

С 1

КОРНЕЙ ЧУКОВСКИЙ

# РЕПИН

*ВОСПОМИНАНИЯ*

«ИСКУССТВО»



И. Репин. Автопортрет

КОРНЕЙ ЧУКОВСКИЙ

75С/  
РЧН

# РЕПИН

(ИЗ МОИХ ВОСПОМИНАНИЙ)

~~1982~~  
1982 г. м.

995

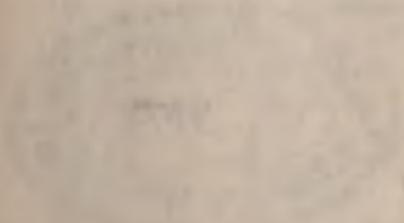


ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ИСКУССТВО  
Москва 1945 Ленинград

228  
P. 114

RECHERCHES SCIENTIFIQUES

REVUE



1882

REVUE SCIENTIFIQUE  
DE FRANCE

# 1

## ЧРЕЗМЕРЕН В ЛЮБВИ И ГНЕВЕ

Когда выходишь, бывало, с Репиным из каких-нибудь дверей или ворот, он никогда не выйдет первым, но с самыми почтительными жестами предоставит эту честь тебе.

Стоило посмотреть на него рядом с каким-нибудь второстепенным писателем, музыкантом, актером, чтобы понять, до какой степени была велика его жажда чрезмерно восхищаться людьми.

«Это гениальный поэт», «это гениальная натура!» — нередко восклицал он о всяких посредственностях, щедро наделяя их богатствами собственной личности.

Он вообще любил в людях только талант и льнул только к талантам, и слово бездарность было в его устах величайшим ругательством.

«Баба, взявшаяся готовить нам пищу, оказалась невообразимой бездарностью», — писал он в своих воспоминаниях о поездке на Волгу<sup>1</sup>.

Я любил читать ему вслух: он слушал всеми порами, не пропуская ни одной запятой, вскрикивая в особенно горячих местах.

Когда в типографии Сытина набиралась книга его мемуаров, у наборщиков нехватало восклицательных знаков. В его письмах, особенно в последнее время, восклицательные знаки были чуть не в каждой строке, иногда по три, по четыре подряд.

Уменьше восхищаться чужими талантами было связано у Репина с величайшей — тоже чрезмерной — скромностью.

О своих произведениях он почти всегда отзывался с беснующей хулой.

<sup>1</sup> И. Е. Репин, Далекое близкое. М.—Л., 1944, стр. 268.

«Я даже скопировать ничего не могу своего: мне все мое кажется так плохо, что повторять глупо»,— писал он своей ученице Веревкиной в 1894 году.

О картине «Пушкин на берегу Черного моря», написанной им совместно с Айвазовским, он сказал мне буквально в таких выражениях:

«Дивное море написал Айвазовский... И я удостоился намазывать там фигурку».

Это «святое недовольство» собою присуще, кажется, только русским талантам. Оно томило Гоголя, Белинского, Толстого, Некрасова, Чехова, но больше всего оно мучило Репина:

То недовольство, при котором нет  
Ни самообольщенья, ни застоя...

Конечно, чувство собственного достоинства у Репина было огромно. В книге мемуаров он сам говорит о «тайной титанической гордости» своего духа<sup>1</sup>. Но эта титаническая гордость сказывалась в нем очень редко, в исключительных случаях. Я по крайней мере не видел ее проявлений ни разу. «Русскому подвижнику несвойственно самодовольство, оно его конфузит»,— писал Репин в статье о Серове.

Помню, что при первом знакомстве с Репиным эта его особенность поразила меня больше всего.

Самый знаменитый из русских художников, при жизни часто провозглашаемый гением, он не только не был избалован своими триумфами, но чувствовал себя почти всегда неудачником.

«Сейчас приезжал ко мне один покупатель, — рассказывал он в октябре 1909 года.— Я его отговорил: «Дрянь-картина, не стоит покупать». Он и уехал...»

Вначале, помню, это так изумило меня, что я почувствовал здесь какую-то фальшь. Но потом, присмотревшись, увидел, что горькое чувство недовольства собою связано у Репина с самым процессом его повседневной работы.

Каждая картина, особенно в последние годы, давалась ему с таким надрывным трудом, он столько раз менял, перекраивал, переиначивал в ней каждый вершок, предъявляя к себе при этом такие невыполнимые требования, что у него на самом деле выдавались периоды, когда он ненавидел себя за свою «неумелость».

«Приехав, я увидел, что все мое плохое, неудачное еще хуже стало!» — писал он еще в 90-х годах Веревкиной, жалуясь, что он испытывает у себя в мастерской «разочарование, отчая-

<sup>1</sup> И. Е. Репин, Далекое близкое. М.—Л., 1944, стр. 211.

ние и все те прелести нашей деятельности, от которых можно повеситься...»

Строгий к себе и своему дарованию, он ненавидел лесть и похвалы. Показывая в Пенатах приезжим гостям какую-нибудь из своих новых картин, он с досадою прерывал излишние восторгов:

— Нет, вы скажите мне, что в ней плохого!

И чуть не расцеловал художника Л. О. Пастернака<sup>1</sup>, когда тот, с обычной своей прямою, подверг почтительной, но безжалостной критике его картину «Пушкин на экзамене».

И долго потом вспоминал с благодарностью его отрицательный отзыв: «Спасибо ему, он мне во многом помог».

Сохранилось изумительное письмо Ильи Ефимовича к Владимиру Стасову, где он резко упрекает знаменитого критика за горячие хвалы его таланту. Стасов в газетной статье восторженно приветствовал какое-то новое произведение Репина. Репин прочитал и разгневался:

«А, обо мне... Знаете, мне даже обидно: что это вы? Вы знаете, как я вам верю и ценю вашу правду!!! И вдруг я подумал: «что если он начал стареть и всем хочет на закуску по конфетке подносить?» Ох, я видел уже накануне, как вы кривите душой перед Ге. Что если и мне вы начинаете подслащивать? Ради бога, бросьте эту манеру — я ее ненавижу... Вас я люблю беспощадного, правдивого, могучего, такой вы и есть...»

Когда Репин написал портрет Мусоргского, Стасов приветствовал в пылкой статье это новое торжество русской живописи.

С тех пор прошло больше шестидесяти лет, и каждое новое поколение зрителей присоединяется к восторженному отзыву Стасова.

Единственный, кто восстал против этих восторгов, был Репин.

«Мне эта статья не понравилась, — писал он Стасову в суровом письме. — Она похожа на рекламу (?!), страдает преувеличенностью и сильным пристрастием...»

Нельзя представить себе другого художника, который написал бы такое письмо влиятельному и неподкупно-правдивому критику, выражающему свой восторг перед его дарованием.

Когда я редактировал рукопись его мемуаров, впоследствии вошедших в его книгу «Далекое близкое», я считал своим редакторским долгом напрямик, без всяких околичностей высказывать ему свое редакторское мнение о них, и, хотя порою это

<sup>1</sup> Отец Бориса Пастернака, поэта.

выходило у меня грубовато, Репин не раз поощрял меня к таким резким высказываниям.

«Я люблю ваши замечания, если они едки и колки до обидности», — писал он, посылая мне свою новую рукопись.

И в другом письме — по поводу своих корректур:

«Интересно ваше острое и беспощадное мнение...»

Замечательно, что Репин был так мягок, уступчив и даже почитителен со всеми людьми лишь до тех пор, покуда дело не касалось заветных его убеждений.

Отстаивая свои убеждения, он всегда становился до грубости прям и высказывался в самой резкой, решительной форме.

Всем известно, как сердечно любил он Владимира Васильевича Стасова; но едва он разошелся со Стасовым в принципиальной оценке искусства, он написал ему такие слова:

«Прошу не думать, что я к вам подделываюсь, ищу опять вашего общества — нисколько... Прошу вас даже, — я всегда вам говорю правду в глаза, — не докучать мне больше вашими письмами... Надеюсь больше с вами не увидеться никогда: зачем больше...»

Искренно и глубоко уважающий вас И. Репин».

Спор у них со Стасовым шел о старинных художниках, к которым критик относился с закоренелой враждебностью. Репин при всем своем беспредельном уважении к Стасову был готов, не колеблясь, прервать всякие отношения с ним, лишь бы не отречься от того, что считал в это время истиной.

«Повторяю вам, что я ни в чем не извиняюсь перед вами, — писал он Стасову в 1893 году, — ни от чего из своих слов не отрекаюсь, не обещаю исправиться. Брюллова считаю большим талантом, картины П. Веронеза считаю умными, прекрасными и люблю их; и вас я люблю и уважаю попрежнему, но заискивать не стану, хотя бы наше знакомство и прекратилось».

Таков был Репин, когда дело шло о его убеждениях. Куда девались тогда его почитительные и робкие жесты, его жалобы на свою неполноценность, мизерность!

Мне он тоже не раз, когда дело касалось дорогих ему мыслей, писал очень резко и жестко.

Как-то мы были с ним в Русском музее, и я, проходя теми залами, где висели картины Крамского, бестактно сказал что-то вроде того, что куда же Крамскому до Репина.

Он посмотрел на меня с уничтожающей ненавистью, убежал в другой угол и всю дорогу домой (мы ехали вместе в поезде) казнил меня сердитым молчанием.

А потом прислал мне такое письмо:

«Вы поверхностно неправы. О большой его [Крамского] идее вы судите без света в душе. Надо глубоко уважать колоссальный труд мастера. Нельзя ковырять скандала явление, где ухлопаны годы глубоких усилий».

Вообще он был очень вспыльчив, но такие взрывы гнева я наблюдал в нем не часто. Вызывало их главным образом идейное разногласие. Обычно же он с самой пылкой восторженностью относился к чужому мнению, к чужому труду, где ему мерещился хоть проблеск достоинства. Вот, например, характерные отрывки из его писем ко мне, главным образом по поводу мелких, давно забытых газетно-журнальных статей:

«Если бы я был красивой молодой женщиной, я бы бросил-ся вам на шею и целовал бы до бесчувствия».

«Вы неисчерпаемы, как гениальный человек...» «Вы так щедро изливаетесь ароматным медом...» «Вы человек такой сверхъестественной красоты и таланта...»

Я привожу эти похвалы без смущения: я знаю, что, когда будут собраны тысячи репинских писем к тысячам разных людей, большинство его адресатов окажутся «людьми сверхъестественной красоты и таланта».

Все эти его восторги были искренни, хотя людям, не знавшим Репина, в них чудилась порою аффектация.

Признаюсь, поначалу и я считал его энтузиазмы подогретыми. Прошло немало времени, прежде чем я мог убедиться, что в каждом своем восклицании Репин был предельно искренен.

Открылась в Петербурге выставка левых иностранных художников под названием «Салон Издебского». Этот Издебский, человек разбитной и учтивый до наглости, в очень туго накрахмаленной манишке, был у Репина в Финляндии, пригласил его на вернисаж своей выставки. Репин кланялся, благодарил, провожал его до ворот и еще раз кланялся и прижимал руки к сердцу. В назначенное время он приехал на выставку. Издебский, сверкая манишкой, встретил его на лестнице и стал рассыпаться в любезностях, и Репин снова кланялся, прижимал руки к сердцу и говорил ему приятные слова.

А потом вошел в залу, шагнул к одной картине, к другой, огляделся по сторонам и закричал на всю выставку:

— Сволочь!

И затопал ногами и стал делать такие движения, будто хотел истребить все кругом.

Издебский, было, разлетелся к нему, но Репин в иступлении мог выкрикивать только такие слова, как «карлик», «мазла», «скопец», «лакейская манишка», «холуй», и эти слова сдунули Издебского, как буря букашку.

О таких приступах гнева можно говорить все, что угодно, но фальши в них не было.

