

ИЛЬЯ РЕПИН: ОТ ВОСКРЕШЕНИЯ К ВОСКРЕСЕНИЮ

Татьяна В. Юденкова

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных
искусств Российской академии художеств, Москва, Россия, udenkovatv@mail.ru
Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия,
ludenkovaTV@tretyakov.ru

Аннотация. Разнообразие тем и замыслов в творчестве И.Е. Репина (1844–1930) на протяжении долгих лет было принято объяснять «переменчивостью» художника, его непоследовательностью и стихийностью артистического дара. В связи с этим актуальной представляется задача обозначить цельность творческих устремлений мастера, обнаружить некую первооснову его творчества. В статье прослежен путь Репина от ранней академической работы «Воскрешение дочери Иаира» до одного из его поздних произведений — «Голгофа». Если попытаться привести множество сюжетов к одному знаменателю, то окажется, что Репин последовательно разрабатывал тему жизни, смерти, демонстрируя интерес к смыслам человеческого бытия. Эта тема волновала его как в произведениях, посвященных евангельским событиям, так и во многих картинах и портретах.

Ключевые слова: Илья Репин, русская живопись первой трети XX века, тема жизни и смерти, картины на евангельский сюжет, искусство реализма второй половины XIX века, художественное мировоззрение.

Для цитирования: Юденкова Т.В. Илья Репин: от Воскрешения к Воскресению // Academia. 2021. №2. С. 129–141. DOI: 10.37953-2079-0341-2021-2-1-129-141

ILYA REPIN: FROM RAISING TO RESURRECTION

Tatiana V. Yudenkova

The Research Institute of Theory and History of Fine Arts
of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia, udenkovatv@mail.ru
State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia, ludenkovaTV@tretyakov.ru

Abstract. The diversity of topics and ideas in the art of Ilya Repin (1844–1930) has long been seen as a result of the artist's changeability, the inconsistency of his views and the suddenness of his creative talent. Therefore, it is important to show the integrity of Repin's artistic world and to discover a certain foundation for his professional activity. This article traces the artist's path from the early academician work "The raising of Jairus' daughter" to one of his late paintings, "The Golgotha". If you try to assess a vast number of Repin's picture motifs you'll see that over the whole course of his professional career he was working step by step on the subject of life and death, demonstrating interest in the meanings of human existence. These aspects worried the painter in connection not only with Gospel subjects but also with historical pictures and portraits.

Keywords: Ilya Repin, Russian painting of the first third of the 20th century, subject of life, subject of death and immortality, Gospel paintings, art of the realism of the second half of the 19th century, artistic worldview

For citation: Yudenkova, T.V. (2021), Ilya Repin: From Raising to Resurrection // Academia, 2021, no 2, pp. 129–141. DOI: 10.37953-2079-0341-2021-2-1-129-141

На протяжении многих десятилетий имя Ильи Ефимовича Репина не сходило со страниц газет и журналов, он ежегодно участвовал в выставках и не устал удивлять современников неожиданными поворотами традиционных сюжетов и пластических приемов, многообразием затронутых тем, которые трудно поддаются какой-либо систематизации. Давно стало общим местом указание на «разветвленную» жанровую систему, сложившуюся в бытовой картине передвижников [Сарабьянов 1978, с. 7], вершиной которой стал Репин. Тем не менее, важнейшие произведения Репина, его серьезные масштабные картины только на первый взгляд не имеют глубинной скрепляющей идеи, некоей первоосновы творчества.

Репин обращался к большому количеству совершенно различных сюжетов. Современники воспринимали это качество его натуры как непостоянство, извечную противоречивость. Постепенно сложилось представление о том, что каждое его полотно самодостаточно, развивает одну из тем и никак не связано с другими. Его упрекали и в том, что «сегодня он пишет из Евангелия, завтра народную сцену на модную идею, потом фантастическую картину из былин, жанр иностранной жизни, этнографическую картину, наконец, тенденциозную газетную корреспонденцию, потом психологический этюд, потом мелодраму либеральную, вдруг из российской истории кровавую сцену...» [Репин 1969а, с. 311].

Отчасти Репин был в этом виноват сам, поскольку соглашался с упреками оппонентов, укорявших его в отсутствии последовательности, определенной цели деятельности и в поверхностности, отвечая: «Я люблю разнообразие» [Репин 1969а, с. 311].

В начале XX века А.Н. Бенуа в «Истории русской живописи в XIX веке» (1901–1902) окрестил Репина «печальной жертвой недоразумения, царившей в русском искусстве в конце XIX века» [Бенуа 1995, с. 264], в выборе сюжетов он отметил случайность и эпизодичность, назвав его талантом, развившимся «в ширину». Уважаемый критик имел в виду непоследовательность художника, в которой его обвиняли многие современники, а затем и последующие исследователи. «Уж больно часто [меняет] свою точку зрения на все» [Бенуа 1995, с. 171], — сетовал Бенуа.

Суждения о Репине, сформированные в 1910–е, распространялись в следующие десятилетия. Так, художник и критик Н.Э. Радлов заявил о его врожденной, чисто художнической интуиции, превосходящей якобы его разум [Радлов 1923, с. 15]. Об изменчивости, притворности, ложности личности Репина писали многие, в частности В.В. Розанов [Розанов 1990, с. 206] и С.Н. Дурылин [Дурылин 2006, с. 844–845].

К.И. Чуковский, напротив, уже в ранней серии статей (1907–1913) попытался дать емкое определение «разнонаправленному» искусству художника в нескольких словах: «душевные бури, смерчи, необъятные толпы, неукротимые страсти» [Репин, Чуковский 2006, с. 304].

В 1930–е годы и позднее искусство Репина, яркого представителя русской живописи второй половины XIX века — первой трети XX века, было превращено в образец для подражания идеологами социалистического реализма. Исследователи связывали ряд его полотен исключительно с народно-освободительным движением, порой вменяя ему непонимание исторической ситуации, а его творчество сводили к нескольким идеям социальной направленности.

Однако сегодня взгляд на творчество мастера меняется. Выставка «Илья Репин», которая прошла в Третьяковской галерее (далее — ГТГ) и Русском музее (далее — ГРМ) в 2019–2020 годах, позволила поразмышлять о цельности творческих устремлений мастера в контексте не взаимоисключающих, а взаимодополняющих художественных идей и интересов [Юденкова 2020а, с. 106–118; Юденкова 2020б, с. 129–136].

