

85.143(2)1  
Г 75  
42664

Грѣборъ

Релин

и ответственной картине, как «Проводы новобранца», над которой он работал в 1878 и 1879 гг., самым конспиративным образом, затворившись в мастерской?

Уступая темой, глубиной чувства, силой выражения и композиционной стороной «Бурлакам», новая картина была все же задумана в том же направлении поисков жизненной правды и обнаруживает одновременно новые значительные достижения в области живописи.

Картина эта как писалась, так же секретно ушла из Москвы: ее купил вел. князь Владимир, посетивший Репина в Москве. Публика увидела картину только в 1881 г. на выставке картин русской новой и старой школы в Академии художеств. Особого успеха картина не имела. Отмечая ее условность и сентиментальность, очень выделяли ее чисто живописные достоинства.

Репин писал «Проводы новобранца» главным образом в 1879 г., наезжая часто из Абрамцева в Москву с свежесделанными этюдами. Работалось ему в это лето в деревне так же хорошо, как и в прошлом, когда он писал этюды для «Крестного хода». К этой последней картине он также начинает постепенно возвращаться, делая, при случае, для нее этюды, но главным образом отдается новой затее, всецело его захватившей, — «Запорожцам», первый эскиз к которым был им сделан еще в Абрамцеве в 1878 г. В апреле 1880 г. он на полгода уезжает, вместе с своим учеником В. А. Серовым, в Крым, откуда едет в Запорожье, на Днепр, на этюды и для собирания материалов. В Москву Репин вернулся только в октябре, привезя с собою огромные запасы этюдов, вороха альбомов, ряд эскизов.

В его мастерской была еще одна брошенная картина — «Досвітки», временно заслоняющая и «Запорожцев». Над ней Репин теперь усиленно начинает работать. Картина очень понравилась Льву Толстому, во время его посещения репинской мастерской в начале октября 1880 г. Репин был несказанно озадачен его высокой оценкой этой картины, тогда еще далекой от законченности. Он с недоумением сообщает об этом Стасову:

«А больше всего ему понравились малороссийские «Досвітки», помните, которую вы смотреть не стали, а он ее удостоил названием «картины»<sup>216</sup>.

Оценка Толстого подстегнула Репина и он временно все откладывает в сторону и принимается исключительно за эту вещь, заканчиваемую им в два с небольшим месяца.

Вот что говорит сам автор о работе над картиной.

«Вечорниці» писаны в Москве и Петербурге, но главная работа была в Каченовке у Тарновских. Там почти все лето, каждый вечер ходил на село. Там, в Досвичани Хотині, устроен был и стол, и все места для дівчат и парубков, и я заполнял альбомы материалами»<sup>217</sup>.

Взяв картину с выставки, Репин прошел ее вновь в различных местах, его не удовлетворявших более, или ему указанных на выставке лицами, не всегда достаточно компетентными<sup>218</sup>.

У Репина была слабость слишком снисходительно относиться к непрошенным советам добрых знакомых — иной раз и вовсе незнакомых, — и не было картины, которой бы он уже после выставки не переписывал.

«Вечорниці» — картина не богатая ни мыслью, ни изобретательностью, ни особенно тонкой наблюдательностью, но в живописном отношении она представляет новый шаг вперед: она написана с необычайным мастерством, так широко и свободно, как ни одна другая картина его до того времени. Эта свободная, радостная трактовка как нельзя более подходит к жизнерадостному сюжету — пляске.

К недостаткам картины надо отнести слишком мрачную общую красочную гамму, вызванную скудным вечерним освещением хаты — и в этом смысле правдивую, — но не отвечающую мажорной теме. Досадна также некоторая застылость в движении пляшущих: они словно остановились, нет впечатления движения.

За «Крестный ход» Репин берется вплотную только в 1881 г., но на этот раз работает над ним уже с настоящим жаром и со всей репинской страстностью. В июне 1881 г. он нарочно едет в Курскую губернию, в знаменитую Коренную пустынь, славившуюся своими крестными ходами, для освещения своих давних наблюдений<sup>219</sup>. На месте дубового бора в это время были уже обнаженные холмы, усеянные пнями, — лес был вырублен. Это дало новую идею для картины и он решается одновременно писать две на ту же тему: первая должна была изображать крестный ход в прошлом, встарину, вторая — в дни Репина. Старый крестный ход происходит на фоне дубового леса, в обстановке дореформенной патриархальной России, с соответственно подобранными действующими лицами, несколько старомодными. Второй — крестный ход конца 70-х годов.