Помню, у меня на террасе во время мирного чаепития Репин в присутствии Судейкина и Бориса Григорьева заспорил с футуристами Пуни и Кульбиным о Пикассо и все порывался в ослеплении гнева схватить руками жаркий самовар. Я несколько раз отводил его руки, а он тянулся к самовару опять и опять и даже ударил меня по руке, а потом всхлипнул и, не прощаясь ни с кем, выбежал без шляпы из дверей. Побежал на берег моря и, когда я кинулся его догонять, отмахнулся от меня с такой злобой, будто я по меньшей мере был Пикассо.

Издатель Сытин приобрел у него книгу его мемуаров «Далекое близкое», приобрел очень дешево, но потом устыдился и решил немного прибавить. Эту прибавку должен был передать ему один из сотрудников «Нивы». При деньгах была такая записка: «Ознакомившись с вашим прекрасным трудом, мы считаем приятным долгом препроводить вам дополнительное вознаграждение в сумме 500 рублей».

Эта скаредная щедрость издателя оскорбила Илью Ефимовича.

Он выхватил у сотрудника деньги, скомкал их и начал топтать.

«Бездарность! — кричал он по адресу Сытина. — Хам!.. Бродка!.. Сапоги бутылками! Вот, вот, вот!..»

И сотрудник насилу вырвал у него из-под ног разорванную мятую бумажку.

Вообще, если у него была большая способность преувеличенно восхищаться людьми, то такая же способность была у него ненавидеть и гнеться. «Филосошка! — кричал он о Философове. — Сошка!», «Куриная головка на ходулях!», «Бенуашка!» — об Александре Бенуа. — «Шарлатан, не ведающий правды!» Этих двух представителей «Мира искусства» он ненавидел свирепо, и, когда однажды, в день смерти Толстого, фотограф Булла снял его с номером «Речи» в руках, которая вышла тогда в траурной рамке, он запретил выставлять этот снимок, потому что ненавистный ему «Бенуашка» состоял сотрудником «Речи».

Впрочем, я думаю, что инстинктивно он ненавидел «Речь» за ее кадетизм. Тот туповатый, близорукий, самодовольный, пиквиккоподобный профессор с благоухающей розовой лысиной, который являлся, так сказать, эманацией «Речи», был Репину ненавистен, как все серединное, банальное, тусклое. Я помню, когда порезали картину «Иоани Грозный», «Речь» поместила по этому поводу большую статью, где выразила сочувствие Репину. Репин из учтивости выразил ей благодарность. И вот при-

ехали к нему в Куоккалу столпы кадетизма, и Репин повел их к себе в мастерскую и стал показывать им новые полотна, но я видел, что он превозмогает себя, ибо эти люди были, по его ощущению, «бездарности». И вот, когда один из гостей стал авторитетно высказывать какой-то шаблонно-эстетический вздор, Репин вдруг задернул портьерой картину, которую тот любовался, а потом другую и третью и сказал скороговоркой: «Идите, идите, уходите, пожалуйста, я боюсь, вы опоздаете на поезд», и буквально вытолкал их из своей мастерской.

Напрасно, идя по лестнице, они повторяли ему, что до их поезда еще два с половиною часа, что за ними еще не приехали заказанные ими извозчики; он глядел на них ненавидящим взором и успокоился только тогда, когда закрыл за ними дверь не на обычную задвижку, а на особый засов, не употреблявшийся почти никогда.

Мнения Репина о разных людях, вещах и событиях порою очень круто изменялись, но каковы бы они ни были, он вкладывал в них всю свою искренность. Даже такое, казалось бы, обычное дело, как изменение первоначальной оценки творческой личности того или иного художника, вызывало в душе у Репина чрезмерные бури и страсти.

Характерна, например, история его отношений к финскому художнику Акселю Галлену. Он долго питал к его произведениям ненависть и резко порицал их в печати. Но через тридцать лет он написал мне о том же Галлене большое покаянное письмо:

«Я теперь без конца каюсь за все свои глупости, которые возникали всегда — да и теперь часто — на почве моего дикого воспитания и необузданного характера. Акселя Галлена [то есть его работы] я увидел впервые на выставке в Москве в 1901 году. А был я преисполнен ненависти к декадентству. Оно меня раздражало, как самые нелепые, фальшивые звуки во время какого-нибудь великого концерта (вдруг какой-нибудь олух возьмет дубину и по стеклам начнет выколачивать в патетических местах). И вот я в таком настроении наткнулся на вещи Галлена. А эти вещи были вполне художественны, и он, как истинный и громадный талант, не мог кривляться... Это превосходный художник, серьезен и безукоризнен в отношении формы. Судите теперь: есть от чего, проснувшись часа в два ночи, уже не уснуть до утра — в муках клеветника на истинный талант... Ах, если бы вы знали, сколько у меня на совести таких пассажей».

## II

### РЕПИН ЗА РАБОТОЙ

Всю эту чрезмерность страстей вложил он в свое искусство.

Утром, едва проснувшись, бежал в мастерскую и там истязал себя творчеством, потому что тружеником он был беспримерным и даже немного стыдился той страсти к работе, которая заставляла его от рассвета до сумерек, не бросая кистей, отдавать все силы огромным полотнам, обступившим его в мастерской.

В течение многих лет я был в этой мастерской завсегдаем и могу засвидетельствовать, что он замучивал себя работой до обморока, что каждая картина переписывалась им вся без остатка по десять—двенадцать раз, что во время создания той или иной композиции на него нередко нападало такое отчаяние, такое горькое неверие в свои силы, что он в один день уничтожал всю картину, создававшуюся в течение нескольких лет, и на следующий день снова принимался, по его выражению, «кочевряжить» ее.

«Весь процесс [работы] художника-самоучки у вас был на виду,— писал он мне незадолго до смерти.— От вас я ничего не скрывал. Вы — живой свидетель, сколько раз я перестраивал свои картины...» «Вы — ближайший и многократный свидетель моих больших усилий и потуг над писанием моих неталантливых картин...»

Здесь необходимо напомнить, что я познакомился с ним лишь за двадцать пять лет до его смерти, когда талант его был на ущербе и с каждым годом иссякал все сильнее. Но воля к творчеству осталась в нем та же.

Едва только я познакомился с ним, я увидел у него на мольберте картину «Пушкин над Невой в 1835 году», над которой он работал уже несколько лет. И когда я был у него не-

задолго до его смерти, уже в советское время, все та же картина стояла на том же мольберте. Двадцать лет он мучился над нею, написал по крайней мере сотню Пушкиных, то с одним поворотом головы, то с другим, то над вечерней рекой, то над утренней, то в одном сюртуке, то в другом, то с элегической, то с патетической улыбкой,— и чувствовалось, что впереди у него еще многие годы работы над этой «незадавшейся» картиной.

Теперь, перебирая его письма ко мне, я часто нахожу в них строки, относящиеся к этой картине.

«Сам я очень огорчен своим «Пушкиным», — писал он 27 февраля 1911 года.— После выставки возьму доводить его до следующего».

И 14 апреля того же года:

«Ради бога, будем, как авгуры: говорите мне чистую правду. Хвалам моему «Пушкину» я не верю: так хочется приняться за него еще раз».

И в 1917 году Леониду Андрееву:

«Прошло 20 лет, и до сих пор злополучный холст, уже объерзанный в краях, уже наслоенный красками, местами вроде барельефа, все еще не заброшен мною в темный угол. Напротив, как некий маньяк, я не без страсти часто схватываю этот сажженный подрамник, привязываю его к чему попало, чтобы осветить, вооружаюсь длинными кистями, по одной в каждой руке, а палитра уже лежит у ног моего идола. И, несмотря на то, что я ясно за 20 лет привык не надеяться на удачу... я подсакиваю со всем запасом моих застарелых углей и держу, держу... до полной потери моих старческих сил».

И мне в 1929 году:

«А я опять иду на приступ Пушкина... Но куда же мне с моими слабыми силами!»

А кругом были десятки холстов, и я знал, что если на каком-нибудь, скажем, восемь фигур, то в самом деле там их восемьдесят или восемь раз восемьдесят. А в «Черноморской дюльнице», в «Чудотворной иконе», в «Пушкине на экзамене» он у меня на глазах переменял такое множество лиц, постоянно варьируя их, что их вполне хватило бы, чтобы заселить губернский город.

И когда от переутомления к старости у него стала сохнуть правая рука и он не мог держать ею кисть, он сейчас же стал учиться писать левой, чтобы ни на минуту не оторваться от живописи.

А когда от старческой слабости он уже не мог держать в руках палитру, он повесил ее, как камень, на шею при помощи особых ремней и работал с этим камнем с утра до ночи.

И когда, бывало, ни войдешь в ту темную, тесную, низкую

## II

### РЕПИН ЗА РАБОТОЙ

Всю эту чрезмерность страстей вложил он в свое искусство.

Утром, едва проснувшись, бежал в мастерскую и там истязал себя творчеством, потому что тружеником он был беспрецедентным и даже немного стыдился той страсти к работе, которая заставляла его от рассвета до сумерек, не бросая кистей, отдавать все силы огромным полотнам, обступившим его в мастерской.

В течение многих лет я был в этой мастерской завсегдатаем и могу засвидетельствовать, что он замучивал себя работой до обморока, что каждая картина переписывалась им вся без остатка по десять—двенадцать раз, что во время создания той или иной композиции на него нередко нападало такое отчаяние, такое горькое неверие в свои силы, что он в один день уничтожал всю картину, создававшуюся в течение нескольких лет, и на следующий день снова принимался, по его выражению, «кочеврять» ее.

«Весь процесс [работы] художника-самоучки у вас был на виду, — писал он мне незадолго до смерти. — От вас я ничего не скрывал. Вы — живой свидетель, сколько раз я перестраивал свои картины...» «Вы — ближайший и многократный свидетель моих больших усилий и потуг над писанием моих неталантливых картин...»

Здесь необходимо напомнить, что я познакомился с ним лишь за двадцать пять лет до его смерти, когда талант его был на ущербе и с каждым годом иссякал все сильнее. Но воля к творчеству осталась в нем та же.

Едва только я познакомился с ним, я увидел у него на мольберте картину «Пушкин над Невой в 1835 году», над которой он работал уже несколько лет. И когда я был у него не-

задолго до его смерти, уже в советское время, все та же картина стояла на том же мольберте. Двадцать лет он мучился над нею, написал по крайней мере сотню Пушкиных, то с одним поворотом головы, то с другим, то над вечерней рекой, то над утренней, то в одном сюртуке, то в другом, то с элегической, то с патетической улыбкой,— и чувствовалось, что впереди у него еще многие годы работы над этой «незадавшейся» картиной.

Теперь, перебирая его письма ко мне, я часто нахожу в них строки, относящиеся к этой картине.

«Сам я очень огорчен своим «Пушкиным», — писал он 27 февраля 1911 года.— После выставки возьму доводить его до следующего».

И 14 апреля того же года:

«Ради бога, будем, как авгуры: говорите мне чистую правду. Хвалю моему «Пушкину» я не верю: так хочется приняться за него еще раз».

И в 1917 году Леониду Андрееву:

«Прошло 20 лет, и до сих пор злополучный холст, уже объезженный в краях, уже наслоенный красками, местами вроде барельефа, все еще не заброшен мною в темный угол. Напротив, как некий маньяк, я не без страсти часто схватываю этот саженный подрамник, привязываю его к чему попало, чтобы осветить, вооружаюсь длинными кистями, по одной в каждой руке, а палитра уже лежит у ног моего идола. И, несмотря на то, что я ясно за 20 лет привык не надеяться на удачу... я подсакиваю со всем запасом моих застарелых углей и дерзаю, дерзаю, дерзаю... до полной потери моих старческих сил».

И мне в 1929 году:

«А я опять иду на приступ Пушкина... Но куда же мне с моими слабыми силами!»