Предлагаемая тема статьи имеет своей целью последить творческий путь Репина от ранней академической работы «Воскрешение дочери Иаира» (1871, ГРМ, (ил. 1), написанной на евангельский сюжет, до самых поздних произведений, исполненных в эмиграции («Голгофа», 1921–1925, Художественный музей Принстонского университета, США, (ил. 2); «Неверие Фомы», 1921–1922, Собрание фонда Sepherot Foundation, Liechtenstein, (ил. 3); «Утро Воскресения. Христос и Мария Магдалина», 1920–1921, частное собрание), и попытаться найти то главное, что позволит приблизиться к пониманию стержневых вопросов творчества художника. Поздние картины Репина на темы Евангелия долгое



Ил. 1. И. Е. Репин. Воскрешение дочери Иаира. 1871. Холст, масло. 229×382. Государственный Русский Музей. С.-Петербург. Отсканировано с изд.: Илья Репин. Каталог выставки / Науч. ред. и сост. Т. В. Юденкова. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2019. С. 94. Кат. №2.

время оставались вне поля исследовательского внимания, что, несомненно, оправдывает обращение к этому блоку произведений. Вместе с тем, следует упомянуть статьи специалистов, давно и основательно занимающихся творчеством Репина и обратившихся в последние годы к интерпретации евангельских полотен мастера [Андрущенко 2020, с. 159–176; Бородина 2008, с. 109–115; Бородина 2019, с. 67–75; Нестерова 2019, с. 177–188; Чурак 2018, с. 661–673; Чурак 2019, с. 32–62].

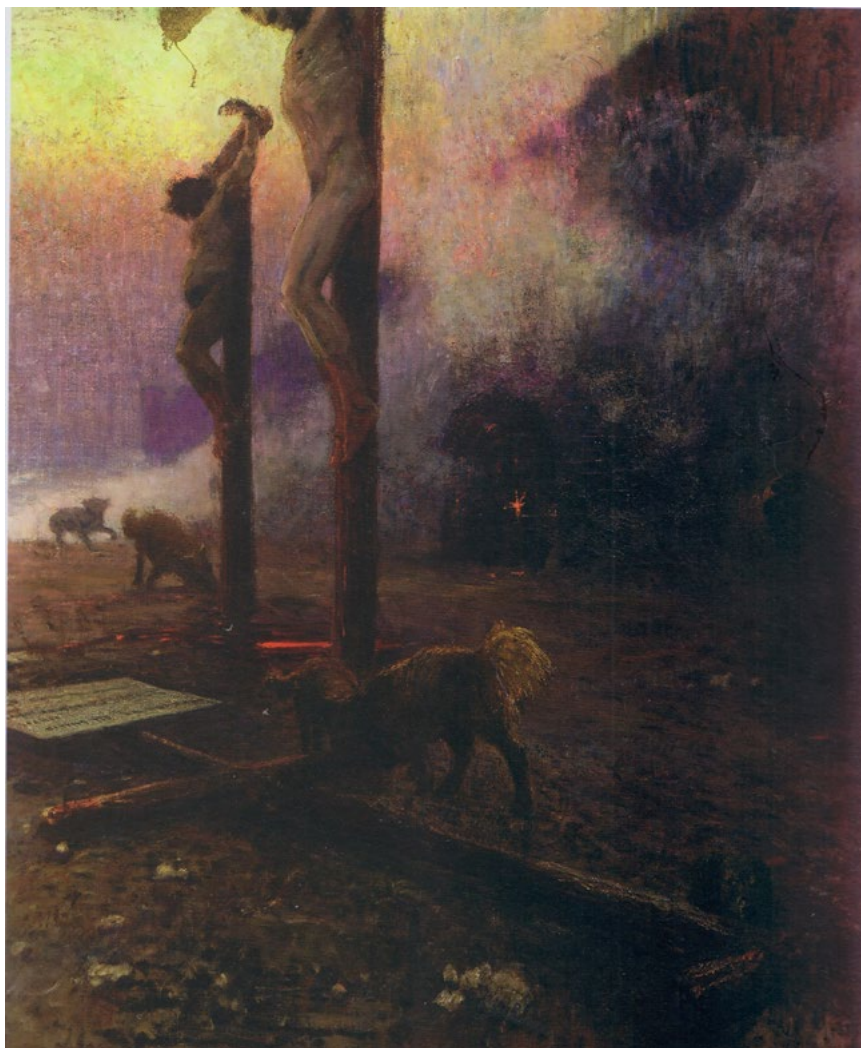
Начало творческого пути Репина связано с ранней академической картиной «Воскрешение дочери Иаира», в которой, согласно Евангелию, Христос дарует жизнь отроковице. Смысловый узел композиции — сцепление рук Христа и умершей девочки, жест, в котором происходит перетекание жизненной энергии, не видимое зрителю. Зритель вместе с художником захвачен торжественным ожиданием чуда. Однако в эпоху позитивизма молодой Репин не рискнул изобразить чудесное превращение, а предоставил возможность решать зрителю самому, состоится чудо или нет.

«Воскрешение дочери Иаира» символично открывает искусство Репина. С этого времени его имя привлекает внимание критиков, вызывает нескончаемые споры современников. Именно этим полотном Репин входит в художественную жизнь 1870-х годов и заявляет одну из главных художественных тем, которая будет волновать его на протяжении долгих лет.

Мне справедливо могут возразить, сказав, что эта картина была задана ученикам Академии художеств, являлась академической программой. Напомню, что пластическая интерпретация темы, предложенная Репиным (в особенности при сравнении ее с трактовкой, данной его соучениками, в частности В.Д. Поленовым), свидетельствует в пользу осознанного выбора начинающего мастера. Более того, графические эскизы, сделанные Репиным, также говорят о том, что художник сознательно удалялся от будничности в разработке сцены.

Для Репина эта картина во многом является концептуальной. Тема жизни и смерти, их сложного противостояния в человеческом бытии, тема дарования земной жизни, а в дальнейшем — тема восхваления жизни во всех ее разнообразных проявлениях станет одним из главных движущих факторов его творчества. Репин в своих живописных опытах нередко стремился к глубокой философской постановке проблемы. Об этом недвусмысленно рассказывают его письма, несмотря на устоявшееся мнение о нем как художнике конъюнктурном, лишенном рефлексии.

