию в новых условиях.

В течение всей жизни Репина мучил комплекс «выходца из социальных низов». Он неоднократно подчеркивал и в своей эпистолярной, и в разговорах, что происходит из военных поселян, ниже которых «считались разве крепостные» (цит. по: [4, с. 22]), и, по свидетельству К. И. Чуковского, старательно изживал

связанную с этим происхождением недостаточную образованность: «<...> заметной чертой его личности была неутомимая пытливость. <...> Каждую свободную минуту он старался учиться, приобретать новые и новые знания. <...> Школа не дала ему тысячной доли тех знаний, которыми он обладал. <...> Его тяга к науке была так велика, что уже знаменитым художником он задумал поступить в университет в качестве простого вольнослушателя. Но это оказалось невозможным из-за тогдашних университетских порядков» [23, с. 16–17].

К. И. Чуковский вспоминал: «Стоило очутиться в “Пенатах” какому-нибудь астроному, механику, химику – и Репин весь вечер, не отходя от него, забрасывал его множеством жадных вопросов и почтительно слушал его речь. <...> Невозможно понять, как умудрялся он выкраивать время для слушания лекций и чтения книг.

Еще в семидесятых годах Стасов писал Льву Толстому: “Репин всех умнее и образованнее всех наших художников”.

<...> Такое страстное было у него любопытство ко всякому знанию, к науке. <...> Чтение книг и журналов было его ежедневной привычкой. Каждую книгу он воспринимал как событие <...>» [23, с. 16–17].

Возможно, именно в силу этого комплекса и возникла у Репина та маска «чудака», которая врезалась в память многих современников как наиболее яркая характеристика художника.

Так, В. А. Милашевский вспоминает о вечере, посвященном памяти Владимира Соловьева, проведенном под председательством Д. С. Мережковского в 1913 г.: «<...> И вот среди сонного благоговения пронесся нервный и почти тревожный шепот:

– Репин! Репин!.. – Где? Где?.. – Это интересно!.. – слышалось среди моих соседей.

Где-то, вблизи от входной двери, действительно появилась худенькая фигурка Репина, старающаяся разыскать себе свободное кресло где-то в заднем ряду.

Но шум уже поднялся. <...>

Поднялся Мережковский и обратился к публике:

– <...> Нам очень бы хотелось, чтобы Илья Ефимович поделился своими воспоминаниями о своих встречах с Великим Философом нашего Времени!.. <...>

К столу подошел Репин. Он был <...> в “сюртуке нотариуса”, хотя вместо крахмального белья широкими отворотами блистала мягкая рубашка, которую тогда называли “апаш”.

<...> Репин заступил место чтеца <...>.

– <...> Должен предупредить почтеннейшую публику, что вижу я все реально. Никаких прикрас или там каких-нибудь заоблачных видений от меня не ждите! Я – реалист и таким останусь навсегда! Я объясняю это своим пролетарским, даже можно сказать “простонародным происхождением”! <...>.

Было ли что-нибудь в поведении Репина непривычное, неловко несуразное, что вызывало бы какое-то недоумение у публики, которая знает “как надо себя держать”? Да нет! Все происходило самым естественным, житейским образом. Слово “житейское” надо подчеркнуть и понять его как общепринятое.

Но, однако, людей поражает, если в обстановке квартиры, в костюме “что-то” не на том месте, где этому “что-то” полагается быть!

Не принято в майской рубашке ходить в декабрьские морозы. Не принято объяснять с кафедры для лекций, что лектору надо спешить на поезд, иначе ему придется ночевать у знакомых и предстоит целая возня...

Но если бы все, слово в слово, сказанное Репиным, было произнесено доброму знакомому или старому другу, то кто бы мог упрекнуть великого художника в экстравагантности, над которой подхихикивали его современники!

Репин что-то передвигал “в общественных отношениях”, ставил не на свое место! <...>.

Все что-то непривычно, необыкновенно, но совершенно естественно для человека, находящегося среди своих самых близких друзей!