Первый из них и есть та картина, к работе над которой Репин приступил еще в 1877 г., когда писал чугуевские эскизы, и которую видел и одобрял Крамской. Ко второму он приступает с 1881 г. Надолго отложенная в сторону, первая картина была закончена художником только в 1890—1891 гг., и появилась на выставке Репина и Шишкина, в Академии художеств, в 1891 г. В каталоге выставки она была обозначена, как «Явленная икона», — название, сохранившееся с тех пор за нею в литературе<sup>220</sup>. Вторая картина была названа автором «Крестным ходом в Курской губернии». Под этим названием она была приобретена Третьяковым, сохранившим его в своем каталоге. Так она называется и до сих пор.

Эти две картины мало похожи одна на другую, не только из-за отсутствующего на второй леса, но и по размерам, формату, композиции. «Явленная икона» — несколько меньше по размерам и не столь астянута в ширину, приближаясь более к квадрату, — по композиции также в корне не схожа с третьяковской: на этой последней процессия движется слева направо, как бы в повороте в три четверти. «Явленная икона» построена более в фас, и крестный ход идет прямо на зрителя.

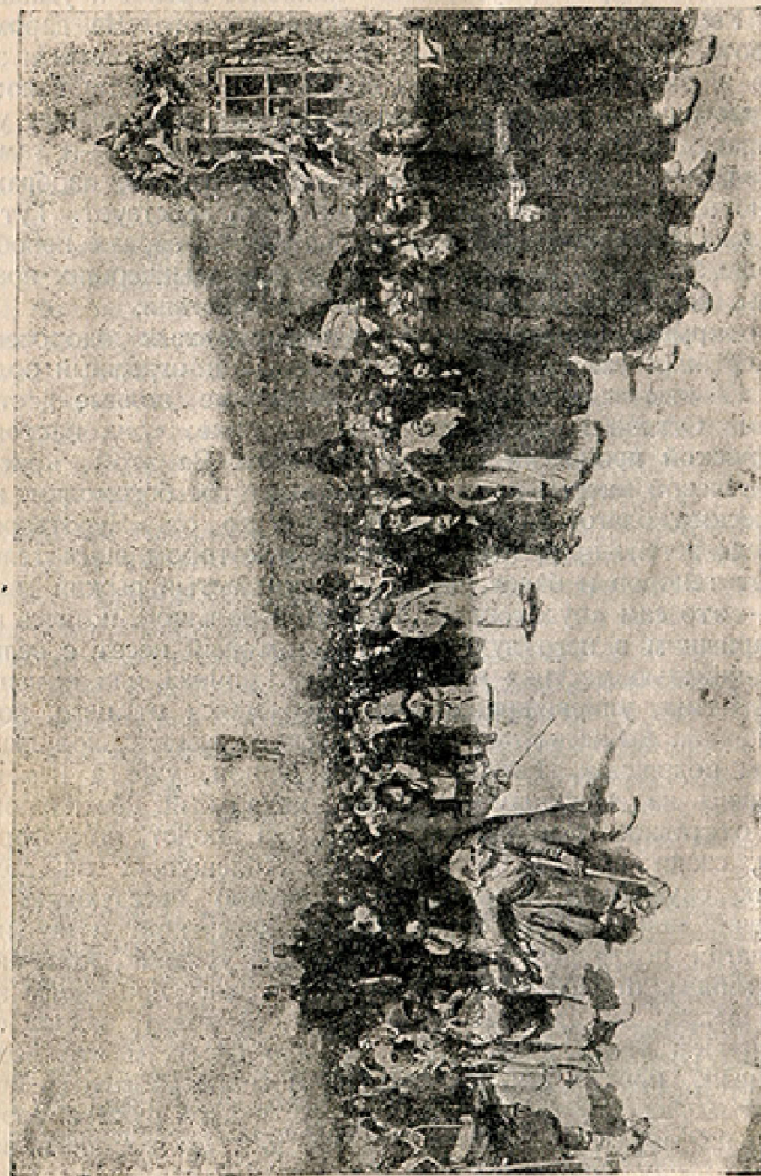
«Явленная икона» интереснее «Крестного хода» по цветовой композиции: ее основной стержень — отношение пестрой, залитой солнцем толпы к темнозеленой дубовой роще, сверкание риз духовенства на сочной зелени, игра солнечных пятен. Но картина носит более случайный характер, она менее продумана и проработана. «Крестный ход в Курской губернии» — создание быть может менее живописное, менее ценное в отношении колористическом, но в нем неизмеримо больше наблюденного и взвешенного как в целом, так и в деталях. Здесь убрана воедино такая панорама типов и характеров, как ни в одной другой бытовой картине русской школы живописи. Не «Встреча иконы» авицкого ей ровня: ей трудно подыскать аналогию не только на родине эпина, но и за ее пределами. Об этой толпе можно рассказывать часами, и все еще не исчерпать того гигантского жизненного заряда, который автор вложил в свое сознание.