Репин не устал признаваться в том, что именно в жизни он видит главную ценность. Пожалуй, слово «жизнь» — одно из наиболее часто упоминаемых в его письмах и воспоминаниях. Изображение пульсирующей жизни становится страстью Репина, и он признается В.В. Стасову: «...освежаться живыми фактами жизни. Как она подымает,

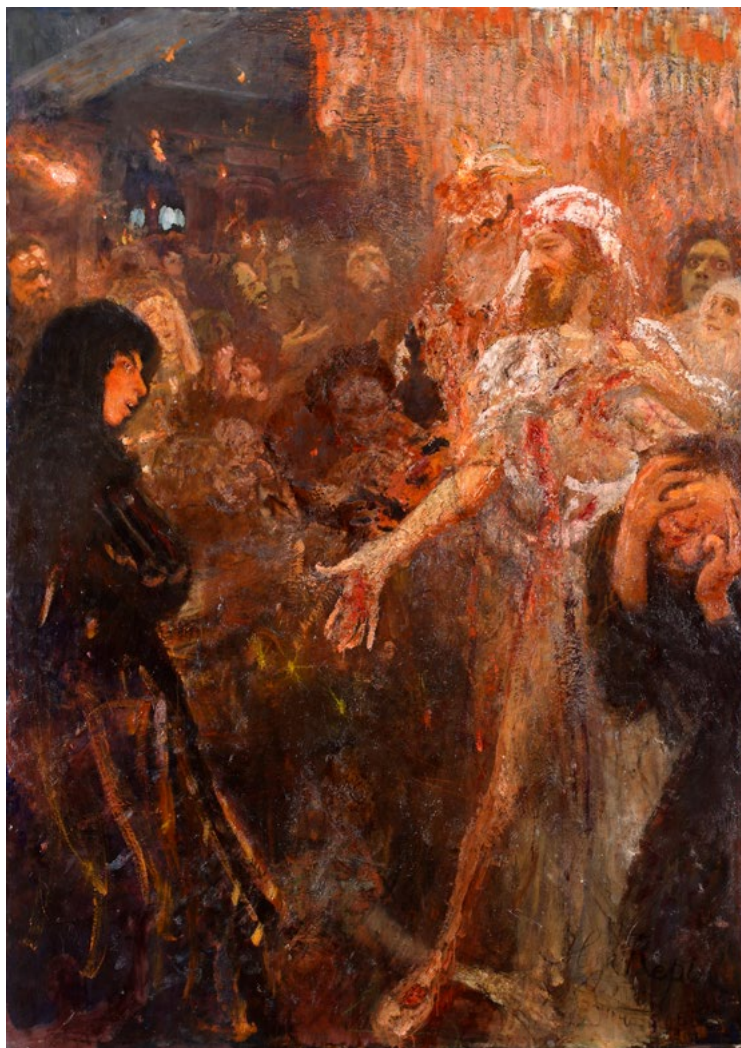


Ил. 2. И. Е. Репин. Голгофа. 1921–1925. Линолеум, масло. 214×176. Художественный музей Принстонского университета, США. Инв. У1979–59. Отсканировано с изд.: Илья Репин. Каталог выставки / Науч. ред. и сост. Т.В. Юденкова. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2019. С. 368. Кат. №201.

как она усиливает! Как облегчает тяжесть чисто механического труда. Да, к натуре! К природе!.. Вот где наше спасение, сила и неуязвимость!» [Репин 1969а, с. 218]. П.А. Стретовой он будет рекомендовать «свободно и светло взглянуть на нашу единственную жизнь, которая все же, кажется, самое интересное явление в природе» [Репин 1969а, с. 261]. Репин обладал невероятно острым чувством жизни, часто говорил о ее притягательности во всех своих выражениях. Он изучает, восхищается и «обожает» жизнь: «...нет, жизнь шире, глубже, разнообразней в своих проявлениях. Она не терпит <...> однообразного минора; наперекор всем этим старческим болезненным брюзжаниям, она бросает вечно юной щедрости свои неисчерпаемые богатства новизны, разнообразия мажорных тонов; словом — жизни, жизни и жизни земной во всех ее проявлениях» [Репин, Стасов 1949, с. 75].

Вершиной в полном раскрытии жизни стало несколько картин, объединенных мотивом танца и смеха. Прежде всего, это «Вечорницы» (1881, ГТГ) и «Запорожцы» (1880–1891, ГРМ), где энергия жизни бьет через край абсолютно во всем: в богатой объемной, многоцветной, праздничной живописи, в характерных, грубых, мужицких типах, в обилии фигур, движений, лиц, аксессуаров, а главное — в общем ощущении размаха, широты, удали, свободы без меры. В целом ряде портретных образов также звучат жизнеутверждающие интонации.

Тема смерти присутствует с первых лет вхождения Репина в искусство. Смерть старшей сестры Усти стала сильнейшим эмоциональным потрясением для юного художника. Как-то, навещая своего знакомого Ф.В. Чижова, Репин застиг его навсегда заснувшим в кресле. Он сразу сделал набросок, затем исполнил картину («Смерть Ф.В. Чижова», 1877,



Ил. 3. И. Е. Репин. Неверие Фомы. 1921–1922. Холст, масло. 189×135. Собрание фонда Sepherot Foundation, Liechtenstein.

Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера», Архангельск), а впоследствии также написал историка Н.И. Костомарова в гробу (1885, Киевский национальный музей русского искусства). Он присутствовал на казни Д.В. Каракозова в 1866 году, специально приехал на казнь народовольцев в 1881-м. Путешествуя по Испании, посетил корриду, наблюдая и запоминая волнующие подробности «живого ада» или «живой смерти»: «Никогда нигде на свете я не видел большего возбуждения толпы, как на бое быков. Толпа ревела как море. Ладони трещали <...> оскаленные зубы на загорелых рожах представляли живой ад <...> Несчастья, живая смерть, убийства и кровь составляют такую влекущую к себе силу, что противостоять ей могут только высококультурные личности» [Репин 1986, с. 285].

Находясь в 1893 году в итальянском путешествии, восхищаясь ее искусством и архитектурой Венеции («мы в раю, у нас голубое небо, греет солнце, и зелень, и пальмы чисто райских форм»), он вдруг вспомнит о людях, обреченных на смерть: «Как мила, незаменима казалась жизнь осужденным в последний момент на мосту Вздохов» [Репин 1969b, с. 42]. Ценность каждого жизненного мгновения для Репина, вероятно, стократно возрастала при воспоминании грядущего неизбежного конца, о котором он не раз выскажется в своих письмах.

Жизнь ощущалась полнее в преддверии смерти. Проникновение в существо жизни, столь занимавшее Репина, требовало осознания ее границ. Их обозначала смерть. Жизнь и смерть неразделимы в мировосприятии Репина. Далеко не случайны знакомства Репина с ученым-физиологом И.П. Павловым, с психиатром и физиологом В.М. Бехтеревым и многими другими учеными и врачами. Они не только консультировали Репина в связи с болезнью его дочери Надежды. Несомненно, в беседах с ними художник утолял

свой интерес к еще не изведенным наукой тайнам человековедения. Чувствуя себя на уровне эпохи, в век позитивизма, торжества науки и утраты веры в бессмертие души, Репин особенно пристрасно исследовал переходное состояние между жизнью и смертью. Именно переходным состояниям, психоэмоциональным аффектам посвящено большее количество его произведений.