Никакой “отчужденности” от этих незнакомых и, возможно, враждебно-чужих людей! Это и есть привычка к “славе”!

Он привык, что эта большая аудитория для него “своя” – тут все его друзья <...>.

Репин стал шарить в карманах, что-то стал искать и не находить – самым стариковским образом.

Все молча ждали.

Наконец, какая-то жалкая бумажка была найдена. Водружены были на нос очки, и взгляд великого художника впился куда-то в середину листка.

Медленным, рачительным, каким-то “оповещательным” тоном было прочтено: “Владимир Соловьев был вегетарианец, но ел рыбу”.

<...> Зала, наполненная петербургскими философами <...> – не сдержалась! Пробежал какой-то смешок или оживленный шум. Никто не ожидал этой “рыбы”!

– Ну, уж если ты – вегетарианец, то как-то неловко, противоестественно есть рыбу! Это просто недопустимо! – выразительно сказал Репин своим густым басом и обвел глазами публику. <...>.

Смех в зале усилился. Смех, конечно, не злой, доброжелательный, милый. Смех добрых людей, но все-таки смех...

<...> Благочиние торжественного и скучноватого вечера нарушилось. Смех чувствовался явственней, а эпитеты, произносимые Репиным, все ярче и образнее... <...>.

Некоторые стали сходить со своих мест и прямо подходить к кафедре, чтобы стоять поближе к Репину. Русский человек любит, когда все не так как следует. Так сказать, на грани скандальчика! <...>.

Трудно запомнить все вопросы, задаваемые Репину, и его ответы. Но должен сказать, что “провал” его лекции нисколько на нем не отразился. Отвечал он на вопросы самым сердечным, самым каким-то “семейным тоном”, нисколько не стесняясь обступивших его людей.

Вот в этом и была неповторимость Репина. <...>.

Во всем облике Репина была какая-то естественная жизненность! Без натяжек, без поз, без фальши!

Вспоминается его мудрое: “Надо писать, как умеешь и как можешь!”

Репин говорил подчас странные вещи, и все-таки был обаятелен!» [29, с. 84–88].

И в другом месте: «Репин прожил долгую жизнь. Многие, вступившие уже взрослыми людьми на ниву интеллектуальной жизни, знали, уважали, преклонялись перед Репиным еще в отроческом возрасте! <...> Мне кажется только этим Великим уважением к Репину, которое испытывал каждый русский человек, можно объяснить, что образ этого большого художника и оригинального человека в воспоминаниях современников выглядит совершенно искаженным.

Искажение это направлено в сторону ординарности, обыкновенности, общепринятости, и поэтому хочется как-то протестовать против этого!

<...> уважение заглушало некую “неповторимость” Репина.

<...> Надо прямо сказать, что Репин производил впечатление чудака, чудака несусветного, чудака неповторимого, махрового! Это сказывалось в его костюме, в его поступках, во всем его облике сухонького захудалого “мужичка-замухрышки”, дошедшего до всего “своим умом”, “самоучкой”!

<...> никакая “классика” при виде Репина не вспоминалась. На ум приходил какой-то старикашка, столяр-краснодеревщик, любитель порассуждать!

<...> Седенькая борода, прищуренные зоркие глазки. Небрежный нескладный костюмчик. Все неряшливо, нечесано – и вдруг майская рубашка с открытым воротом без галстука... это при сюртуке!

В городе, и несколько чопорном, и корректно-франтоватом, костюм Репина производил впечатление какого-то “балагана” или любительского спектакля. Вызывала улыбку и “тирольская охотничья куртка”, так не вязавшаяся с образом русского народника, так что, пожалуй, сюртучишка, который одевали к причастию скромные провинциалы, не гоняющиеся за изыском в костюме, был ему больше к лицу. Однако никакой “провинциал” никогда не решился бы надеть зимой майскую рубашку, которую тогда называли “апаш!”

Надо ли говорить, что все эти “тироли” и “апаши” вызывали некоторую усмешку, доброжелательную, конечно, но все же усмешку, эдакое некое: “Что ж ты будешь с ним делать? Тут уж законы не писаны”.