Работал над этой картиной Репин несколько лет сряду, кончив ее только к Передвижной выставке 1883 г., и уже не в Москве, а в Петербурге. Разочарование Москвой, начавшееся на другой год после переезда сюда, с каждым годом усиливалось. Он все чаще уезжает в Петербург то на две, то на три недели — просто отдохнуть и отвести душу с друзьями и единомышленниками. 2 января 1881 г. он пишет Стасову, с которым переписка давно уже возобновилась:

«На масленице я приеду в Петербург, проживу там недели три, отдохну от этой пошлой сферы, мясных органических выделений всякого рода, кроме мысли. Да, Москву можно назвать брюхом России, то самое «сытое брюхо», которое «к учению глухо».

«Ах, жизнь, жизнь. Что это художники так ее обходят? Чорт знает, брошу я все эти исторические воскресения мертвых, все эти пены народно-этнографические, переселюсь в Петербург и начну делать задуманные мною картины, из самой животрепещущей действительности, окружающей нас, понятной нам и волнующей нас более прошлых событий»<sup>221</sup>.

Через два дня он пишет к Крамскому: «Поверите ли, как мне надела Москва. Да, я решил во что бы то ни стало на будущую зиму переехать в Питер»<sup>222</sup>. Но работа над «Крестным ходом» затянулась, до было писать и картину и все новые и новые дополнительные



Крестный ход в Курской губ. 1880—1883 гг.  
Третьяковская галерея.

этюды к ней на солнце, почему ему пришлось два лета—1881 и 1882 гг. прожить на даче в Хотькове, близ Абрамцева.

«Крестный ход в Курской губернии»—наиболее зрелое и удавшееся произведение Репина из всех, созданных им до того. Не даром он так долго работал над ним. Каждое действующее лицо картины здесь высмотрено в жизни, остро характеризуемо и типизировано: не только на первом плане, но и там, вдали, где уже подымавшаяся уличная пыль стирает четкость контуров, форм и экспрессий—и там эта толпа не нивелирована, как задние планы всех картин, изображающих толпу, и там она живет, дышит, движется, действует. Тут нет уже заполнения композиционных пустот, как в «Проводах новобранца», нет вообще эпизодов, не идущих к делу, не повышающих правдивости картины, не сгущающих напряженности действия.