А кругом были десятки холстов, и я знал, что если на каком-нибудь, скажем, восемь фигур, то в самом деле там их восемьдесят или восемь раз восемьдесят. А в «Черноморской вольнице», в «Чудотворной иконе», в «Пушкине на экзамене» он у меня на глазах переменял такое множество лиц, постоянно варьируя их, что их вполне хватило бы, чтобы заселить губернский город.

И когда от переутомления к старости у него стала сохнуть правая рука и он не мог держать ею кисть, он сейчас же стал учиться писать левой, чтобы ни на минуту не оторваться от живописи.

А когда от старческой слабости он уже не мог держать в руках палитру, он повесил ее, как камень, на шею при помощи особых ремней и работал с этим камнем с утра до ночи.

И когда, бывало, ни войдешь в ту темную, тесную, низкую

комнату, которая была расположена под его мастерской, всегда слышишь топот его слабеньких ножек: это значит, что после каждого мазка он отходит поглядеть на свой холст, потому что мазки были у него рассчитаны на далекого зрителя, и ему приходилось проверять их на большом расстоянии; значит, он ежедневно вышагивал перед каждой картиной по несколько верст и только тогда отставал от нее, когда изнемогал до бесчувствия.

Порою мне казалось, что не только старость, но и самую смерть он побеждает своей страстью к искусству.

Когда я посетил его в Финляндии в 1925 году, я отчетливо видел, что этот «полуразрушенный полужилец могилы» только и держится здесь, на земле, своей сверхчеловеческой работой, что он только ею и жив. А когда смерть вплотную подступила к нему, он написал мне письмо, где весело благодарил уходящую жизнь за то счастье работы, которым она баловала его до могилы.

Вот это письмо:

«...Я желал бы быть похороненным в своем саду, в указанном месте — быть закопанным — с посадкой дерева в могиле же. По словам опытного финна, ящика, то есть гроба, не надо... Дело уже не терпит отлагательства! Вот, например, сегодня: я с таким головокружением проснулся, что даже одеваться и умываться почти не мог: надо было хвататься за печку, за шкафы и прочие предметы, чтобы держаться на ногах.

Да, пора подумать о могиле, так как Везувий далеко, и я уже не смог бы доползти до кратера. Было бы весело избавить всех близких от расходов на похороны. Это — тяжелая скука...

Пожалуйста, не подумайте, что я в дурном настроении по случаю наступающей смерти. Напротив, я весел — даже в последнем сем письме к вам, милый друг...

Я уже опишу все, в чем теперь мой интерес к остающейся жизни, чем полны мои заботы.

Прежде всего я не бросил искусства. Все мои последние мысли о Нем, и я признаюсь: работал, как мог, над своими картинами. Вот и теперь уже, кажется, больше полугода я работаю над (уже довольно секретничать!) — над картиной «Гопак», посвященной памяти Модеста Петровича Мусоргского. Такая досада: не удастся кончить. А потом еще и еще: все темны веселье, живые...

А в саду никаких реформ... Скоро могилу копать буду. Жаль, собственноручно не могу, нехватит моих ничтожных сил да и не знаю, разрешат ли? А место хорошее, под Чугуевской горой. Вы еще не забыли?

Ваш Илья Репин».

Даже в этих предсмертных словах одряхлелого Репина, когда, казалось, дунь на него, и он рассыплется в пыль, то же упорное труженичество и та же неукротимая страстность.

По пояс в могиле пишет он мажорную картину, прославляя счастье молодости, веселую пляску и смех.

Каков же был этот человек в полном расцвете всех сил, когда творчество не было для него такой изнурительной тяготой, когда на одном мольберте стоял у него «Крестный ход», на другом — «Не ждали», на третьем — «Иоанн Грозный, убивающий сына», на четвертом — «Исповедь перед казнью», на пятом — портрет Стасова, на шестом — портрет Гаршина, а на седьмом, тайно от всех, — «Запорожцы», когда Крамской писал о нем: «Он точно будто вдруг осердится, расплывется всей душой, схватит палитру и кисти и почнет писать по холсту, словно в ярости какой-то. Никому из нас не сделать того, что делает теперь он».

Эта «ярость», эта напористость творчества, эта жадность к живому человеческому телу, к человеческим лицам, глазам, ко всем «предметам предметного мира», эта безмерная влюбленность в осязаемую, зримую плоть, которую с чувством неиссякающего счастья он запечатлевал у себя на холстах, придавая ей такую выразительность, такую, я сказал бы, громогласность, что на каждой его картине, на каждом портрете она буквально кричит о себе, — вся эта могучая темпераментность творчества и сделала его великим реалистом.

Это не был бесстрастный копировальщик природы; он писал ее восторженно, благодарно и нежно, и я тысячи раз подмечал у него на лице счастливое выражение влюбленности, с которым он вглядывался в то, что писал.

И замечательно: 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 и 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 Шалягиным, со всеми, кого писал он при мне.

Эта временная влюбленность портретиста в натуру всегда поражала меня своей внутренней, я сказал бы, профессиональной целесообразностью, неясной ему самому.

В 1908 или 1909 году он читал мне наизусть многие стихотворения забытого Фофанова, написанные еще в 80-х годах, именно в тот самый период, когда Фофанов позировал ему для портрета.

Эти стихи остались в Репине от его «медового месяца» с Фофановым.

И всем памятна его влюбленность в Канина, в того бурлака, которого он увидел на Волге.

«Я иду,— рассказывает он в мемуарах,— рядом с Каниным, не спуская с него глаз. И все больше и больше нравится он мне. Я до страсти влюбляюсь во всякую черту его характера и во всякий оттенок его кожи и посконной рубахи. Какая теплота в этом колорите!»

И на следующей странице опять:

«Мне казался он величайшей загадкой, и я так полюбил его».

И дальше:

«Целую неделю я бредил Каниным».

И через несколько страниц опять:

«Я писал наконец этюд с Канина! Это было большим моим праздником».

Драгоценна в этих мемуарах та строка, где он говорит, что влюбился не только в живописные качества Канина, не только в теплый колорит его кожи и его посконной рубахи, но и «во всякую черту его характера».

Репин потому-то и был величайшим портретистом-психологом, что умел восхищаться натурой не только как сочетанием таких-то линий и таких-то красок, а раньше всего как характером, который открывался ему во всей своей сути именно в этот краткий период влюбления.

Но, конечно, чисто художническое любование линиями, красками, пятнами было свойственно ему в огромных размерах.

Не раз он рассказывал мне, как он влюбился в солнце. Словно впервые увидел его ранним утром на востоке в деревне. И в глазах завертелись диски, зеленые, красные, синие; эти-то диски он и воспроизвел на холсте, чтобы передать во всей точности очарование восходящего солнца. Я как-то напомнил ему об этом этюде, и он прислал мне письмо, где, между прочим, писал:

«...Не «этюд», а картина, с кружками в глазах от солнца, писалась мною все лето в Здравневе, забыл, в котором году.

Всякий солнечный день — к восходу солнца — я бежал на берег Западной Двины, от дому шагов тридцать.

Алчно глотал и тон неба, и розовых перистых облаков над солнцем, — это, к досаде, редко повторялось, — и как дополнения: обмелевшую в продолжение лета Двину (над порогами против нас) и лес сейчас же за рекой.

Картиной этой как пейзажем (следовательно, не моего жанра) я торговать не смел и подарил ее талантливому нашему меценату Савве Ивановичу Мамонтову, душе Абрамцева.

Однажды в Москве в их квартире у Спасских казарм я нечаянно увидел ее уже на стене: она у меня была в хорошей широкой раме — я сам залюбовался на нее: и у меня началось в глазах движение маленьких дисков, — зеленых, красных, синих...» (18 марта 1926 года).

Великолепно здесь выражена эта жадность репинского глаза: «Алчно глотал и тон неба... и обмелевшую в продолжение лета Двину... и лес сейчас же за рекой».

Уже когда он был стариком, доктора запретили ему работать без отдыха и потребовали, чтобы хоть по воскресеньям он не брал в руки ни карандашей, ни кистей.

Для него это было тяжело.

Он приходил каждое воскресенье ко мне, и я, повинувшись его докторам, прятал от него карандаши и даже перья.

Он покорно переносил эту тяготу и час и второй, но стоило войти ко мне в комнату какому-нибудь «живописному» гостю, стоило мне зажечь мою висячую лампу, которая по-новому освещала присутствующих, и Репин с тоскою оглядывался, нет ли где карандаша или пера. И, не найдя ничего, хватал из пепельницы папиросный окурочок, макал его в чернильницу и на первой же попавшейся бумажке начинал рисовать.

Таких рисунков сохранилось у меня около дюжины<sup>1</sup>.

Многие вошли в мою «Чукоккалу». Некоторые из них изумительны, хотя после окончания каждого он приговаривал удрученным, виноватым, разочарованным басом: «Ради бога, никому не показывайте, ох, какая вышла банальщина!» Он действовал окурком, как кистью, и чернильные пятна создавали впечатлительные живописи. Вглядываясь в эти чернильные пятна, сделанные

<sup>1</sup> В монографии Игоря Грабаря «Репин» (М., 1937) эти рисунки обозначены так: «1. Группа людей, лежащих на пляже в Чукоккале; 2. Группа с К. Чуковским; 3. Портрет Виктора Шкловского; 4. Портрет адвоката; 5. Рабочие вывозят па тачке Вильгельма II; 6. Портрет неизвестного; 7. Сестра милосердия; 8. Актриса; 9. Шапиро; 10. Поэт Василий Каменский; 11. Женский портрет; 12. Женский портрет; 13. Мужской портрет; первые 11 рисунков датированы 1914 г., 12-й — 1915 г., 13-й — без даты» (стр. 300).

размякшим и разбухшим окурком, я всегда восхищался их изощренной тональностью, ибо одной из сильнейших сторон репинской техники мне всегда представлялась та точность, с которой великий художник фиксировал «световые градации цвета, в зависимости от его положения в пространстве»<sup>1</sup>.

В «Чукоккале» он набросал, между прочим, портрет одной ничем не замечательной женщины. В ее портрете чернильные пятна благодаря своим богатым тональностям воспринимаются как самые разнообразные краски, и ими чудодейственно переданы и фактура ее одежды, и начинающаяся дряблость ее стареющей кожи, и рассыпчатость ее каштановых волос.

Но дело этим отнюдь не кончается, ибо сила Репина не в этом, не в механическом воспроизведении зримого — сила его в том, что и телом, и лицом, и руками, и всей своей элегической позой эта женщина выражает собою на рисунке одно:

Ту кроткую улыбку увяданья,  
Что в существе разумном мы зовем  
Возвышенной стыдливостью страданья...

Сила его — в этом непревзойденном умении выражать психическую сущность человека каждой складкой у него на одежде, малейшим поворотом его головы, малейшим изгибом мизинца.

Ведь «кроткою улыбкой увяданья» у этой женщины улыбается не только лицо; такая же улыбка сказала и в том, как она держит свои безвольные руки и как обвисли волосы у нее за спиной. Тут не только психология, тут лирика, и заметить во всем этом одни лишь тональности — значит, просто ничего не заметить.

Сколько персонажей в «Крестном ходе», и, хотя все они сбиты в густую толпу, которая ползет по раскаленной дороге, укутанная дымовою завесой пыли, там нет ни одного человека, который и походкой, и прической, и одеждой, и жестом не выражал бы самого существа своей личности и в то же время не служил бы выразителем главной идеи картины. О том, как игриво и франтовато-кокетливо машет щеголь-дьякон кадилом и как монументально-увесисто шествует рядом с иконой «мясомордый» разопревший кулак, и какая важная и в то же время смиренно подобострастная, семенящая походка у двух богомолков, которые благоговейно несут пустой деревянный футляр от иконы, и как величественно выступает во всей своей славе корот-

<sup>1</sup> По выражению Н. Э. Радлова в книге «От Репина до Бориса Григорьева».