<...> “Оригинальность” Репина или его чудачества исходили из какой-то его внутренней сущности, из склада его психики. И только характером этой психики можно объяснить, что наряду с величайшими произведениями у него попадают картины-анекдоты, обескураживающей примитивности и недалекости. <...>

Если хотят “видеть” живого Репина, то надо всматриваться во все!

<...> Но, может быть, некое чудачество было нормой в эпоху <...> 60-х годов, в эпоху стриженных девиц и хождения в народ и стало странностью в эпоху 1910–1913-х годов!

Некая “чудинка” была свойственна Репину.

Эдакое некое: “Какое мне дело до других, раз я нахожу мое поведение естественным и рациональным. Раз мне удобно зимой носить рубашку апаш в сочетании с сюртуком, нахожу это удобным, то пусть смеются!”

<...> выражения Репина, вся эта “свобода” семейного собеседования, вызывали улыбку, улыбку обожания, конечно, но все, без сомнения, чувствовали некую “экстравагантность”, необычность поведения этого “гения-чудака”, и, разумеется, улыбка не сходила у всех с уст!» [29, с. 27–30].

Аналогичные черты художника неоднократно подчеркивает и К. И. Чуковский: «Иду я мимо дачи Репина, слышу, кто-то кричит: – Дрянь такая, пошла вон! – на всю улицу. Это Репина жена m-me Нордман. Увидела меня, устыдилась. <...> Дура и с затеями – какой-то Манилов в юбке. <...> На зеркале, которое разбилось, она заставила Репина нарисовать канареек, чтобы скрыть трещину. Репин и канарейки! Это просто символ ее влияния на Репина. Собачья будка – и та разрисована Репиным сентиментально. Когда я сказал об этом Андрееву, он сказал: “Это что! Вы бы посмотрели, какие у них клозеты!” У них в столовой баночка с отверстием для монет, и написано: штраф за тщеславие, скупость, вспыльчивость и т. д. <...>

И. Е. говорил, что гений часто не понимает сам себя (речь, разумеется, шла не о художнике. – А. Ш.).

<...> Ужасное, однако, о[бщество] у Репина. Эстетика телеграфистов и юнkersов.

<...> – И за что мне слава такая? – говорит И. Е. – Вот уж скоро на том свете с меня спросят.

<...> Репин в прошлое воскресенье читал лекцию, которую закончил: “И Бог, заканчивая каждый день творения, – говорил: это хорошо! Великий художник хвалил свое творение!” – Многие из “вестникознавцев” спрашивали меня: к[а]к это Репин говорил о Боге? Я ответил им, что это только метафора. Но третьего дня И. Е. за столом говорит мне: “Нет, это не метафора. Я так и верю.

Бог должен быть художником, п[отому] ч[то] иначе – как объяснить ту радость и тот молитвенный восторг, который испытываешь во время творчества, – и почему бы так дорого ценилось бесполезное искусство?» [30, с. 33, 39, 48, 50, 52].

«Чудачество» как социокультурный тип поведения технически реализуется через непрерывно осуществляемое лицедейство. Может быть, его наиболее яркие примеры – образов, создаваемых в быту, – дали именно великие актеры.

А. В. Баталов вспоминает о своем знакомстве с И. М. Смоктуновским: «Смоктуновский вышел из двери служебного входа (БДТ. – *А. Ш.*) почти такой, каким только что был на сцене <...>» (в роли князя Мышкина в знаменитом спектакле «Идиот»). Выделено мной. – *А. Ш.*) [31, с. 60].