Если отвлечься от непосредственных сюжетов важнейших картин Репина, исторических или на темы современной жизни (чисто бытовых, «одномерных» сюжетов не много в его творчестве), то стержневой темой в его искусстве станет, прежде всего, природа человека во множестве психических и эмоциональных выражений. Если в «Воскрешении дочери Иаира» Репин не решился изобразить чудо возвращения отроковицы к жизни, то в последующих полотнах он ставит перед собой задачи раскрыть изменчивые состояния, состояния перехода, трансформации, преобразования, которые растяжимы во времени и невероятно трудны для передачи живописными средствами. Он анализирует мотивацию поступков людей, избегает заранее предвзятой оценки. Он изучает пограничные состояния (между сном и болезнью, сном и явью), его волнуют проявления человеческого возбуждения, доходящие до безумия (не исключено, что этот факт связан также и с семейными обстоятельствами, отсюда, как уже упоминалось, его тесные контакты с врачами-психиатрами). Его часто привлекают пределы человеческих возможностей, различные умопомешательства, сильные потрясения. Работая над историческими картинами или обращаясь к сюжетам из современности, он все чаще останавливается на кульминационных моментах жизни, событиях в каком-то смысле необычных, из ряда вон выходящих, исключительных. Так, бунтующая царица Софья оказывается на пороге «другой жизни»: ее ожидает монашеский постриг, она еще не осознала свое поражение, еще не смирилась с произошедшим («Царица Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году», 1879, ГТГ).

Репин обращался к ситуациям, складывающимся непосредственно до развязки, и состояниям напряженного ожидания. Именно в данном направлении он двигался в поисках сюжетов для своих произведений. В картине «Перед исповедью» (1879–1885, ГТГ) он изображает арестанта в тюремной камере и его непростой разговор со священником. С равным успехом в этой сцене можно увидеть нигилиста-революционера, будущего убийцу великого князя Сергея Александровича или безымянного заключенного-смертника, в выражении лица, позе, да и во всей фигуре которого нет никакой ясности, каковы будут его дальнейшие действия: откажется ли он от исповеди или пойдет на разговор со священником¹. Переходное состояние персонажа заставляло избегать однозначности при характеристике образов.

Передавая жизненную драму, Репин проникал во внутренний мир человека и тем самым реализовывал свою страсть исследователя-психолога. Он ставил своих героев в положение крайнего напряжения душевных сил, умел заставить персонажи «врасплох», в самые переломные моменты их жизни. Потому он вновь и вновь возвращался к сюжетам заточения, арестов, исповеди в камере смертника, одиночного заключения.

В картине «Не ждали» (1884–1888, ГТГ) Репин изобразил неожиданное явление «темного» человека, «чужака» из другого мира в светлый мир дома, семейных ценностей, согласия, гармонии. В его глазах и в выражении его сумрачного лица — немой вопрос, обращенный к матери. Репин разрабатывает лица, позы, движения, раскрывающие процесс «узнавания близкими воскресшего из мертвых», как образно пишет Г.Г. Поспелов [Поспелов 1997, с. 179]. На картине изображено «мгновение, в котором недоумение сменяется судорогой надежды» [Поспелов 1997, с. 180]. У подножия Голгофы (на стене висит гравюра с картины К.К. Штейбена «На Голгофе») происходит узнавание сына, мужа, брата, вернувшегося из небытия.

¹ Инерция восприятия этого полотна, получившего накануне персональной выставки Репина в 1936 году другое название — «Отказ от исповеди перед казнью», несомненно, продолжает оказывать свое влияние на интерпретации и по сей день.

Отправляясь в европейское путешествие 1883 года, Репин размышлял не только над картиной «Не ждали», но и над заказом для одного из монастырей. Посетив венский Бельведер и его картинную галерею, Репин открыл для себя Рубенса [Репин 1969а, с. 322], восхищаясь его картинами «Игнатий Лойола изгоняет бесов» и «Чудо св. Франциска Ксаверия» (святой воскресил мертвого). Восприятие этих полотен обнаруживает, что Репин в тот момент искал некие «подсказки» в европейском искусстве для решения композиции «Николай Мирликийский избавляет от смерти трех невинно осужденных» (1888, ГРМ) [Юденкова 2019, с. 136. Репин подробно описывает свои восторги перед барочными картинами: «...благородная красивая фигура в черном полна экстаза... Они стоят на высокой кафедре, проповедуют... Мертвые воскресли... Всеобщее удивление. Особенно хороши эти восточные люди с недоумением, любопытством и необыкновенным удивлением глядящие на этого нового, чуждого им пророка» [Репин 1969а, с. 322]. Репин обращает внимание на достоинство фигуры Игнатия Лойолы, отметив: «какая доброта в глазах потрудившегося человека!» [Репин 1969а, с. 323].

Похожий образ создан художником в религиозной картине, заказанной женским монастырем. Его внимание занимали сложные психологические состояния персонажей, по-разному реагирующих на отмену казни и медленно возвращающихся к жизни. Тогда в европейских произведениях XVII столетия Репин отмечал близость к современным живописным приемам, «реальную, живую форму» [Репин 1969а, с. 322]. Несомненно, именно ее он искал в своем творчестве.

Обратившись к трагическому эпизоду русской истории, связанному с убийством Иваном Грозным своего сына, художник в качестве одного из источников вдохновения назвал музыкальную трилогию Н.А. Римского-Корсакова, описав волнующий сюжет тремя перетекающими друг в друга понятиями: «любовь, власть и месть» [Лясковская 1956, с. 196]. Многим современникам художника, в том числе В.М. Гаршину, был важен образ Грозного, «с которого соскочил царь... тиран, владыка... который под влиянием страшного удара в минуту стал человеком» [Гаршин 1984, с. 405]. О превращении «зверя-отца, воющего от ужаса», в человека писал также И.Н. Крамской: «В картине есть страшное, шумно выраженное отцовское горе, и его громкий крик, а в руках у него сын, сын, которого он убил...» [Крамской 1966, с. 168]. Репина волновал момент осознания содеянного преступления, раскаяние отца и прощение умирающего сына, его «правдивая смертная красота» [Репин, Чуковский 2006, с. 309]. Он работал над бешеной «остротой» лица, искаженного страданием, слезами, воплем, безумием голосащего деспота, живой драмой. Полновесно раскрытый трагизм сыноубийства в исторической картине «Иван Грозный и сын его Иван...» (1885, ГТГ) вызвал множество негативных реакций, одной из которых было предъявление претензий в несоблюдении законов эстетической выразительности. Сегодня многое изменилось в критериях оценки искусства реализма второй половины XIX столетия. Количественно крови никого не удивишь, а образ, найденный Репиным, трактованный как «воплощенная жизнь», покидающая бездыханное тело царевича, по-новому развивает тему жизни и смерти.