Шествие открывается эффектной группой рослых здоровенных мужиков в кафтанах самодельного сукна, несущих огромный золоченый фонарь. «У них всех лица важные, серьезные, полные достоинства», замечает Стасов в своей статье о выставке; «они настоящие индийцы буддийской процессии на берегах Ганга. За этой красивой по цвету коричневой массой первого плана идут две богомолки, несущие с комическим благоговением пустой футляр от «Чудотворной» иконы; за ними регент-причетник с хором, в котором внимательный зритель узнает теноров и басов, далее идет кудрястый рыжий диакон. Центр всего — это сам «чудотворный образ», небольшой, но весь в золоте и с ударившим в него лучом солнца, который несет с великим парадом и чванностью местная аристократка, купчиха или помещица, толстая, коренастая, упаренная солнцем, щурящаяся от него, но вся в бантах и шелках. Ее ассистент—местное самое влиятельное лицо,—откупщик или подрядчик, теперь золотой мешок, уже в немецком сюртуке, но явно из мужиков — грубый, нахальный, беспардонный кулак. Подле отставной капитан или майор, без эполет, но в форменном сюртуке, сзади попы в золотых ризах, блещущих на солнце, в фиолетовых скуфейках и камилазках, весело беседующие друг с другом. Певчие поют и так прилежно, что не слышат и не видят, что в двух шагах подле делается. А там лихой урядник, конечно из солдат, из конницы, порядочно понаторелый, тоже прилежно занимается своим делом: он яростно лупит нагайкой толпу, задрав судорожным движением левой руки голову лошади своей, и это все без нужды, без цели, просто так, по усердию. В толпе раздаются крики, головы и тела расшатнулись во все стороны, чья-то рука в розовом рукаве сарафана поднялась поверх толпы, как бы торопясь защититься от этого зверя. Другой урядник в левом углу картины действует гораздо скромнее: он только прозрит нагайкой, свесясь к толпе со своей лошади. Местные волостные власти тоже являются в двух

быдах: одни, самые ревностные, уже перешли к действию, толкают и тонят вокруг себя палками; но их немного, а остальные, которых очень много, куда ни посмотри вокруг, направо, налево, впереди и сзади, пешком и верхом,—сущее войско в кафтанах крестьянских, и все с бляхами; эти остальные кротко и тихо присутствуют при процессии»<sup>223</sup>.

Кроме главных действующих лиц процессии—начальства, аристократии и «иже с ними», слева за чертой процессии, видна и деревенская беднота, усердно отгоняемая волостными агентами от большой дороги, и впереди всех знаменитый горбун, для которого Репиным сделано множество этюдов, рисунков и набросков. Он нашел его в Москве и особенно привязался к нему, ибо этот горбун, как две капли воды, был похож на того, который врезался ему в глаза в один из крестных ходов, виденных им в Курской губернии. Горбун — не случайный эпизод в репинской картине, а органическая ее часть: по крайней мере силою своего исполинского дарования Репин заставляет нас верить в неотъемлемую, логическую принадлежность этой фигуры к всему жизненному и художественному ансамблю процессии, в которой она играет роль гротеска и бурлеска старинных трагедий.

Надо ли говорить, какой невероятный шум поднялся против этой картины в черносотенной печати того времени? Особенно неистовствовал «Гражданин», указывавший на «лживость композиции», ее «тенденциозность, достойную сожаления» и особенно на более чем странный подбор нарочито уродливых, зверских и идиотических типов. То ли дело французы, итальянцы, испанцы, культивирующие даже в жанре изящество и грацию, или фламандцы и немцы, сочетающие в своих жанрах элементы благодушия с почитанием семейного очага.

«Наши жанристы беспощадны... в лохмотьях нищеты у европейских художников есть почти всегда нечто трогательное... Наша жанровая картина в сущности почти всегда не что иное, как карикатура»<sup>224</sup>.

«Гражданин» попал в точку: трудно ближе определить то глубокое различие в восприятии явлений жизни, которое выразилось в «Бурлаках» и «Крестном ходе», с одной стороны, и подсахаренных жанровых картинках французов, бельгийцев, немцев и итальянцев, его современников, — с другой. Карикатуры Репин не хотел давать и ее у него нет, но не хотел он дать и игривого, бессодержательного жанра: «Крестный ход» насыщен социальным ядом, не дававшим автору покоя и ставшим на долгое время главным стержнем его творчества.

За одно с «Гражданином» были конечно «Московские ведомости» и все органы крайней реакции. Но это не огорчало, а радовало Репина: все передовое было за него и ему рукоплескало.

Одновременно с «Крестным ходом» Репин поставил на выставку «Поприщина» — большой, великолепно написанный этюд, изображающий героя «Записок сумасшедшего», Гоголя.