А вот что о тех же особенностях рисунка бытового поведения актера пишет его благодарный зритель: «Человек в меховой шапке, широко раскинувший руки, затем воздевший их над головою <...> издали заметил нас и стал делать эти бурные жесты. Его жена и дочь были, видимо, привычны к подобному и шли молча, безответно, лишь радостно, снисходительно, одинаково улыбнулись. Я же заразился энтузиазмом и тоже вскинул руки в приветственном семафоре... В ответ он что-то сотворил со своими руками и вздернул их еще выше <...>. В это время (к нему. – *А. Ш.*) с тылу <...> подступил <...> милицейский служитель <...> и стал внимательно наблюдать <...>. (Актер. – *А. Ш.*), вообще чуткий интуитивист, ощутил на спине чужой взгляд, мгновенно насторожился, медленно опустил руки. Затем резко через плечо оглянулся и на секунду замер – испуганно, как мне показалось, уставившись на стража порядка. Но спустя эту самую секунду, отвернувшись от милиционера, <...> замахал еще усерднее. Однако в его движениях уже не было чистоты импровизации и чувствовались некое принуждение и скрытый вызов гордого духа <...>» (цит. по: [32, с. 5–6]).

Другая реализация «чудачества» – через игру, в которой творческие силы обнаруживают себя не в связи с какой-либо целью, а сами по себе и сами для себя.

Ю.М. Лотман показал социально-историческую обусловленность культурного типа «чудака» в образах русского быта: «Жажда выразить себя, проявить во всей полноте личность создала и героев и чудаков, характеры часто дикие, но всегда яркие» [Лотман, с. 255]. Ю.М. Лотман пишет о знаменитых «чудаках» 18 в., но тип этот не исчез из русской культуры и в веке девятнадцатом, несколько «опростившись» и приобретя разночинный характер.

Именно таким обнаруживает себя в своем повседневном поведении и Репин. Отличительная черта такого поведения – «его способность производить на современников самые противоположные впечатления» [33, с. 269].

Как здесь не вспомнить свидетельства А. П. Остроумовой-Лебедевой: «В эту зиму Репин очень внимательно и, при всей его сдержанности, заметно было, с увлечением занимался с нами, своими учениками.

Занимался как большой, исключительный художник, со своей художественной интуицией и пылом, но... не как педагог, который знает, как и куда вести своих учеников. Без определенного плана, приемов и знания, он часто противоречил себе самому: хвалил то, что накануне бранил. В нас это вызывало недоумение. Это давало нам основание не верить в его искренность, и только потом мы поняли, что он и в этом и в том случае был правдив и искренен; он в разные дни воспринимал по-разному. Он и к ученикам относился переменчиво – то так, то этак. <...>

...Сейчас вошел Репин в мастерскую, а я его и не заметила, хотя сидела у самой двери, на кушетке <...>. Сейчас будет разносить мою работу...»

Несколько времени спустя: «<...> как он меня расхвалил! Я боялась, что он не поймет меня, чего я добиваюсь в настоящем этюде, и, кроме того, он говорил, что

место мое трудное, хотя, добавил он, когда мы выбирали место: “Вы справитесь с задачей”.

И сегодня он еще издали начал мне кивать и говорить: “Одoleваете, одoleваете”.

Я так рада, главное, что он понял меня без слов, нетрудно ему: он такой великий художник, и нас, мазилок, он видит насквозь... <...>

Репин задумал работать вместе с нами, в нашей мастерской. <...> Репин целую неделю работал в нашей мастерской, наравне с нами, женскую модель. Что за дивный этюд он написал. В первый же день все ученики побросали свои работы, столпились сзади... и, затаив дыхание, смотрели, как он работает. А Репин был такой милый и деликатный; когда он отходил от работы, чтобы посмотреть издали (а делал он это очень часто), он не оборачивался назад, чтобы не конфузить своих зрителей. Какой это гениальный художник! Он одухотворяет в полном смысле холст, не видишь ни холста, ни красок, а только живую натуру. Мне стало ясно, как я заблуждалась все эти годы, пока я в мастерской. Первый этюд я сделала на настоящей дороге, но потом мало-помалу свихнулась и совсем запуталась. Этот этюд меня поразил как громом и, если можно так выразиться, с силой швырнул на настоящую дорогу. Какой он мастер и как глубоко понимает натуру! Он, значит, любит своих учеников, если теряет время, чтобы как можно нагляднее показать нам и двинуть нас вперед.