Иногда Репин останавливался на моментах до или после кульминации. Сюжет примирения дуэлянтов после поединка, прощения умирающим своего убийцы и трагедия раскаяния оставшегося в живых офицера, глубоко тронула художника, написавшего не менее трех вариантов картины «Дуэль». Начало работы над этой темой связано с погружением в материалы об офицерских дуэлях, которыми снабдил Репина его приятель, военный юрист А.В. Жиркевич: «Как я Вам за них благодарен! Интереснее всех 1-я <...> Какой трогательный конец. Жаль, ничего нет о личностях, ни о мотивах к дуэлям...» [Репин 1969б, с. 118]. Не сожжение рукописи «Мертвых душ» в картине «Самосожжение Гоголя» (1909, ГТГ), а терзания и муки творчества писателя завладели Репиным (не случайно авторское название картины). Здесь стоит отметить, что близкие муки творчества испытывал сам Репин и это неоднократно описано им самим и мемуаристами.

Тема жизни и смерти оказывается «сквозной» для Репина и, связывая прежде не связанные между собой сюжеты, обращает нас лицом к вопросам, основополагающим для поиска смысла человеческого бытия.

За глубокими портретными образами художника чаще всего стоят неординарные обстоятельства жизни моделей. Репин тонко чувствовал душевные состояния: как сам говорил, чувствовал «кожей», талантливо «сканируя» современников на своих портретах. В каждом из них важна мера присутствия человека в земной жизни, его мироощущение, связанное в итоге сприятием конечности существования человека и знанием о смертельном недуге, а также ощущение болезненной творческой уязвимости, непонятости творца праздной толпой. Так, Николая Ге (1880, ГТГ) Репин написан на хуторе Ивановском Черниговской губернии в момент, когда Ге покинул Петербург и, образно говоря, художественную жизнь почти на целое десятилетие, уйдя в своего рода «затвор». В посадке его фигуры, в его взгляде таится мощнейший потенциал, угаданный Репиным, который через 5–7 лет выльется у него в знаменитый поздний страстный цикл. За две недели до смерти М.П. Мусоргского Репин написал его портрет (1881, ГТГ), запечатлев состояние человека между жизнью и смертью. Внешняя неопрятность модели, одетой в больничный халат, нездоровая отечность лица и краснота кожи отнюдь не перекрывают страдание и боль человека, которые таятся в его спокойных голубых глазах, соединяя надежду и трагедию, гениальность и смертельную болезнь.

Тогда же Репин пишет портрет Н.И. Пирогова (1881, ГТГ), только что узнавшего о своем смертельном диагнозе. Знаменитому хирургу оставалось жить полгода, когда он приступил к ведению «Дневника старого врача, писанного исключительно для самого себя, но не без задней мысли, что может быть когда-нибудь прочтет и кто другой» [Репин 2019, с. 180]. В этих обстоятельствах красный, как капля крови, мазок на его груди приобретает тревожное звучание. За 6–7 сеансов Репин написал портрет Луизы Мерси Аржанто (1890, ГТГ), заверченный за одиннадцать дней до ее кончины. Кроткая улыбка, смиренное лицо, неудобное страдальческое положение тела — только малое свидетельство ее мучительной болезни. В одном из поздних портретов Льва Толстого (1909, Государственный музей Л.Н. Толстого, Москва) он изобразил писателя сидящим в кресле, смотрящим прямо перед собой, но словно ничего уже не видящим старческим «выгоревшим» взглядом. Такое впечатление, что Толстой какой-то своей частью уже пребывает в ином мире. Названный круг портретов развивает тему угасания жизни в человеческом теле и перехода в инобытие.

В поздний период творчества, в годы эмиграции Репин обращается к «радости Воскресения», признаваясь в труднейшей пластической задаче, которую решает несколькими связанными между собой живописными композициями. В одном из писем к А.Ф. Кони Репин словно проживает минуты, испытанные Христом: «Я подумал, что и Христос обрадовался, когда почувствовал, что он жив, и здоров был настолько, что отвалил камень (вроде плиты) ... и вышел <...> Он поднялся к дороге, огибающей стену Иерусалима; это совсем близко, тут же и Голгофа (так! — Т.Ю.), и налево хорошо были видны кресты с трупами разбойников, а посреди и его (Христа. — Т.Ю.) — уже пустой крест, сыто налитый кровью, внизу лужа крови. <...> Христос пошел в Гефсиманию» [Репин 1952, с. 224]. Таким образом, сюжет Воскресения Христова трансформируется, выражаясь словами художника, в «Радость воскресшего».

Репин воплощает эту Радость посредством ряда полотен. Первое — «Голгофа» (1921–1925), на которой нет изображения Христа на кресте, а есть два креста с распятыми разбойниками. По мысли Репина, он изобразил воскресшего Христа на Голгофе, и его движение в Гефсиманию который следует в Гефсиманию [Репин 1969b, с. 329]. Если присмотреться к картине, то по центру чуть правее от крестов есть ярко светящаяся звездочка или световой кружок на темном фоне — нечто, никак не объяснимое с точки зрения логики изображения. Откуда оно? Это сильнейшее желто-оранжевое свечение компенсирует, словно уравнивает собой грандиозное сгущенное тягостно-мрачное лилово-серое месиво всей атмосферы репинского полотна. Именно это свечение меняет общее эмоциональное впечатление от полотна, как однозначно антиэстетическое, как безнадежно мрачное, как воплощение тьмы, окутавшей землю, и вызывающей оторопь изображенными на переднем плане собаками, лижущими кровь, как свидетельство гибели человечества, конца света, но также и связанного с тяжело пережитыми стареющим художником революционными событиями.

Однако, рассуждая далее, вчитываясь в строки писем, мы понимаем, что для Репина пустой крест означает самое правдивое свидетельство Воскресения Христова. В этом смысле он, конечно, существует вне традиционной иконографии. Репин комментировал картину «Голгофа», настаивая на праве каждого художника увидеть нечто свое в этом главном для христианского мира событии: «Я тоже, как видишь, понимаю это по-своему, — прибавил он, делая ударение на последнее слово. — Последний проводник Христа, получивший его тело, торопится прочь в безопасное место. Два других распятых — воры — жизнь их видно, что кончилась. Бродячие собаки прибыли — лижут кровь. Все исполнено. Готово, воздух, тьма, и свет видно взял власть, ну еще не совсем. Новая заря освещает горизонт. Наступающий день встает человечеству из небес и первые лучи уже освещают на горизонте»². В пересказе репинской речи важно услышать возрождающийся властвующий свет, новую зарю, занимающуюся на горизонте. В этой речи звучит не только признание стареющего художника в зачарованности тайной бытия, в дерзании постичь великий замысел творца и мироздания, вечные вопросы жизни, смерти и бессмертия, но и определенная доля оптимизма, вера в иную реальность, присущую христианскому мирозерцанию.