И. Репин. Портрет К. Чуковского



коногая и потная помещица, — обо всем этом с такой же экспрессией мог бы написать лишь один человек: Лев Толстой. Лишь у Льва Толстого нашлись бы слова, чтобы описать каждого из этих людей: так сложны и утонченны характеристики их, сделанные репинской кистью. И тут же великолепные фигуры из самой гущи народной: истовый послушник, похожий на Толстого 70-х годов, крестьяне, знаменитый горбун.

По своей композиции эта картина выше всего, что я когда-либо видел, ибо, несмотря на всю рельефность и яркость отдельных ее персонажей, ни один из них не выпячивается из общего целого: все это множество походок, бород, животов и низкие лбы, и хоругви, и нагайки, и потные волосы — все это так естественно склеилось и переплелось в одну массу, как нигде ни на одной картине.

Здесь предельная степень реалистической правды.

И я никогда не пойму, каким приемом достигнуто то, что вся эта процессия движется, словно в кино: движутся даже те верховые, у которых не видно коней, только туловища их торчат из толпы, и эти туловища мерно колышутся, каждое в своем собственном ритме.

Воображаю, с какой радостью Репин писал все эти сотни фигур. Кажется, будь его воля, он растянул бы эту толпу километров на сорок и все же не утолил бы художнического своего аппетита.

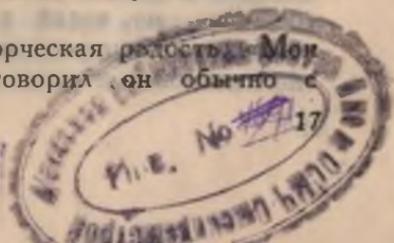
Вообще художнический аппетит у него был колоссальный.

Едешь с ним в вагоне, в трамвае и видишь: с любопытством иностранца, впервые попавшего в нашу страну, вглядывается он в каждого сидящего перед ним человека и мысленно пишет его воображаемой кистью.

Или встанет в театре в фойе или в Пенатах во время съезда гостей и, подняв одно плечо и прищурившись, хватается глазами и игру светотени, и компановку фигур, и позы, и гримасы, и улыбки, — и лицо у него становится, как у лакомки во время еды.

Он сам говорит в своей книге «Далекое близкое», что, перед тем как написать «Славянских композиторов», он стал с жадностью вглядываться во всякие перетасовки фигур в движущейся человеческой толпе: «В каком дивном свете заблестала передо мною вечерняя жизнь больших сборищ. В зале Дворянского собрания я упивался эффектным освещением живых групп публики и новыми образами, пламенея уже от новых мотивов света и комбинаций фигур».

В этом смотреии была для него творческая радость. Мои лучшие картины — не написанные», — говорил он обычно с



преувеличенным вздохом, едва только замечал углом глаза, что я настиг его за этой потаенной работой, за воображаемым писанием неосуществленных картин.

И куда бы ни шел,— хоть в столовку, хоть в оперу,— брал с собой альбом для этюдов и при малейшей возможности (покою на ветру, на морозе) заносил туда, что бросалось в глаза.

Рисовать было для него все равно, что дышать, потому что, хотя большие картины давались ему ценой величайших усилий, рисование с натуры было таким же естественным проявлением его организма, как, скажем, еда или сон.

И вряд ли был на земле человек более счастливый, чем Репин, когда быстро-быстро, с неизменной удачей он лепил карандашом на бумаге рельефы человеческого лица. В это время у него в глазах было такое выражение счастья, будто он всю жизнь того лишь и ждал, чтобы воспроизвести именно это лицо.

Все свои старые альбомы с рисунками он сохранял при себе, так что у него к старости составила целая библиотека альбомов (несколько книжных шкафов), которую он почти никому не показывал.

Когда в 1915 году в виде особенной милости он позволил мне перелистать эти альбомы, предо мной открылся новый Репин, заслонивший даже того Репина, которого я знал по картинам.

Самый штрих его карандаша, самый почерк — железный, когда передает он железо, и бархатный, когда передает он бархат, воспроизводящий самое существо каждой вещи, ее основную природу, — очаровал меня своей артистичностью.

В этом штрихе был весь Репин: как будто податливый, как будто уступчивый, как будто неуверенный, как будто безвольный, а на самом деле несокрушимо напористый.

В его рисунке не было ни одной лаконичной линии, все больше тонкие и как бы слабые черточки, но хватка у него была мертвая, и, какая бы вещь ни попала под его карандаш, он транспортировал ее к себе на страницы со всеми ее индивидуальными качествами, во всей ее корявой неказистости.

Одних только этюдов к «Запорожцам» было у Репина несколько сот, и мне чудилось, что в них даже штрих украинский: мягкий, музыкальный, лиричный.

И по своему мастерству, по своей выразительности они показались мне гораздо выше самих «Запорожцев», но, когда я попробовал заикнуться об этом, Репин сердито нахмурился: он не придавал этим этюдам самостоятельной ценности и видел в них лишь черновые наброски для заду-

манных им картин. Ему было даже как будто неловко, что этих набросков так много, хотя он и любил повторять, что так называемое вдохновение есть в сущности награда за каторжный труд.

«На девятом десятке лет моих усилий,— писал он мне незадолго до смерти,— я прихожу к убеждению, что мне надо вообще очень долго, долго работать над сюжетом (искать, менять, переделывать, не жалея труда), и тогда в конце концов я попадаю на неожиданные клады и только тогда чувствую и сам, что это уже драгоценность... нечто небывалое... редкость...»

Где его рисунки теперь, неизвестно. Говорят, разворованы разными мелкими жуликами, воспользовавшимися предсмертной дряхлостью Репина, за несколько лет до того, как Пенаты были освобождены Красной Армией.

Мне часто случалось наблюдать его во время работы.

Поселившись недалеко от Пенатов, я почти ежедневно бывал у него в мастерской.

Он свыкся со мною и, трудясь над картинами, не обращал на меня никакого внимания.

Конечно, я был рад помогать ему, чем только мог: позировал ему и для «Пушкина на экзамене», и для «Черноморской вольницы», и для «Дуэли».

И была у меня в его мастерской специальность, какой, кажется, никогда не бывало ни у одного человека: я «будоражил и тормозил» тех людей, что позировали ему для портретов.

В большинстве случаев эти люди, особенно если они были стары, очень скоро утомлялись позировать. Иные через час, а иные и раньше обмякали, обвисали, начинали сутулиться, и главное — у всех у них потухали глаза.

Академик Бехтерев, тучный старик с нависшими, дремучими бровями, всегда производивший впечатление сонного, во время одного сеанса заснул окончательно (он приехал в Пенаты смертельно усталый), и Репин на цыпочках отошел от него, чтобы не мешать ему выспаться. Так и не мог возобновиться сеанс: когда Бехтерев проснулся, в мастерской уже начинало темнеть. «Прикрылся бровями и спит!» — говорила жена Репина — Наталья Борисовна.

И я понял, почему Илья Ефимович так много разговаривает во время писания портретов: ему нужно, чтобы тот, кого он пишет, был оживлен и душевно приподнят. Усадив перед собой человека и поработав полчаса в абсолютном молчании, Репин принимался усердно расспрашивать его о его жизни и деятельности и порою даже вовлекал его в спор. Этим профессиональным приемом он почти всегда достигал своей цели: человек выпрямлялся, глаза у него переставали тускнеть.

Но хотя Илья Ефимович уже издавна привык разговаривать (иногда безумолку) во время писания портретов, хотя эти разговоры ни на минуту не отрывали его от самого напряженного творчества, от разрешения встающих перед ним живописных задач, я заметил, что они с каждым годом все больше затрудняют его и отнимают у него все больше энергии, и потому старался по возможности брать на себя всю разговорную часть: с Бехтеревым говорил о гипнотизме, с Битнером — о «Вестнике знания», с Яворской — о Киеве, о Ростане, о театральных новинках.

После того, как эти люди уезжали, Репин, по своему обычаю, в таких выражениях восхвалял мою нехитрую помощь, словно важнейшая работа в его мастерской исполнялась мною, а не им. После этого нередко бывало, что накануне сеанса он посылал мне записочки, чтобы я завтра, в таком-то часу побывал у него в Пенатах, так как будет Короленко или Шлиссельбуржец Морозов, или Бела Горская, или Щепкина-Куперник, или Леонид Андреев, или Григорий Петров.

Это и дало мне возможность подолгу наблюдать его работу над созданием ряда портретов.

Конечно, далеко не каждого, кого он в ту пору писал, приходилось мне «оживлять» разговорами. Короленко, например, чуть только Репин усадил его в нужную позу, сразу же стал столько рассказывать нам о своей жизни в Румынии, о своей поездке в Америку, о Сибири, об Анненском, о Горьком, о Чехове, что все мы слушали его очарованные (нас было четверо, так как рядом с Репиным у другого мольберта примостился его ученик, известный художник И. Бродский).

Репин так и изобразил Короленко в позе одухотворенного рассказчика. С тех пор прошло уже больше четверти века, но и сейчас стоит мне только взглянуть на репинский портрет Короленко, воспроизводящийся нынче во многих изданиях, и портрет начинает з в у ч а т ь, словно Репин вместе с человеком запечатлел на холсте его голос. Я не только вижу Короленко, но и слышу (до иллюзии ясно!) его мягкую, южную, образную, богатую жизненным юмором речь.

Художник Бродский говорит в своей книге, будто портрет Короленко написан Репиным в один сеанс, но это несомненная ошибка. Я твердо помню, что было по крайней мере три или четыре сеанса, хотя, как мы ниже увидим, Репин действительно собирался написать Короленко сразу. Он и написал его в первый же день: сразу сделал все основное и главное, но впоследствии немало возился с поправками, которые были едва ли нужны.

Это случалось с Ильёю Ефимовичем часто, особенно в последние годы: в первый же день, экспромтом, без малейших

усилий он великолепно схватывал всего человека, и нельзя было не восхищаться, как чудом, свободной и пламенной живописью этого первого дня. Но второй сеанс и особенно третий зачастую губили у меня на глазах все, что было достигнуто первым.

Пытаясь исправить и закончить кое-какие детали, Репин понемногу, мазок за мазком, уничтожал всю лаконичность портрета: яркая характеристика тускнела и блекла, живопись тяжела, теряла свою первоначальную прелесть, и, чем настойчивее пытался огорченный художник вернуть ее к уровню, достигнутому в первый сеанс, тем безнадежнее он портил ее. Так было с его автопортретом (1909), с портретом Ратова, Ермакова, Ясинского, Льдова и отчасти с моим.

Репин в этих случаях был безутешен:

«Нужно было гнать меня прочь!.. Взять за шиворот и оттащить от мольберта».

В самом деле, если вспомнить те портреты, которые писаны Репиным с максимальной скоростью,—Мусоргского, Стасова (1873), Победоносцева, Семенова-Тянь-Шаньского, графа Игнатьева, Витте и многих других,—портреты, которые являются высшим достижением мирового искусства, придется признать, что репинская кисть обнаруживала свою чудотворную силу чаще всего в импровизациях первого дня, хотя, конечно, в те годы, когда он был во всеоружии таланта, ни второй, ни третий, ни десятый сеансы не были страшны ему.

В марте 1910 года Репин начал писать мой портрет, и тут я мог еще ближе всмотреться в процесс его творчества. Так как в качестве рефлектора передо мною было поставлено зеркало, я видел свой портрет во всех стадиях его бытия.

Раньше всего Репин взял уголь и широко, размашисто, с необыкновенною легкостью, несколькими твердыми штрихами нарисовал меня в профиль от головы до колен.

Меня не в первый раз поразила молниеносная быстрота его стариковской руки.

Он вычертил контур с такою поспешностью, словно хотел поскорей отвязаться от угля, от всей этой неизбежной, но малоинтересной работы.