Милый Репин! Я его то люблю, то ненавижу! Интересно его видеть, когда он работает. В блузе, лицо совсем меняется, ничего он не видит, кроме натуры, чувствуется сила в нем, и вместе с тем он почему-то во мне возбуждает жалость.

Он пишет очень большими кистями, но он такой виртуоз! Кисть необыкновенно слушается его. Он ею пишет и большие массы тела, и тут же ею ставит блик в глазу или вырисовывает форму очень тонко, и она все делает, что он ни захочет. Они какие-то волшебные у него!

Окончив работу, он уходит, оставляя ее некоторое время в классе, тогда мы все толпой набрасываемся на этюд, рассматриваем его вблизи, почти нюхаем его, трогаем кисти, палитру, краски, <...> его палитра и кисти – живые существа... <...>

Репин в этом году занимался с нами с таким вниманием и заботливостью, что сразу подвинул свою мастерскую на громадный шаг вперед. Всегда наша мастерская была гораздо лучше всех остальных, а в эту зиму все ученики Репина своими классными работами произвели фурор. Репина поздравляли.

<...> Помню, как Репин говорил о вечности художественного произведения. Одни картины имеют успех, но повисят несколько лет и состарятся. Не производят никакого впечатления и не имеют никакого значения, ни художественного, ни исторического. А другая вещь всегда молода, нова и жизненна, так что вечна; и при этом он сказал, что такие вещи реальны и объективны. <...>

“Я выучилась отделять в нем гениального художника от человека, так сказать, выучилась проводить черту между одним и другим и решила ничего не требовать, не ждать от него как от человека, а только относиться и ждать от него как от профессора. До его нравственной, семейной жизни, его взглядов и убеждений мне дела нет или просто стараюсь об этом не думать. И потому я в моих отношениях к нему легко и свободно себя чувствую, говорю, что думаю, и ничего не боюсь” (из письма к К. П. Труновой, 1897 г. – А. Ш.)» [34, с. 126, 130, 131, 99].

Характер «чудака» двоятся, но «в результате возникает образ поразительного единства, характер, который нельзя спутать» [33, с. 270]. Его чертами становятся естественность поведения там, где царят манерность и поза; фольклорность восклицаний и жестов на месте грамматически правильной, но обезличенной речи; игра – ребенка или артиста? – вместо официального этикета.

Но эти же черты наблюдаем мы и в репинском творчестве, постоянно балансирующем на грани между нормой и «эксцессом», «неправильностью», нарушением ожидаемого зрителем и привычного ему образа окружающего мира. Благодаря мощи таланта Репина это балансирование «на грани» обретает остроту художественного открытия, прорывающего автоматизированное нормами восприятие зрителя к ощущению подлинности запечатленного художником бытия. Стремление к такой подлинности в живописи немедленно само превращается во 2-й половине XIX в. в художественную норму. Но то, что в искусстве воспринимается как нечто органичное, в жизни выглядит странным, не укладывающимся в общепринятые представления и заведенный порядок.

Сознательная игра с подобными поведенческими нормами и «эксцессами» становится мощным стимулом к созданию образа художника в романтизированном сознании (см.: [35; 36]), но романтическая эпоха для Репина давно миновала. Он далек от условностей игры и вполне серьезен в своем поиске идеала – и в искусстве, и в жизни. О том свидетельствуют многочисленные его автопортреты, в которых никогда не возникает столь характерное для искусства романтической эпохи желание раздвоиться между подлинностью художественного образа и случайностью бытового облика мастера.

В контексте разговора об имманентном «актерстве» возникает особая тема – исследование созданного Репиным и воплощенного им в многочисленных автопортретах самообраза: на кого похожи автопортреты художника? Тема эта все еще ждет своего исследователя.