Естественно, в научной литературе о художнике встречаются и другие интерпретации этого полотна. «Голгофа» вызывает ассоциации с «Россией распятой» [Бородина 2019, с. 115], — полагает Т.П. Бородина, одна из ведущих исследователей творчества художника. По мысли искусствоведа Д. Джексона, огонек на заднем плане картины означает свет, льющийся из открытой гробницы Христа [Jackson 1991]. Многих исследователей привлекала не вполне понятная фигура на заднем плане: то ли убегающий Иуда, то ли апостол Фома. С.В. Аксенова обращает внимание на внесенные художником изменения в правой части произведения: «Визуальный анализ доказывает, что здесь располагалась человеческая фигура — угадываются, среди прочего, абрис головы и контуры кисти руки, ладонью, развернутой к зрителям <...> Сюжет позволяет предположить, что изображен здесь мог быть именно Христос. Почему же, если это действительно было так, Репин отказался от такой композиции?» [Аксенова 2020, с. 129].

Второе полотно в дилогии, раскрывающее тему Воскресения — «Христос и Мария Магдалина. Утро Воскресения» (1920–1921, частное собрание), о которой Репин напишет: «Радость Воскресения хотелось мне изобразить. Но как это трудно: до сих пор, несмотря на все усилия, не удается» [Репин 1952, с. 224]. Далее художник признается в полном изнеможении от невыносимых усилий: евангельские картины поглощают его полностью в эту пору — в последний период его творчества.

В поздних картинах Репина на темы Священного писания сосредоточено множество смысловых пластов, которые не сразу поддаются пониманию и пересказу. Они особенно трудны для проникновения в образно-пластическую суть, так как написаны плотной, густой пастозной живописью, многоцветными замесами, приближающимися по своей стилистике к сложным энергетическим вибрациям экспрессионистической живописи. Что привлекло Репина в этой теме: преодоление смерти, пробуждение к новой жизни? Мария Магдалина в первые секунды их встречи приняла Христа за садовника, но тотчас засомневалась. Репин по-прежнему стремился изобразить постепенное узнавание и связанное с ним по нарастающей удивление, воодушевление, восторг. Переизбыток чувств и преклонение перед Христом выдает лицо и согбенная фигура Марии Магдалины. В них передано многосложное состояние, медленное понимание происходящего, ожидание чуда Воскресения.

В последние годы своей жизни Репин рискнул подойти к изображению чуда Воскресения — главного события христианского мира. Победа Христа над смертью свершилась. Круг замкнулся? Репин продолжил эту тему: ему требуется убедиться в свершившемся факте Воскресения, и тогда он обратился к еще одному сюжету — «Неверие Фомы» (1921–1922). «Фому Неверного вытаскиваю на свет. У, какая это драма! И не без жанра», — признался Репин [Репин, Чуковский 2006, с. 133]. Он изобразил Христа, плотно окруженного

² Цит. по: Бородина Т.П. О «позднем» творчестве Репина // Илья Репин. Каталог выставки / Науч. ред. и сост. Т.В. Юденкова. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2019. С. 73 (Юкконен Ханес. Вечер в доме Ильи Репина. Рассказ // Научный архив РАХ. Ф. 25. Оп. 1. Ед. хр. 363).

душной толпой людей. Мучения и сложные психологические реакции каждого из них, кто допустил возможность сомнения, угрызения совести от того, что позволено было сомнениям появиться однажды, — во многом представляются автобиографичными. Сгущенное пространство эмоций отражено в волнующе перегруженном сложном «фактуростроении» полотна. Темнота мира озарена огненно-оранжевым свечением, исходящим от Христа. Вокруг него все ликует.

Раннее (1871) и поздние (1921–1925) произведения Репина, связанные с евангельскими событиями, таким образом являют собой «крайние точки», между которыми проходит творческий путь мастера — от Воскрешения к Воскресению, обнаруживая христианское миропонимание художника. Однако еще в 1890-е годы Н.А. Римский-Корсаков отметил в Репине важную составляющую его натуры: «При случае надо будет потолковать с Ильей Ефимовичем, на что он надеется в будущем, может быть, он меня чем-нибудь утешит: уж больно он человек уповающий!» [Ястребцев 1959, с. 95].

В письмах последних лет особенно остро звучат размышления художника о неизбежности смерти. В годы эмиграции (1920-е) Репин возвращается в лоно православной церкви, воцерковляется. В эти же годы стареющий художник задумал жизнеутверждающую картину «Гопак. Танец запорожских казаков», к которой приступил в 1926 году, тем самым продолжив свои сюжетные предпочтения 1880-х годов («Вечорницы» и «Запорожцы...»). Избранную тему он назвал «веселой и живой» [Репин, Чуковский 2006, с. 271]. Репин искренне признается, что в себе нынешнем он ценит «неостывший» интерес к жизни и, невзирая на годы, высказывается следующим образом: «Не подумайте, что я в дурном настроении по случаю наступающей смерти. Напротив, я весел <...> Прежде всего: я не бросил искусство. Все мои последние мысли о Нем <...> Ведь Господь Бог, в которого я верю больше, чем во весь этот наш мирок, — посылает такие чудесные, живые идеи, что я склонен сам себе завидовать...» [Репин, Чуковский 2006, с. 271].

Он возвращается к теме Запорожья, которая связана в его художественном сознании с какой-то неизменной сердечной радостью и посвящена развлечению, веселому вечернему часу, когда все отдано гопaku [Репин 1969b, с. 381], утверждающему не только забавы молодости, но прежде всего — мужскую силу и ловкость. По существу, он поет гимн жизни, бьющей через край. Стихия молодецкой лихой пляски в последней картине Репина «Гопак» захватывает в вихре многоцветия с преобладанием красного и золотого, но рождает мысли об Апокалипсисе...

Литература

1. Аксенова 2020 — Аксенова С.В. Новые факты о картине И.Е. Репина «Голгофа» // Русское искусство. II. Неучтенные детали. СПб.: Алетейя, 2020. С. 119–130.
2. Андрущенко 2020 — Андрущенко Л.И. Дорога в Рай через Голгофу (Библейские образы в творчестве И.Е. Репина) // Архип Куинджи и его роль в развитии художественного процесса в XX веке. Илья Репин в контексте русского и европейского искусства. Василий Дмитриевич Поленов и русская художественная культура второй половины XIX — первых десятилетий XX века: материалы научных конференций. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2020. С. 159–176.
3. Бенуа 1995 — Бенуа А. История русской живописи в XIX веке. М.: Республика, 1995.
4. Бородина 2008 — Бородина Т.П. И.Е. Репин в финляндской прессе. 1918–1930 // Художественная культура русского зарубежья, 1917–1939: сб. ст. М.: Индрик, 2008. С. 109–115.
5. Бородина 2019 — Бородина Т.П. О «позднем» творчестве Репина // Илья Репин: кат. выст. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2019. С. 67–75.
6. Гаршин 1984 — Гаршин В.М. Сочинения: Рассказы. Очерки. Статьи. Письма. М.: Сов. Россия, 1984.
7. Дурыйлин 2006 — Дурыйлин С.Н. В своем углу. М.: Молодая гвардия, 2006.
8. Крамской 1966 — Иван Николаевич Крамской. Письма, статьи. В 2-х т. М.: Искусство. 1966. Т. 2.
9. Лясковская 1956 — Лясковская О.А. К истории создания картины И.Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» // Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования. М.: Советский художник, 1956. С. 187–198.
10. Нестерова 2019 — Нестерова Е.В. Поздний И.Е. Репин: переписывая заново. Темы и образы в произведениях художника в XX столетии // Архип Куинджи и его роль в развитии художественного процесса в XX веке. Илья Репин в контексте русского и европейского искусства.