Так оно и было в действительности: ему не терпелось приступить за краски.

К масляным краскам он испытывал такое благодарное и нежное чувство, что каждое утро руки у него дрожали от радости, когда после ночного перерыва он снова принимался за палитру.

В масляных красках была вся его жизнь: уже лет пятьдесят, даже больше, они от утренней до вечерней зари давали

ему столько счастья, что всякая разлука с ними, даже самая краткая, была для него нестерпима.

Он томился без них, как голодный без хлеба. Несколько раз я бывал с ним в Москве, в Выборге, в Гельсингфорсе, в Вампельсуу (у Леонида Андреева), и всякий раз он возвращался домой раньше, чем предполагалось вначале. Ибо существование вне мастерской, вне работы казалось ему совершенно бесцельным. Уже на второй день он начинал тосковать и неожиданно для всех, прерывая разговор на полуслове, прерывая обед или ужин, вскакивал из-за стола, торопливо прощался, и тут уже ничто не могло бы его удержать. Он даже становился невежлив, переставал улыбаться, сердито отмахивался от любезных хозяев, которые упрашивали его не спешить, и бежал без оглядки к поезду, чтобы возможно скорее приняться за краски. Так было при мне и в доме Марии Николаевны Муромцевой, и у драматурга Фальковского, и на даче у писателя Свирского.

Тут впервые для меня открылось, сколько несокрушимого упорства и целеустремленной настойчивости в этом якобы покладистом и мягком характере! «Он может поддакивать каждому вашему слову, — писала мне Наталья Борисовна Нордман, — но если он скажет: «нет», тут уже вы ничего не поделаете!»

Хотя он немало писал и акварелью, и гуашью, и сангиной, и тушью, но масляные краски были ему ближе всего. Они за его долгую жизнь стали как бы частью его существа, ибо ими он привык выражать с самых юных годов все свои чувства и мысли.

И теперь, едва только был закончен набросок углем, он со знакомою мне нетерпеливою страстью быстро повесил себе на шею палитру, словно боясь опоздать, и через десять — пятнадцать минут на холсте уже возникли передо мною 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, которою только что создал мой глаз, вылепил одним ударом и пуговицу у меня на груди и складку у меня на пиджаке.

И тут меня в сотый раз поразила одна особенность его мастерства: он смешивал краски, даже не глядя на них. Он знал свою палитру наизусть и действовал кистями вслепую, не видя красок и не думая о них, как мы не думаем о буквах, когда пишем. Создавать портрет для него означало: пристально вглядываться в сидящего перед ним человека, интенсивно ощущать его духовную сущность, и было похоже, что руки художника, независимо от его сознания, сами делают все, что надо.

Руки сами выхватывали нужную кисть, сами смешивали краски в должных пропорциях, а он и не замечал всей этой технологии творчества, так как она давно уже стала для него подсознательной.

По силе характеристики и по чисто живописным достоинствам мой портрет после двух первых сеансов оказался, вне всякого сравнения, лучшим из всех портретов, написанных Репиным в этот поздний период творчества.

Но следующие три или четыре сеанса, к сожалению, так засушили портрет, что я, приходя в мастерскую позировать, всякий раз испытывал тяжелое чувство, которое не укрылось от его пронизательных глаз. Впрочем, он и сам утверждал, что «душа из портрета ушла».

Летом мне случилось на короткое время покинуть Куоккалу, и, вернувшись домой 31 июля 1910 года, я получил от Репина такое письмо:

«Если вы возвратились из вашего веселого путешествия, то не удосужитесь ли в понедельник 2 августа ко мне попозировать (очень необходимо: думаю, будет последний сеанс). Отныне, то есть после вашего затянувшегося портрета, я намереваюсь взять другую методу: писать только один сеанс — как выйдет, так и б а с т а. А то все в разном настроении: затягивается и теряется свежесть и живописи и первого впечатления от лица. Так, если поспешавитесь писать с Короленко, — один сеанс, с Ре-Ми<sup>1</sup> — также. Это, пожалуй, будет интереснее и плодотворнее».

Конечно, он ошибся, полагая, что 2 августа будет последний сеанс. Я позировал ему до самой зимы, и кое-что удалось ему в моем портрете исправить. Но напрасно мечтал он вернуть ему первоизданную свежесть: эта свежесть оказалась, по его выражению, «невозвратной, как молодость».

Он сам объясняет в вышеприведенном письме 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.

Отношения Репина к людям были чрезвычайно изменчивы: об одном и том же человеке он мог на протяжении недели высказывать с полною искренностью два диаметрально противоположных мнения.

Иногда же для такой перемены бывало достаточно двух-трех минут. Бродский рассказывает в своих мемуарах, как, приехав к

<sup>1</sup> Ре-Ми — псевдоним талантливого художника-карикатуриста из «Сатирикона» Николая Владимировича Ремизова. Репин восхищался его карикатурами на Д. С. Мережковского, Ал. Блока, Федора Сологуба, М. Кузмина и др.

Репину в неурочное время, он был на первых порах встречен им с самым сердечным радушием:

— Очень рад! Подождите! Я скоро спущусь! — крикнул ему Репин из глубины мастерской.

Но едва Репин спустился в прихожую, он с гневом обрушился на ошеломленного гостя:

— Как вы смели приехать! Ведь вы знаете, что я принимаю только по средам... Как вы смели приехать не в среду!<sup>1</sup>

Такие внезапные перемены я наблюдал очень часто, а так как всякий репинский портрет есть раньше всего мнение Репина о данном человеке, о его нравственной личности, то, конечно, существенно важно, чтобы одно мнение не заглушалось другим, чтобы один приговор человеку не сталкивался с другим приговором, чтобы в портрете было выражено не пять или шесть разновременных и противоречивых оценок того или другого человека, а одна-единственная, пусть и сложная, но цельная, громкая, внятная для каждого зрителя.

Этим и сильны портреты Репина: объединением всех изобразительных средств для художественного воплощения какой-нибудь одной доминанты, определяющей всю суть человека. Таковы, например, портреты Мясоедова, Писемского, Фофанова, Фета, Микешина, Гарщина. В портрете Фофанова собраны сотни улик против мещанской души, симулирующей вдохновенную отрешенность от мира, в портрете высокодаровитого Писемского каждый мазок — ипохондрик.

Тем-то и велик портретный гений Репина, что всякая самая ничтожная мелочь, всякий штрих у него на холсте властно подчинены основному его впечатлению от данной человеческой особи.

Это-то основное свое впечатление он всегда выражал с виртуозною 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? В годы своего расцвета великий художник, очевидно, умел отметать от себя эти последующие наслаения чувств и оставался верен до конца своему первоначальному замыслу, но в те стариковские годы, когда мне довелось наблюдать его, он был совершенно бессилён бороться с изменчивостью своих впечатлений, и всякий новый сеанс уводил его все дальше и дальше от первоначального замысла, так что, в сущности, каждый написанный им в те годы портрет являлся как бы суммою многих портретов, из которых каждый последующий только мешал предыдущему.

<sup>1</sup> И. И. Бродский, Мой творческий путь. М.—Л., 1940, стр. 77.

Но страстная преданность искусству осталась все та же.

Кроме общедоступной большой мастерской, занимавшей весь второй этаж его Пенатов, была еще одна мастерская, «секретная», и, поработав пять или шесть часов кряду в одной, он шел без всякой передышки в другую, к новым, «засекреченным» холстам. В этой «секретной» была очень любопытная дверь, которая сохранялась до 1907 года. Дверь массивная, тяжелая, глухая, и в ней небольшое окошечко, словно тюремный глазок. В это окошечко Репину подавали между часом и двумя скудный завтрак — редиску, морковь, яблоко и стакан его любимого чаю... Всю эту снедь приносила ему Александровна, пожилая кухарка. Она стучала в окошечко, оно открывалось на миг и моментально захлопывалось.

Не покладая кистей, Репин торопливо глотал принесенное и таким образом выгадывал для искусства те двадцать минут, которые он потерял бы, если бы спустился в столовую.

Как уже сказано выше, такое изнурительное труженичество не однажды доводило его до потери сознания.

Дороже всего были ему ранние часы, ибо высший творческий подъем бывал у него всегда по утрам. «Часы утра — лучшие часы моей жизни», — говорит он в замечательном письме к Владимиру Васильевичу Стасову, поэтически прославляя то счастье (и то страдание), которое дает ему живопись.

Письмо написано в 1899 году, когда дарование Репина было в зените. В этом письме с необыкновенной энергией выразилось то самозабвенное упоение творчеством, которое было свойственно Репину.

«Я все тот же, как в самой ранней юности, — говорит он в письме, — люблю свет, люблю истину, люблю добро и красоту как самые лучшие дары нашей жизни, и особенно — искусство! 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, чем бы ни восхищался, оно всегда и везде 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 прочие эпизоды моей жизни».

Конечно, он был неправ, утверждая, что искусство для него дороже правды, дороже добра, ибо он принадлежал к той породе художников, для которой служение искусству и было служением добру.

И была еще одна черта в его творчестве, которая осталась

в нем до конца его дней: это пытлиное, научно-исследовательское отношение к сюжету. Когда он писал свою картину «Пушкин читает «Воспоминания о Царском Селе», он для одной только фигуры Державина проштудировал и двухтомную гротовскую «Жизнь Державина», и обширные «Записки» поэта и многотомное собрание его сочинений. Приходя по воскресеньям ко мне, он просил читать ему Державина и готов был часами слушать и «Фелицу», и «Водопад», и «На взятие Измаила», и «Цирцею», и «Деву за арфою», и оду «Бог», и многое другое.

В ту пору у него в Пенатах стали часто бывать пушкинисты, особенно С. А. Венгеров и Н. О. Лернер, снабжавшие его горами книг, и он по прошествии нескольких месяцев приобрел такую эрудицию во всем, что относится к лицейскому периоду биографии Пушкина, что, слушая его беседы с учеными, можно было счесть и его пушкинистом.

Вообще он так глубоко изучал материал для каждой своей картины, что иные из этих картин поистине можно назвать «университетами Репина». После того, например, как он написал «Запорожцев», на всю жизнь сохранились у него самые подробные сведения о повседневном быте украинской Сечи, и величайший авторитет в этой области профессор Д. И. Эварницкий не раз утверждал, что за время писания своих «Запорожцев» Репин приобрел столько знаний по истории украинского «лыцарства», что он, Эварницкий, уже ничего нового не может ему сообщить. А сколько материала было изучено Репиным для «Ивана Грозного», для «Царевны Софьи» и пр.! Великий реалист русской живописи счел бы себя опозоренным, если бы в его картине оказалось хоть малейшее отклонение от бытовой или исторической правды.

### III

#### РЕПИН В БЫТУ. — ЕГО УБЕЖДЕНИЯ

Весь стиль его жизни был подстать его великому труженичеству.

У него была теория, что, если он позволит себе какую-нибудь житейскую роскошь, его творческая сила захиреет.

Горькая участь Крамского, который, поддавшись соблазнам впопоздалого комфорта и барства, так и не написал одной из своих лучших картин («Радуйся, царь иудейский!»<sup>1</sup>), постоянно стояла у него перед глазами, и он держал себя в ежовых рукавицах, не позволяя себе ни на миг превратиться в «баловня славы».

Не то чтобы в каретах, но и на извозчиках ездил он очень редко, а все больше в трамвае или в конке.

Очень много ходил пешком.

Приезжая из Куоккалы в Питер, обедал не в ресторанах, а в дешевых вегетарианских столовках, тратя на свою еду копеек сорок или пятьдесят, не больше. Сам убирал свою комнату, сам (пскуда мог) топил печи, сам чистил свою палитру.

Ненавидел, чтобы ему угождали, и горе было тому человеку, кто пытался поддержать ему пальто!