«Чудаческая» противоречивость репинского поведения связана не со сменой игровых масок, с которыми бы художник манипулировал, но не отождествлял себя, а наоборот, со стремлением воплотить в жизни идеал, созданный его искусством. Сама противоречивость приобретает здесь двойственность: с одной стороны, художник творит свой образ, которому стремится соответствовать, и остро переживает несоответствие ему своего обыденного уклада жизни, с другой стороны, созданный образ обнаруживает свою неорганичность вне художественного контекста, стимулируя критическое отношение к окружающей действительности. За этой двойственностью просматривается более фундаментальная оппозиция народнических и либеральных утопий, определяющая самый «нерв» культурной жизни эпохи: устремленность к достижению идеала внутри собственного духовного мира и во вне его. То, что сформировало столь присущую репинской характеристике образов диалектичность – двойственность и противоречивость – «внешней» и «внутренней» точек зрения.

Не в меньшей мере, чем защитной «маской», «чуждачество» было для Репина и оружием критики и средством выработки собственной позиции в отношении многочисленных социальных и культурных проблем 2-й половины XIX – начала XX в. Порождаемые «чуждачеством» двойственность и противоречивость внешнего поведения и внутреннего мира снималась у него в том предельном для него образе, который он создал для себя и которому всю жизнь стремился соответствовать – образе Художника:

«Должен Вам сказать и о самом себе, – пишет он В. В. Стасову 27 июля 1899 г., – <...> я все тот же, как помню себя. И, несмотря на то, что меня многие, с Вашей легкой руки, то хоронили, то воскрешали, то упрекали в разных эволюциях, то в отступничествах, то в покаяниях, я ничего не понимаю в этих внимательных исследованиях моей личности. Я все так же, как с самой ранней юности, люблю свет, люблю истину, люблю добро и красоту как самые лучшие дары нашей жизни. И особенно искусство! И искусство я люблю больше добродетели, больше, чем людей, чем близких, чем друзей, больше, чем всякое счастье и радости жизни нашей. Люблю тайно, ревниво, как старый пьяница, неизлечимо... Где

бы я ни был, чем бы ни развлекался, кем бы я ни восхищался, чем бы ни наслаждался... Оно всегда и везде, в моей голове, в моем сердце, в моих желаниях лучших, сокровеннейших. Часы утра, которые я посвящаю ему, – лучшие часы моей жизни. И радости, и горести, радости до счастья, горести до смерти, – все в этих часах, которые лучами освещают или омрачают все эпизоды моей жизни. Вот почему: Париж или Парголово, Мадрид или Москва – все второстепенно по важности в моей жизни – важно утро от 9 до 12 перед картиной...» [3, т. 2, с.153].

Список литературы

1. *Москвинов В. Н.* Репин на Харьковщине. Харьков: Харьков. кн. изд-во, 1959. 136 с.
2. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худож. лит., 1972. 472 с.
3. *Репин И. Е.* Избранные письма: В 2 т. М.: Искусство, 1969. Т. 1. 445 с.; Т. 2. 463 с.
4. *Грбарь И. Э.* Репин. 2-е изд. М.: Изд. АН СССР, 1963. Т. 1. 332 с.
5. *Федоров-Давыдов А. А.* Репин. М.: Искусство, 1989. 120 с.
6. *Стернин Г. Ю.* Поэтический мир Репина // Илья Репин. Живопись. Графика. Л.: Аврора, 1985. С. 7–26.
7. *Бродский И. А.* Картина И. Е. Репина «Крестный ход в Курской губернии». М.: Сов. художник, 1962. 44 с.
8. *Замошкин А. И.* Репин – крупнейший мастер картины // И. Е. Репин. Сборник докладов на конференции, посвященной столетию со дня рождения художника. М., 1947. С. 5–35.
9. *Лясковская О. А.* И. Е. Репин. Жизнь и творчество. М.: Искусство, 1982. 480 с.
10. *Фяла В.* Русская живопись в собраниях Чехословакии. Л.: Художник РСФСР, 1974. 152 с.
11. *Андроникова М. И.* Неизвестный автограф Репина // Художник. 1972. № 1. С. 43–47.
12. *Андроникова М. И.* Об искусстве портрета. М.: Искусство, 1975. 326 с.
13. *Андроникова М. И.* Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. М.: Искусство, 1980. 424 с.
14. *Виппер Б. Р.* Введение в историческое изучение искусства. М.: Изобразительное искусство, 1985. 288 с.
15. *Демидова А. С.* «А скажите, Иннокентий Михайлович ...» Разговор с Иннокентием Смоктуновским ведет Алла Демидова. М.: ВТПО «Киноцентр», 1988. 66 с.
16. *Иннокентий Смоктуновский: жизнь и роли.* М.: АСТ-Пресс книга, 2002. 400 с.
17. *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1980. 430 с.
18. *Клеман М. К. М. Фофанов // Фофанов К. М.* Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1939. С. 3–29.
19. *Лебедев А. К., Солодовников А. В.* В. В. Стасов. М.: Искусство, 1982. 192 с.
20. *Андроников И. Л.* А теперь об этом. М.: Сов. писатель, 1981. 448 с.
21. *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания: в пяти книгах (т. 1–2). М.: Наука, 1980. Т. 1. 711 с.
22. *Чуковская Л. К.* Памяти детства. СПб.: Лимбус Пресс, 2000. 208 с.
23. *Чуковский К. И.* Илья Репин. М.: Искусство, 1989. 142 с.