Василий Дмитриевич Поленов и русская художественная культура второй половины XIX — первых десятилетий XX века: материалы научных конференций. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2020. С. 177–188.

11. Пospelов 1997 — Пospelов Г.Г. Русское искусство XIX века. Вопросы понимания времени. М.: Искусство, [1997].
12. Радлов 1923 — Радлов Н.Э. От Репина до Григорьева. Пг.: Брокгауз-Ефрон, 1923.
13. Репин, Стасов 1949 — И.Е. Репин, В.В. Стасов. Переписка. В 3-х т. М.; Л.: Искусство, 1949. Т. 2: 1877–1894.
14. Репин 1952 — И.Е. Репин. Письма к художникам и художественным деятелям. [1869–1930]. М.: Искусство, 1952.
15. Репин 1969a — И.Е. Репин. Избранные письма. В 2-х т. М.: Искусство, 1969. Т. 1: 1867–1892.
16. Репин 1969b — И.Е. Репин. Избранные письма. В 2-х т. М.: Искусство, 1969. Т. 2: 1893–1930.
17. Репин 1986 — Репин И.Е. Далекое близкое. Л.: Художник РСФСР, 1986.
18. Репин, Чуковский 2006 — Илья Репин, Корней Чуковский. Переписка. 1906–1929. М.: Новое лит. обозрение, 2006.
19. Розанов 1990 — Розанов В.В. Сочинения. В 2-х т. М.: Политиздат, 1990.
20. Сарабьянов 1978 — Сарабьянов Д.В. Репин и русская живопись второй половины XIX века // Из истории русского искусства второй половины XIX — начала XX века. М.: Искусство, 1978. С. 7–17.

21. Чурак 2018 — Чурак Г.С. Новозаветные сюжеты в творчестве позднего И.Е. Репина (1920-е) // Новозаветные образы и сюжеты в культуре русского модернизма. — М.: Индрик, 2018. С. 661–673.
22. Чурак 2019 — Чурак Г.С. Вечные темы человеческого бытия // Третьяковская галерея. 2019. № 1 (62). С. 32–62.
23. Юденкова 2019 — Юденкова Т.В. Илья Репин: «выражаться свободно». О некоторых особенностях творческого метода И.Е. Репина. // Искусствознание. 2019. № 4. С. 120–153.
24. Юденкова 2020a — Юденкова Т.В. Образ Христа работы Ильи Репина из Нижегородского музея // Русское искусство. II. Неучтенные детали. СПб.: Алетейя, 2020. С. 106–118.
25. Юденкова 2020b — Юденкова Т.В. Картины-антиподы. К вопросу о творческом методе Ильи Репина // Архип Куинджи и его роль в развитии художественного процесса в XX веке. Илья Репин в контексте русского и европейского искусства. Василий Дмитриевич Поленов и русская художественная культура второй половины XIX — первых десятилетий XX века: материалы научных конференций. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2020. С. 129–136.
26. Ястребцев 1959 — Ястребцев В.В. Николай Андреевич Римский-Корсаков: Воспоминания. 1886–1908. В 2-х т. Л.: Музгиз, 1959–1960. Т. 1: 1886–1897. 1959.
27. Jackson 1991 — Jackson D. The Golgotha of Ilya Repin in Context. Record of the Art Museum, Princeton University, 1991. V. 50. No 1. P. 2–15.

References

1. Aksenova, S. V. (2020), *Novye fakty o kartine I. E. Repina "Golgotha"* (New facts about Repin's painting "Golgotha"), *Russkoe iskusstvo. II. Neuchtennye detali*, [Russian Art. II Unaccounted Details], Aleteiya, St Petersburg, Russia, pp. 119–130.
2. Andrushchenko, L. I. (2020), *Doroga v Rai cherez Golgofu* (bibliskie obrazy v tvorchestve I. E. Repina), *Arkhip Kuindzhi i ego rol v razvitii khudozhestvennogo protsesssa v 20 veke. Ilya Repin v kontekste russkogo i evropeiskogo iskusstva. Vasily Dmitrievich Polenov i russkaya khudozhestvennaya kultura vtoroi poloviny 19–pervykh desyatiletii 20 veka: materialy nauchnykh konferentsii, Gos. Tretyakovskaya galereya* [The road to Paradise through Golgotha: the biblical images in I. E. Repin's art, Arkhip Kuindzhi and his role in the process of the artistic development in the 20th century. Ilya Repin in the context of Russian and European Art. Vasily Dmitrievich Polenov and the Russian artistic culture in the second half of the 19th–first decades of the 20th century: papers of academic conferences, The State Tretyakov Gallery], Moscow, Russia, pp. 159–176.
3. Benois, A. (1995), *Istoriya russkoi zhivopisi v 19 veke* [The History of Russian painting in the 19th century], Respublika, Moscow, Russia.
4. Borodina, T. P. (2008), *I. E. Repin v finliandskoi presse: 1918–1930, Khudozhestvennaya kultura russkogo zarubezhya, 1917–1939* [I. E. Repin in the Finnish press: 1918–1930, The artistic culture of the Russian emigration, 1917–1939], Indrik, Moscow, Russia, pp. 109–115.
5. Borodina, T. P. (2019), *O "pozdnem" tvorchestve Repina, Ilya Repin: Katalog vystavki, Gos. Tretyakovskaya galereya*, [On the "late" art of Repin: Exhibition catalogue, The State Tretyakov Gallery], Moscow, Russia, pp. 67–75.
6. Garshin, V. M. (1984), *Sochineniya: Rasskazy. Ocherki. Statyi. Pisma*, [Writings: Stories. Essays. Articles. Letters], Sov. Rossiya, Moscow, Russia.
7. Durylin, S. N. (2006), *V svoem uglu* [In one's own corner], Molodaya gvardiya, Moscow, Russia.
8. Kramskoi Ivan Nikolaevich (1966), *Pisma, statyi* [Letters, articles], Iskusstvo, Moscow, Russia, V. 2.