Когда врачи велели ему взять массажистку, он сказал: «Я знаю анатомию не хуже ее!» — и, чтобы не тратить на себя лишних денег, сам делал себе назначенный врачами массаж. И дочери своей Вере писал:

«Ты возьми на один сеанс массажистку, заметь ее приемы и делай сама себе массаж на ночь, лежа в постели. Я делаю себе массаж живота: это очень необходимо и полезно даже для моей

<sup>1</sup> И. Е. Репин, Далекое близкое, М.—Л., 1944, стр. 188.

руки, которая этим активным способом поддерживается годной к работе» (письмо от 4 декабря 1907 года).

Спал он всегда на воздухе, у себя на балконе, под высоким стеклянным навесом, даже в январе и в феврале.

С благодарностью вспоминал он того знакомого студента-москвича, который посоветовал ему еще в конце 70-х годов спать при открытых окнах. Студент был медик и проповедывал сон на морозе как могучее целебное средство чуть не от всех болезней. А так как у Ильи Ефимовича всегда была тяга к нарушению многолетних, застывших житейских традиций, он тотчас же пылко уверовал в проповедь юного медика и решил обратиться в свою новую веру возможно большее количество людей, чтобы спасти их от ядовитого воздуха удушливой спальни.

Его дети и через тридцать лет не могли удержаться от дрожи, вспоминая, как в жестокую стужу Илья Ефимович заставлял всю семью спать вместе с ним на морозе. Для них сшили длинные — заячьего меха — мешки, и они должны были каждый вечер отправляться на ночь в «холодную»: так называлась комната с раскрытыми окнами.

«В холодной, — вспоминала его дочь, — спали и папа, и мама, и наутро у папы замерзали усы, и снежок сыпался в окно прямо на лицо».

Зато когда Репину приходилось ночевать в помещении с закрытыми окнами, он чувствовал себя истинным мучеником. В натопленном вагоне, в купе, он не мог заснуть ни на миг. В московской гостинице «Княжий двор» он, к ужасу ее административной, распахнул в одну февральскую ночь в своем номере замазанные на зиму окна. И Василия Ивановича Сурикова, жившего в той же гостинице, подговаривал к такому же поступку.

Спать на морозе приносило ему несомненную пользу. Он так приучил себя к холоду, что почти не знал ни бронхитов, ни гриппов, и до семидесяти лет у него на щеках все еще сохранялся румянец.

Вообще в те годы он производил впечатление очень здорового. У него была отличная наследственность (отец дожил до девяностолетнего возраста), и, кроме того, труженическая, спартанская жизнь смолоду закалила его.

А если и случалось ему заболеть, он (даже в семьдесят лет) отказывался ложиться в постель. Заметив однажды, что его бьет лихорадка, я сбегал через дорогу домой и принес ему в мастерскую термометр.

Он с раздражением отвел мою руку. Оказалось, что «все эти градусники» в его глазах «баловство, придуманное для оправдания бездельников».

— И откуда вы знаете, — сказал он сердито, — быть может, при градусах мне работается лучше всего!

И покада он не одряхлел окончательно, все болезни пережил на ногах, не желая ни на один день расставаться с холстами и красками.

Со своими учениками и вообще с молодыми Репин чувствовал себя на равной ноге, по-товарищески.

И каждую свободную минуту учился: на восьмидесятом году своей жизни снова взялся за французский язык, который изучал когда-то в юности.

Впрочем, отчасти это произошло оттого, что он романтически влюбился в соседку-франуженку, ибо, подобно Гете, подобно нашему Фету и Тютчеву, был и в старости влюбчив, как юноша; но нужно ли говорить, что и без этого стимула он всю свою жизнь чувствовал непосредственное влечение к наукам.

Школа не дала ему и тысячной доли тех знаний, которыми он обладал. Невозможно понять, как умудрялся он выкраивать время для слушания лекций и чтения книг.

Еще в 70-х годах Стасов писал Льву Толстому: «Репин умнее и образованнее всех наших художников».

Бывало: в Куоккале вьюга, ветер с моря наметает сугробы. Репин, слабый семидесятилетний старик, после целого дня колоссальной работы упрямо шагает на станцию, изнемогая под тяжестью шубы, облепленной мокрым снегом.

Пройдя три километра в гору, он покупает на станции железнодорожный билет и долго ждет запоздавшего поезда.

— Куда вы?

— На лекцию, — отвечает он с неожиданной бодростью своим мажорным, юношеским басом. — Сегодня в зале Павловой лекция о древнем Египте.

Ради того, чтобы послушать о древнем Египте, он истратит четыре часа на дорогу (туда и обратно), вытерпит жестокую давку в трамвае и вернется домой во втором часу ночи.

Его тяга к науке была так велика, что уже знаменитым художником Репин задумал поступить в университет в качестве простого вольнослушателя.

Но это оказалось невозможным из-за тогдашних университетских порядков.

«Здесь [в Москве] я было хотел поступить в университет, — писал он Стасову в октябре 1881 года, — но там, начиная с Тихонравова, ректора, оказались такие спинодралы, держиморды, что я, потратив две недели на хождение в их канцелярию, наконец, плюнул, взял обратно документы и проклял этот провинциальный вертеп подъячих. Легче получить аудиенцию у

китайского императора, чем удостоиться быть принятым ректором университета». (По неизданным материалам.)

Такое страстное было у него любопытство ко всякому знанию, к науке. «Ах, как я люблю ученых!» — восклицает он в «Далеком близком». — «На меня лично в глуши, где нет образованных людей, нападает безнадежная тоска. Тоска по умным, по учёным лицам». Благоговейно произносил он имена Менделеева, Павлова, Костомарова, Тарханова, Бехтерева, с которыми был дружески близок, и как глубоко презирал тех художников, которые до старости остаются невеждами.

Получив перевязанный бечевкой пакет, не торопился резать бечевку ножом, но медленно и терпеливо разматывал, чтобы сохранить ее в целости. Здесь сказалоь его огромное уважение к чужому труду — к труду тех людей, что смастерили бечевку.

Был ли он скуп? Познакомившись в Куоккале с одним высланным из Петербурга литератором, который очень нуждался, он дал мне новенькую сторублевку и сказал:

«Передайте ему... Мундштуку... Скажите, что аванс из редакции».

Литератор назывался у нас Мундштуком, так как от долгого курения пропах никотином, и если он здравствует до сих пор, то исключительно благодаря тем «редакционным авансам», которые в то время выдавал ему Репин.

Но попрошайек и нищих Репин ненавидел ненавистью труженика и с омерзением гнал от себя.

Всякую физическую работу уважал чрезвычайно и, когда у него в саду бурлили абиссинский колодезь, громко восхищался латышами-бурильщиками и сердился, почему мы не восхищаемся ими. И, покуда у него хватало силы, ежедневно работал в саду лопатой, пилой, топором.

В его Пенатах каждую среду ворота были широко раскрыты для всех. Каждый желающий мог притти в этот день к нему в гости после трех часов, и почти каждого угощал он обедом. Обеды в Пенатах были особенные, и о них одно время желтая петербургская пресса кричала гораздо больше, чем о репинских картинах: то были пресловутые «обеды из сена».

Жена Репина, Наталья Борисовна Нордман-Северова, ярая пропагандистка вегетарианской еды, угощала не только его, но и всех его гостей каким-то наваром из трав. Эти-то супы и из сена приобрели большую популярность в обывательских массах. Многие приезжали к Репину не столько для того, чтобы побывать у него в мастеоской, сколько для того, чтобы отведать его знаменитое «сено». Помню, как Дорошевич, князь Барятинский и артистка Яворская привезли с собою в Пенаты ветчи-

ну и тайно от Репина ели ее тотчас же после обеда, хотя репинские обеды были и обильны и сытны.

Такой же газетной сенсацией был и репинский «круглый стол». Стол был демократический: его средняя часть вращалась на железном винте, и таким образом каждый без помощи слуг мог достать себе любое блюдо — моченые яблоки, кислые огурцы, помидоры, баклажаны, вареную картошку, «куропатку из шиш» и тому подобную снедь.

Так как к Репину каждую среду могли приехать и князья, и рабочие, и миллионеры, и нищие, он, чтобы не было местничества, предлагал гостям жребий, где кому сидеть за этим круглым столом, и часто бывало, что рядом с Репиным сидел землекоп-белорусс, а вдали — президент Академии художеств.

Домашняя работница обедала вместе с хозяевами.

Надеюсь, кое-кто в Куоккале и сейчас еще помнит те публичные лекции, те праздники, елки и танцы, которые устраивал Репин в Пенатах для местных дворников, садовников, кухарок, прачек, маляров, а также для их детворы.

В зимние вечера все эти люди собирались в Пенатах, и я часто, по предложению Репина, читал им вслух «Старосветских помещиков» или «Кому на Руси жить хорошо», а Репин усаживался где-нибудь сбоку с альбомом и зарисовывал слушателей.

Аккуратен был во всем до педантизма. Если брал у вас займы, скажем, восемь копеек, шагал потом по лужам три версты, чтобы отдать этот долг.

И еще была у него привычка: никогда не опаздывать. На всякие заседания, вернисажи, публичные лекции являлся даже пересчур аккуратно, секунда в секунду, и в неряшливом тогдашнем быту это нередко казалось чудачеством. Помню, вскоре после смерти Толстого в Петербургской консерватории былстроен торжественный вечер воспоминаний о великом писателе. В числе участников был указан на афише и Репин. Судя по этой афише, вечер должен был начаться ровно в восемь, но все понимали, что начнется он не раньше половины десятого. Однако Репин был и здесь пунктуальнее всех. Мы выехали с ним из Куоккалы в шесть часов, даже немного раньше. Ехали от Финляндского вокзала трамваем, который, согласно маршруту, кружил по всему городу и заезжал по дороге даже на Васильевский остров. Репин то и дело смотрел на часы и даже на каком-то мосту стал уговаривать вагоновожатого, не может ли он ехать скорее, «так как мы очень торопимся».

Приехали мы ровно к восьми.

В Консерватории никого еще не было. Впереди сидел только какой-то поп или дьякон да на хорах было несколько сту-

дентов. Репин посмотрел на часы и ринулся на кафедру — читать. Напрасно мы говорили ему, что зал еще пуст, что нужно же иметь сострадание к публике, которую издавна приучили запаздывать (причем многие придут главным образом, чтобы послушать его), он неумолимо показывал нам на часы, и нам стоило немалых усилий задержать его в артистической хоть на четверть часа.

На все обращенные к нему письма (от кого бы то ни было) Репин считал своим долгом ответить, тратя на это по несколько часов каждый вечер.

Чтение книг и журналов было его ежедневной привычкой. Каждую книгу он воспринимал как событие и разнообразием литературных своих интересов превосходил даже профессиональных писателей. Это разнообразие сказалось во многих его письмах ко мне.

«Перечитываю Короленко, — писал он мне на восемьдесят третьем году своей жизни. — Какая гениальная вещь его «Тени»! Я удивлен, поражен и никогда не мог представить себе, откуда у него такие знания греков, — и так универсально! Ах, что за вещь! (Сократ, Олимп, граждане Эллады!) Удивительно, непостижимо! Как мог он так близко подойти к святой святыне язычества! Такие живые портреты! Нет, это выше всяких портретов! Это — живая жизнь олимпийцев!.. И подумать только: это сделал наш простоватый полтавец — чудеса! А его мелкие жанры! Вот откуда вышел Горький. А помните наши сеансы здесь: он образец скромности и правды».

И вот отрывок из другого письма:

«На-днях Юра дал мне на прочтение «Врубеля» Грабаря. Прекрасная вещь: умно, интересно и даже с художественностью написана. Bravo, Грабарь! И Врубеля мне стало еще жальче и еще жальче. Ах, что это было за бедствие — вся жизнь этого многострадальца!!! И какие есть перлы его гениального таланта!»