«Крестный ход в Курской губернии» окончательно установил за Репиным репутацию первого художника России. Отныне каждая картина его есть событие и уже не для одного только Стасова или Крамского, но и для всей русской интеллигенции, с нетерпением ожидающей открытия очередной Передвижной выставки, чтобы итти наслаждаться «новым Репиным». Но уже не только наслаждаться, а углубляться в него, проникаться им и извлекать из него поучение. Радикально настроенная молодежь — студенты, курсистки — разносили молву о великом художнике по всей России в такие захолустные уголки, до которых даже и Передвижные не доходили.

## Глава XII

### ТОВАРИЩЕСТВО ПЕРЕДВИЖНЫХ ВЫСТАВОК

**РЕПИН** не даром гордился избранием в члены Товарищества передвижных выставок, доставшимся ему помимо обычного длительного экспонентского стажа. Передвижные выставки совершали в то время победное шествие по России, их популярность достигла высшего предела, едва ли превзойденного впоследствии. Академические выставки не выдерживали никакого сравнения с Передвижными ни по разнообразию, свежести и актуальности тем, ни по дарованиям участников. Кого они могли выдвинуть в противовес Перову, Ге, Крамскому, Репину, Шишкину, Саврасову, Куинджи, обоим Маковским, Прянишникову, Корзухину, Савицкому, Максиму, Клодту? Пейзажиста Орловского? Жанриста Якоби? «Богомаза» Венига? Один только Айвазовский и отчасти Семирадский продолжали еще пользоваться популярностью, но и она заметно падала.

У Академии художеств были все основания призадуматься над оказавшимся положением. Борьба вновь возникшего товарищества против Академии была одним из знаменательных этапов борьбы мелкобуржуазной интеллигенции против царского правительства, борьба за освобождение мысли, чувства и творчества от насильственной

опеки. Авторитет Академии, высшего правительственного установления, ведавшего судьбами русского искусства, явно падал, а кучка оппозиционеров-либералов пользовалась всеобщим сочувствием и определенно процветала.

Передвижники появились не случайно. Самая мысль популяризации искусства в широких кругах путем организации выставок по всей России была одним из проявлений того «хождения в народ», которое характерно для 70-х годов минувшего столетия. Передвижники по существу были некоей разновидностью «народников». Так же, как и те, они являлись представителями мелко-буржуазной интеллигенции, радикальной по умонастроению, но, конечно, далекой от той «революционности», в которой ее подозревало 3-е Отделение.

Общность классовых психологий, общность кровных интересов крепко спаяла эту группу, далеко не однородную по темпераментам, дарованиям и личным вкусам, и она сумела создать огромное культурно-историческое дело, не вполне дооцененное и по настоящее время во всем его охвате.

Надо ли говорить, что душою этого дела силою вещей опять стал Крамской? Ведь «Товарищество» было прямым продолжением «Артели», и хотя инициатива новой формы артели принадлежала не ему, а Мясоедову, но он уже за много лет до того сделал однажды попытку в этом роде. Он собрал в Петербурге, что мог, по мастерским художников и от собственников; даже Академия, не разобрав в чем дело, дала ему кое-какие вещи<sup>225</sup>. С этой выставкой он собирался в середине 60-х годов ехать по всей России, но провал первой же выставки, устроенной в Нижнем-Новгороде, заставил его отказаться от идеи «передвижничества», тогда еще, видимо, не созревшей.

Крамской не рассчитал: на ярмарку в Нижний съезжался торговый люд со всех концов России, но этот люд целые дни проводил в амбарах, а вечера и ночи просиживал в трактирах, оформляя сделки и «заливая» их. Художественная выставка — «не в коня корм», что и следовало, конечно, предвидеть.

Когда организовалось товарищество, первые 10 лет все его дела в Петербурге вел неизменно Крамской, как в Москве вел их Перов. В эти годы сам он, увлеченный идеей передвижных выставок и их антиакадемическим смыслом, создавал одну за другой свои лучшие картины и писал лучшие портреты. Тогда именно появились: «Майская ночь», «Христос в пустыне», портреты Льва Толстого, Шишкина и Литовченко.

Эскиз «Майской ночи» Репин видел у него еще в свое первое посещение Крамского, в 1863 г. Художник долго над нею работал, закончив ее только в 1871 г., когда картина и появилась на Передвижной. Успех ее был огромный. Но больше всего Крамской прославился вто-