9. Lyaskovskaya, O.A. (1956), K istorii sozdaniya kartiny I.E. Repina "Ivan Grozny i syn ego Ivan 16 noyabrya 1581 goda" [To the creation history of I.E. Repin's painting "Ivan the Terrible and his son Ivan. November 16, 1581"], *Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya. Materialy i issledovaniya*, Sovetsky khudozhnik, Moscow, Russia, pp. 187–198.
10. Nesterova 2019 – Nesterova, E.V. (2019), Pozdni I.E. Repin: perepisyvaya заново. Temy i obrazy v proizvedeniyakh khudozhnika v XX stoletii [The "late" Repin: rewriting anew. Themes and images of the artist's oeuvres in the 20th century], *Arkhip Kuindzhi i ego rol v razvitii khudozhestvennogo protsessa v XX veke. Ilya Repin v kontekste russkogo i evropeiskogo iskusstva. Vasili Dmitrievich Polenov i russkaya hudozhestvennaya kultura vtoroi poloviny XIX – pervykh desyatiletii XX veka: materialy nauchnykh konferentsii. Gos. Tretyakovskaya galereya* [Arkhip Kuindzhi and his role in the process of the artistic development in the 20th century. Ilya Repin in the context of Russian and European Art. Vasilii Dmitrievich Polenov and the Russian artistic culture in the second half of the 19th – first decades of the 20th century: papers of academic conferences, The State Tretyakov Gallery], Moscow, Russia, pp. 177–188.
11. Pospelov, G.G. (1997), *Russkoe iskusstvo 19 veka. Voprosy ponimaniya vremeni* [Russian Art of the 19th century. The questions of comprehending Time], Iskusstvo, Moscow, Russia.
12. Radlov, N.E. (1923), *Ot Repina do Grigorieva* [From Repin to Grigoriev], Brockhaus-Efron, St Petersburg, Russia.
13. *Perepiska I.E. Repina and V.V. Stasova* (1949) [Correspondence of I. Repin and V. Stasov], Iskusstvo, Moscow, St Petersburg, Russia, V. 2: 1877–1894.
14. Repin, I.E. (1952), *Pisma k khudozhnikam i khudozhestvennym deyatelyam: 1869–1930* [Letters to artists and art personalities: 1869–1930], Iskusstvo, Moscow, Russia.
15. Repin, I.E. (1969), *Izbrannye pisma* [Selected letters], Iskusstvo, Moscow, Russia, V. 1: 1867–1892.
16. Repin, I.E. (1969), *Izbrannye pisma* [Selected letters], Iskusstvo, Moscow, Russia, V. 2: 1893–1930.
17. Repin, I.E. (1986), *Dalekoe blizkoe* [The distant near], Khudozhnik RSFSR, St Petersburg, Russia.
18. Ilya Repin and Kornei Chukovsky (2006), *Perepiska. 1906–1929* [Ilya Repin and Kornei Chukovsky. Correspondence. 1906–1929], *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moscow, Russia.
19. Rozanov, V.V. (1990), *Sochineniya* [Writings], Politizdat, Moscow, Russia.
20. Sarabyanov, D.V. (1978), Repin i russkaya zhivopis vtoroi poloviny 19 veka, *Iz istorii russkogo iskusstva vtoroi poloviny 19 – nachala 20 veka* [Repin and the Russian painting of the second half of the 19th century, From the history of Russian Art of the second half of the 19th – early 20th century], Iskusstvo, Moscow, Russia, pp. 7–17.
21. Churak, G.S. (2018), Novozavetnye siuzhety v tvorchestve pozdnego I.E. Repina (1920-e) [Gospel subjects in the "late" art of Repin (1920s)], *Novozavetnye obrazy i syuzhety v kulture russkogo modernizma* [Evangelical images and subjects in the art of Russian modernism], Indrik, Moscow, Russia, pp. 661–673.
22. Churak, G.S. (2019), Vechnye temy chelovecheskogo bytiya [The eternal themes of the human existence], *Tretyakovskaya galereya*, no 1 (62), pp. 32–62.
23. Yudenkova, T.V. (2019), Ilya Repin: "vyrazhatsya svobodno". O nekotorykh osobennostyakh tvorcheskogo metoda I.E. Repina [Ilya Repin: "to express yourself freely": On certain characteristics of Repin's creative method], *Iskusstvoznanie*, no 4, pp. 120–153.
24. Yudenkova, T.V. (2020), *Obraz Khrista raboty Ilyi Repina iz Nizhegorodskogo muzeya* [The Image of Christ by Repin from the collection of the Nijni Novgorod museum], *Russkoe iskusstvo. II. Neuchtennye detali* [Russian Art II. Unaccounted Details], Aleteiya, St Petersburg, Russia, pp. 106–118.
25. Yudenkova, T.V. (2020), Kartiny-antipody. K voprosu o tvorchestvom metode Ilyi Repina [The paintings-antipodes. On the issue of Repin's artistic method], *Arkhip Kuindzhi i ego rol v razvitii khudozhestvennogo protsessa v 20 veke. Ilya Repin v kontekste russkogo i evropeiskogo iskusstva. Vasily Dmitrievich Polenov i russkaya khudozhestvennaya kultura vtoroi poloviny 19 – pervykh desyatiletii 20 veka: materialy nauchnykh konferentsii, Gos. Tretyakovskaya galereya* [Arkhip Kuindzhi and his role in the process of the artistic development in the 20th century. Ilya Repin in the context of Russian and European Art. Vasily Dmitrievich Polenov and the Russian artistic culture in the second half of the 19th – first decades of the 20th century: papers of academic conferences, The State Tretyakov Gallery], Moscow, Russia, pp. 129–136.
26. Yastrebtsev, V.V. (1959), *Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov: Vospominaniya. 1886–1908* [Rimsky-Korsakov: Reminiscences. 1886–1908], Leningrad: Muzgiz, 1959. T. 1: 1886–1897.
27. Jackson, D. (1991), *The Golgotha of Ilya Repin in Context*, Record of the Art Museum, Princeton University, V. 50, No 1, pp. 2–15.

Информация об авторе

Татьяна В. Юденкова, доктор искусствоведения, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; udenkovatv@mail.ru
Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия, 119017, Россия, Москва, Лаврушинский пер. 10; IudenkovaTV@tretyakov.ru

Author Info

Tatiana V. Yudenkova, Dr. of Sci. (Art history, Research Institute of Theory and History of Fine arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia, 119034, 21 Prechistenka, Moscow, Russia, udenkovatv@mail.ru; State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia, 119017 10 Lavrushensky Lane, Russia, Moscow, IudenkovaTV@tretyakov.ru