И в третьем письме:

«А я принялся читать Луначарского — и удивлен, за что его ругают. У него очень много интересного в «Критических этюдах», особенно о Горьком... И большая смелость и пронзительность в мыслях. Вообще в новой литературе теперь так много талантливости, совсем неожиданно. Да, Россия еще жива».

И через несколько дней:

«Есть чудо! Это чудо дал мне Д. И. Эварницкий: «Две поездки в Запорожскую Сечь Яценко-Зеленского, монаха полтавского монастыря в 1750—1751 годах». Выпишите скорей эту

брошюру. Это такой шедевр литературного искусства. Этот монах Яценко уже почти 200 лет назад был экспрессионистом в нашей литературе, и его книжку прочтете не отрываясь. Его небезукоризненная грамота екатерининского времени с невероятной живостью рисует Запорожье. Уверен, что вы, как и я, старший дед, будете танцовать от радости от писания Яценко-Зеленского».

Здесь, в этих случайных отрывках, диапазон его литературных интересов: Луначарский и — старинный монах, биография Сократа и — Врубеля.

Рецензия о «Двух поездках в Запорожскую Сечь» была написана им на восемьдесят четвертом году его жизни.

Из советских писателей он крепко полюбил Леонида Леонова, с книгами которого познакомил его известный пейзажист Остроухов. «Это большой талант, — писал он в 1924 году. — Его действительно народный язык так захватывает!»

Неизменно восхищался Сергеевым-Ценским — его «Приставом Дерябиным», «Движениями», «Валей». По поводу «Вали» он писал мне в 1926 году:

«Радуюсь за Ценского: «Валя» — превосходная книга... Ах, Сергеев-Ценский! Пожалуйста, будете писать, черкните ему, что я его люблю и все больше жалею, что не написал с него портрета: грива Авессалома, лицо казака — чудо! Привет ему самым дружеский! Успехов! Богатства!»

Читал и перечитывал «Владыку» Тренева. Интересовался творчеством Ольги Форш, особенно ее книгой о П. П. Чистякове. Очень желаю иметь книгу Ольги Форш, нельзя ли ее добыть?»

Мало кому известно, что в 1914 году Репин пережил большое увлечение американским певцом демократии Уолтом Уитманом. В предисловии к моей книге об этом великом писателе Репин, между прочим, говорил: «Я надеюсь, что с появлением Уитмана современному языческому индивидуализму, культу разнузданной личности наконец-то нанесен удар. Фридрих Ницше, как Юлиан Отступник, капризно отвернулся от великих мировых завоеваний альтруизма, преклонился перед идолом личности, и небывалый восторг охватил нашу культурную чернь. Плоды индивидуализма пред нами: хулиганство быстро множится на всех поприщах, попирая все святыни Святого Духа, в бешеной пляске мертвецов выставляются два новейших завета: грабеж и самоубийство. Но не нужно отчаиваться: это лишь эпидемия; она уже дошла до предела; начинается уже поворот. Недаром появилась Уолт Уитман, поэт соборности, содружества, любви. Скоро культурная чернь увидит всю отвратительную пошлость

своих самовлюбленных героев, и вся она дружно поклонится Миру Мира»<sup>1</sup>.

Мне уже случалось рассказывать, как страстно любил он поэзию. Вот отрывок из его письма ко мне о Некрасове:

«Некрасова читать вслух народу — большое удовольствие. Народ знает русский язык и смакует его и понимает все остроты, юмор и тонкие намеки. Например, «Кому на Руси жить хорошо»... — какая певучесть! Но, конечно, надо же уметь хорошо читать, тоже обязательно знание языка. Вы знаете, я часто читал здесь вслух Некрасова и люблю это пение: язык кованый, широкий, требует широких легких.

В детстве я Некрасова не знал, тогда он еще на Украину не доходил. По крайней мере к поселянам...

В юности, только в Петербурге я познакомился с его стихами; и лучшими стихами Некрасова считал всегда «Рыцаря на час». Благ мой всю эту превосходную поэму знал наизусть и часто читал мне... даже на прогулках, бывало (по той дорожке в «Козьи рожки» на Самарской Луке).

Странно, никто не поверит, но «Парадный подъезд», где «бурлаки», я узнал, уже написавши «Бурлаков». Даже товарищи стыдили, как это я не читал «Бурлаков» Некрасова! Бывает!

И я тогда критиковал Некрасова: разве может бурлак петь на ходу, под лямкой?.. Ведь лямка тянет назад; того и гляди — оступишься или на корни споткнешься. А главное: у них всегда лица злые, бледные: глаз бурлака не выдержишь, отвернешься, — никакого расположения петь у них я не встречал даже в праздники, даже вечером перед кострами с котелком угрюмость и злоба заедала их».

Помню то волнение, с которым читал он «Письма из Сибири» Чернышевского. Одно время он даже картину хотел написать «Казнь Чернышевского» и собирал для нее материалы. Похоже, что культ Чернышевского остался в нем от юношеских лет, от 60-х годов, когда слагалась его духовная личность. Особо ценил он «Что делать?» и знал оттуда несколько страниц наизусть — главным образом «Сон Веры Павловны». И писал уже в преклонных годах: «Недавно в письмах Чернышевского мне представился весь действительный ужас заживо погребенного в нем русского гения».

Однажды он вошел ко мне в комнату, когда я кому-то читал знаменитый пасквиль Достоевского «Крокодил или пассаж в Пассаже», где, как полагали когда-то, высмеян сосланный в Си-

<sup>1</sup> К. Чуковский. Поэзия грядущей демократии, с предисловием И. Е. Репина. М., 1913, стр. 5—6.

бирь Чернышевский. Вошел и тихо присел на диванчик. И вдруг через пять минут диванчик вместе с Репиным сделал широкий зигзаг и круто повернулся к стене. Очутившись ко мне спиной, Репин крепко зажал оба уха руками и забормотал что-то злое, покуда я не догадался перестать.

Вообще радикализм 60—70-х годов, оставшийся в нем от студенческих дней и впоследствии отразившийся в его лучших картинах, давал себя знать и в позднейшее время.

Вот, например, как отзывается он в письме ко мне об одном навильбоне на Всемирной выставке в Риме:

«Как не стыдно строить и тут, в изящной, живой Италии, — строг. Самый рабовладельческий вкус времен Очакова и покорения Крыма. Так и чувствуешь крепостных строителей, [работающих] из-под плетей помещиков, толстопузых, как эти безвкусные колонны. Все это — рабское каждение тьме».

Уже в 1925 году в печати появилось двухтомное издание переписки Победоносцева, где, между прочим, Победоносцев в одном из своих писем к царю отзывается с большой неприязнью к картине Репина «Иоанн Грозный, убивающий сына». Я переписал это письмо и послал его в Финляндию Репину.

Репин отозвался немедленно:

«Строки Победоносцева и выписывать не стоило: не в первый раз я вижу, какое это ничтожество, полицейский. А Александр III — осел во всю натуру! Все яснее и яснее становится приготовленная ими самими для себя катастрофа».

Таких отзывов я слышал от Репина множество, особенно об Александре III и Николае II. Помню, как обрадовался он тому дерзкому памятнику, который поставил в столице Александр III скульптор Паоло Трубецкой. Убеденный демократ, врат царизма, Паоло Трубецкой изобразил охранителя монархически-косных устоев Александра III в виде какого-то мрачного, оцепенелого путала. Репин присутствовал на торжественном открытии этого памятника и в ту минуту, как увидел его, закричал:

«Верно! Верно! Толстозадый солдафон! Тут он весь, тут и все его царствование!»

И, невзирая на травлю черносотенной прессы, бурнопламенно прославлял эту карикатуру на «царя-миротворца».

«Я поздравляю себя, всю Россию и все потомство наше с гениальнейшим произведением искусства», — сказал он в одной из приветственных речей Трубецкому, когда в печати раздались голоса, что надо бы взорвать этот памятник порохом.

К нему приезжали от министерства двора уговаривать, чтобы он отказался от своих славословий, так как они оскорбительны для вдовы «солдафона» и для его сына Николая II, но

Репин от этого только сильнее распался и устроил скульптору такое демонстративное чествование, что многие побоялись принять в нем участие. Было приглашено около двухсот человек, а явилось всего только двадцать, и огромный стол в ресторане Контана, накрытый для этого празднества, показался еще более пустынным, когда к его углу прилепилась кучка людей, возглавляемых Репиным.

Самая идея монархизма всегда была ненавистна Репину:

«Что за нелепость — самодержавие. Какая это неестественная, опасная и отвратительная по своим последствиям выдумка дикого человека».

Когда реакционное духовенство отлучило Льва Толстого от церкви, Репин написал своей дочери Верс:

«По Руси отвратительным смрадом поднимают свое вонючее курево русские попы... С забулдыгами «черной сотни» они готовят погром русскому гению».

Здесь отголоски идей, которыми в свое время питалось творчество Репина, даже в 80-х годах, в самый разгар реакции, когда казалось, что «шестидесятничество» погребено и забыто, Репин во всеуслышание объявил себя «человеком шестидесятых годов».

«Я не могу, — писал он, — заниматься непосредственным творчеством, [то есть «искусством для искусства»]. Делать из своих картин ковры, ласкающие глаз, плести кружева, заниматься модами, словом, всяким образом мешать божий дар с яичницей, прииравливаясь к новым веяниям времени... нет, я человек шестидесятых годов, отсталый человек, для меня еще не умерли идеалы Гоголя, Белинского, Тургенева, Толстого и других идеалистов. Всеими своими ничтожными силенками я стремлюсь олицетворить мои идеи в правде; окружающая жизнь меня слишком волнует, не дает покоя, сама просится на холст. Действительность слишком возмутительна, чтобы со спокойной совестью вышивать узоры, — предоставим это благовоспитанным барышням».

Как горячо возмущался он такими «безыдейными» художниками, как Семирадский и прочие!

Когда эти адепты «чистого искусства» пытались травить Верещагина, боровшегося в своем искусстве за социальную правду, Репин заявил себя страстным поборником верещагинской живописи:

«Семирадский тоже не всех пленяет. Много есть серьезных мнений, что Семирадский продал себя за деньги, как публичная женщина. И всем им с их живописью до верещагинской живописи так же далеко, как подносам до настоящих картин. Я уже

но беру нравственной стороны человека, которая дает Вереща-  
гину гениальность, а все они куцые шавки».

Это вовсе не значит, что в оценке картин он руководство-  
вался лишь их содержанием. К красоте формы он был не-  
обыкновенно чувствителен. Но никакая самая прекрасная  
форма не могла заставить его примириться с безыдейным  
искусством.

«Будем судить за форму, за художественность, это понятно  
нам, жрецам, гастрономам всякого рода, охотникам до соловьи-  
ных языков и прочих даров неисчерпаемой богатством природы,  
но не будем же так нагло относиться к проявлениям разума и  
жизни, ведь это и есть тот святой дух, который нас ведет к  
чему-то высшему»!

Конечно, менее всего я хочу изображать его революционным  
бойцом. Эклектизм его убеждений каждому бросался в глаза.  
Он далеко не всегда с такой стойкостью выказывал себя чело-  
веком «шестидесятых годов». И все же радикализм той эпохи  
остался навсегда его символом веры. Репин «Бурлаков», «Аре-  
ста в деревне», «Крестного хода», «Не ждали» сказывался в  
нем беспрестанно.

В год первой мировой войны он затеял создать у себя на  
родине, в Чугуеве, трудовую рабочую академию художеств, ос-  
нованную на таких демократических принципах, которые осуще-  
ствимы лишь нынче.