Сюжет в изобразительном искусстве

24. *Веревкина В. В.* Памяти учителя // Репин. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Серия «Художественное наследство». Т. 2. С. 187–188.
25. *Станиславский К. С.* Работа актера над собой в творческом процессе переживания // Станиславский К. С. Собр. соч. М.: Искусство, 1989. Т. 2. 508 с.
26. *Репин И. Е.* Далекое близкое. М.: Искусство, 1964. 542 с.
27. *Эфрос А. М.* Мастера разных эпох. Избранные историко-художественные и критические статьи. М.: Сов. художник, 1979. 336 с.
28. «Фольклор – не предмет для ностальгии...» Круглый стол «ДИ СССР» // Декоративное искусство СССР. 1981. № 8. С. 20–26.
29. *Милашевский В. А.* Вчера, позавчера... М.: Книга, 1989. 400 с.
30. *Чуковский К. И.* Дневник. М.: Современный писатель, 1997. Т. 1: 1901–1929. 544 с.
31. *Баталов А. В.* Судьба и ремесло. М.: Искусство, 1984. 255 с.
32. *Смоктунувский И. М.* Быть! М.: Алгоритм, 1998. 336 с.
33. *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре. СПб.: Искусство-СПб., 1994. 399 с.
34. *Остроумова-Лебедева А. П.* Автобиографические записки: В 2 т. М.: Изобразительное искусство, 1974. Т. 1. 631 с.
35. *Панова М. В., Шило А. В.* Пушкин: образ и самообраз поэта в русской культуре первой трети XIX века. Харьков: Око, 2002. 112 с.
36. *Панова М. В., Шило А. В.* Автопортретный цикл Т. Г. Шевченко и жанр автопортрета в культуре романтизма. Харьков: Новое слово, 2003. 172 с.

A. V. Shilo

Kharkov, Ukraine

**PLOT ABOUT HUMPBACK AND HIS AUTHOR.
FROM THE HISTORY OF THE I. E. REPIN'S PICTURE «KRESTNY KHOD
(RELIGIOUS PROCESSION) IN THE KURSK GUBERNIA» CREATION**

It's investigated some aspects of the I. E. Repin's poetic and creative method: theatricalisation methods in his art, dialectics of the «external» and «inside» positions in the image's creative process, artist's creation organics etc.

Keywords: Repin, Humpback, «Krestny Khod (Religious procession) in the Kursk Gubernia», artistic image.

Shilo Alexander V. – Dr. sc. of Art knowledge, professor of Kharkov National University of the Engineering Constructing and Architecture (40 Sumskaya Str., Kharkov, 61002, Ukraine; alexandershilo55@gmail.com; +38 057 706 17 99)