«К чорту эти подлые рисовальные школы, плодящие без-  
дарных карьеристов, — грохотал он у себя в мастерской, когда  
и позировал ему для его «Черноморской вольницы». — Нам  
нужны не чиновники живописи, бегущие в школу за казенным  
дипломом, а чернорабочие, мастера, подмастерья. Мы создадим  
Запорожье искусства, — приходи, кто хочет, и учись, чему хо-  
чешь. Никаких рангов — ни высших, ни низших, ни этих про-  
клятых дипломчиков! Принимаются люди обоюго пола, всех воз-  
растов, всех наций и званий!»

К его семидесятилетию я написал в «Русском слове» об этом  
его проекте небольшую статью и предложил читателям присы-  
лать в редакцию газеты пожертвования на Народную академию  
имени Репина. Прочитав мое воззвание, Репин написал мне в  
тот же день:

«Вашим лебединым криком на всю Россию в пользу моего  
Делового Двора даже я сам возбужден и подпрынул до потолка!  
Уже полез в карман доставать копейки».

<sup>1</sup> Последние три цитаты заимствованы из писем Репина к киевскому  
художнику Н. И. Мурашко от 30 ноября 1883 года и 10 апреля  
1884 года, напечатанных в «Советском искусстве» 10 января 1938 года

Копеек в редакцию «Русского слова» посыпалось много, но царскому правительству эта рабочая академия художеств естественно пришлось не по вкусу, и были приняты очень тонкие меры, чтобы затея Репина превратилась в ничто. Местные чугуевские власти повели себя в этом деле дипломатично, политично, лукаво, уклончиво, все больше благодарили и кланялись, а потом пришла война, и все заглохло.

В сущности, это был новый бунт Ильи Репина против Академии художеств — через сорок лет после первого. Он так и написал в своем проекте чугуевского «Делового Двора»:

«Самая отвратительная отравка всех академий и школ есть даящая в них пошлость.

К чему стремится теперь молодежь, приходя в эти храмы искусства?

Первое: добиться права на чин и на мундир соответствующего шитья.

Второе: добиться избавления от воинской повинности.

Третье: выслужиться у своего ближайшего начальства для получения постоянной стипендии».

Восставая против этих бюрократических мерзостей, Репин задумал создать нечто вроде фаланстера Фурье в духе романа «Что делать?» На старости лет он на минуту поверил, что в гнилых недрах тогдашнего общества возможно взрастить такую немислимую в то время коммуно производственно-учебногo типа, участники которой делили бы между собою всю прибыль соответственно с количеством и качеством сделанной ими работы, причем эта коммуна должна была, по замыслу Репина, обеспечить им и пищу, и жилье, и одежду.

Этот запоздалый фурьеризм, не осуществимый в то время нигде на земле, чрезвычайно характерен для Репина, до старости сохранившего нежную память о знаменитой коммуне Крамского, из которой выросло потом передвижничество.

С особой наглядностью в нем проявился тогда пламенный его патриотизм. О том, что немцы напали на нас, Репин узнал в моей комнате. В тот день он был именинник, ему исполнилось 70 лет, и он пришел ко мне на дачу с полудня, чтобы спрятаться от тех делегаций, которые, как он знал из газет, должны были явиться к нему с поздравлениями.

Незадолго до этого, в том же году, умерла в Швейцарии Наталья Борисовна Нордман, и Репин остался в Пенатах один. Чтобы избежать юбилейных торжеств, он запер свою мастерскую на ключ и в праздничном светлосером костюме, с розой в петлице, с траурной лентой на шляпе поднялся по лестнице ко мне в мою комнату и попросил «ради праздника» почитать ему Пушкина. У меня в это время сидели режиссер Н. Н. Евреинов

художник Ю. Анненков. К обоим Репин относился с большими симпатиями. Мы горячо поздравили его, и, так как у нас было тогда в обычае чтение вслух, я взял Пушкина и начал читать. Репин присел к столу и тотчас же принялся за рисование. Анненков устроился сзади и стал зарисовывать Репина. Репину это понравилось: он всегда любил работать в компании с другими художниками (при мне он работал не раз то с Еленой Киселевой, то с Кустодиевым, то с Бродским, то с Паоло Трубецким).

Все время Илья Ефимович оставался спокоен, радостно-тихо и приветлив. Лишь одно обстоятельство смущало его: несколько раз мои дети бегали на разведки в Пенаты и всегда возвращались с известием, что никаких делегаций не прибыло. Это было странно, так как мы заранее знали, что и Академия художеств, и Академия наук, и множество других учреждений должны были прислать делегатов для чествования семидесятилетнего Репина.

Еще накануне в Пенаты стали с утра прибывать вороха телеграмм. А в самый день торжеств — ни одной телеграммы, ни одного поздравления! Мы долго не знали, что думать. Но вечером пришла, запыхавшись, соседка по даче и тихо сказала: «Война!» Все вскочили с мест, взволновались и заговорили, перебивая друг друга, о кайзере, о немцах, о Сербии, о Франце-Иосифе... Репинский праздник сразу оказался отодвинутым в далекое прошлое. Репин нахмурился, вырвал из петлицы свою любимую розу и встал, чтобы немедленно уйти.

Естественно, мысль художника обратилась к нашему славному прошлому, и он затеял серию народных картин — об Александре Невском, о Двенадцатом годе, о Суворове, о Пожарском, о Минине. Картины эти, насколько я знаю, должны были воспроизводиться в журнале «Отечество». Одну из этих картин я знаю — «Клич Минина Нижнему-Новгороду». Прочие, кажется, остались в эскизах, так как Репин внезапно увлекся картиной, прославляющей патриотический подвиг русской женщины — медицинской сестры. Картина так и называлась «В атаку с сестрой».

«Пиши мне, пожалуйста, и про сюжет и про ход дела, то есть про все твои замыслы и про весь процесс твоей работы. А я, Репин, буду тебе помогать, как бы стоя рядом с тобой за мольбертом».

Ни к кому из своих товарищей не знал он ни недоброжелательства, ни зависти. Я видел его вместе с Похитоновым, Суриковым, Поленовым, Виктором Васнецовым и всегда восхищался пылкостью его дружеских чувств. И как восторженно он отзывался о них после каждого свидания с ними!

Но в обывательских кругах постоянно твердили о тайном соперничестве Репина с Суриковым, о той зависти, которую они будто бы питают друг к другу. Я как-то написал об этом Репину. Он ответил мне обширным письмом:

«...А про Сурикова — удивляюсь вашим сомнениям по поводу наших отношений — ведь вы же сами свидетель: в «Князьем Дворе» при вас же мы чуть не больше недели жили, видались, обедали и чаевали в 4 часа. Какого еще вам свидетельства! И что можно придумать плохого о наших старо-товарищеских отношениях? Даже, подумав немного, я бы окрестил наши отношения — казаческим побратимством. Были моменты, когда он даже плакал (человек сентиментальный сказал бы: «на моей груди»). Он плакал, рассказывая о смерти своей жены, слегка положив руку на мое плечо. Словом, более близких отношений у меня не было ни с одним товарищем».

«Казаческое побратимство» связывало Репина со всеми товарищами, начиная с Федора Васильева, но к Сурикову он всегда испытывал особое чувство приязни, может быть, именно оттого, что и по своему творчеству и по своему душевному складу оба были полярно противоположны друг другу.

«Распей и никакого антиподства между нами не было... — писал мне Репин в другом, более раннем письме. — Как мне, так и ему [Сурикову] многое хотелось выслушать и спросить по поводу наших работ, которые поглощали нас; и бесконечные вопросы так и скакали перед нами и требовали ответов. И все это на дивном фоне великих шедевров (конечно, в воображении!), которые окружали нас, излюбленные, бессмертные, вечные. Мы много видели, горячо любили искусство и были постоянно, как в концерте, окружены проходящими перед нашими глазами — один за другим — дивными созданиями гениев...»

«В 1877—1882 мы с Суриковым жили в Москве. Я — на Смоленском бульваре, он — в Зубове. Это очень близко, и мы видались всякий день (перед вечером) и восхищались Л. Н. Толстым, — он часто посещал нас (все это по соседст-

ву было: Толстые жили в Денежном переулке). И я еще издали, увидев его, Сурикова, идущего мне навстречу, уже руками и ногами выражал ему мои восторги от посещения великого Льва: тут припоминались всякое слово, всякое движение матерого художника...»

Репин принимал живое участие и в творческих исканиях Сурикова. Когда Суриков писал свое «Утро стрелецкой казни», Репин вместе с ним выходил «на охоту за типами» для этой картины.

«Ну и посчастливилось не раз...— вспоминал он в письме ко мне.— Москва богата этим товаром. Кузьма, например... Суриков его обожал и много, много раз писал с него. (Это—самая видная фигура в «Казни стрельцов».) Потом ездили искать внутренность избы для Меньшикова<sup>1</sup>; и вместе (т. е. я за компанию) писали на Воробьевых Горах (этот этюд у меня)».

Стремясь побудить своего «побратима» усовершенствоваться в технике рисунка, Репин специально для него затеял было (тогда же в Москве) совместные занятия рисованием.

Репин был кровно заинтересован в успехах каждого из «братьев по искусству» и их неудачи переживал, как свои. В этом отношении чрезвычайно характерен тот эпизод, о котором повествует покойный художник И. Бродский в своей книге «Мой творческий путь». Я присутствовал при этом эпизоде.

В мастерской Репина, в Пенатах, Бродский начал писать портрет Ильи Ефимовича. Работа Бродского на первых порах очень понравилась Репину.

Но второй сеанс оказался, по признанию самого автора, большой неудачей. Бродский в тот день был нездоров, утомлен и, как мне показалось, расстроен. Он писал по сухому,— неуверенно, дрябло. Когда Репин взглянул на портрет после этого второго сеанса, он застонал, как от физической боли.

— Что вы сделали? Ах, что вы сделали?

Вся прелесть первого наброска исчезла, и, сознавая это, Бродский удрученно молчал. Уже наступили сумерки. А в этот вечер мы все вместе должны были пойти на какой-то спектакль, который устраивался в дачном театрике Цезаря Пуни. Артисты давно уже пригласили Репина на этот спектакль, он обещал прийти, и теперь, чтобы не обидеть артистов, должен был сдержать свое слово. Обычно наши общие экскурсии в театр, в кино, на картинные выставки бывали очень оживленны и веселы, но на этот раз и Репин и Бродский были так опечалены, словно случилось большое несчастье. Некоторое время

<sup>1</sup> То есть для картины Сурикова «Меньшиков в Березове».

Репин тщетно старался увлечься тем, что происходило на сцене, но в самый разгар спектакля вдруг схватил Бродского за руку и вывел его из театра. «Держа попрежнему меня за руку, — вспоминает художник, — Илья Ефимович быстро зашагал по направлению к своему дому. Я еле поспевал за ним. Когда мы очутились у него в мастерской, было уже темно. Он нервно зажег керосиновую лампу, вмиг достал мой портрет, раздобыл вату и скипидар и тотчас же начал смывать все, что я сделал в этот день.

— Того, что было, не восстановить, но это лучше, чем то, что вы сегодня сделали! — сказал он, — и опять стал ругать меня, но потом успокоился и как бы помирился со мной»<sup>1</sup>.

Сидя в театре, он мучился мыслью, что «собрат-художник» у него на глазах испортил талантливо начатую работу, и не успокоился, пока не помог ему преодолеть неудачу.

Заговорив об отношениях Репина к Сурикову, я вспоминаю такой эпизод: один из случайных гостей Репина, адвокат, беззаботный по части живописи, произнес за обедом тост, который закончил такими словами:

— Да здравствует Иван Ефимович Репин, автор гениальной картины «Боярыня Морозова»!

Илья Ефимович тотчас же чокнулся с ним:

— Присоединяюсь к вашему тосту всем сердцем! Я тоже считаю «Морозову» гениальной картиной и был бы горд, если бы написал ее я, а не Суриков.

Оратор даже не догадался, что ему следовало провалиться сквозь землю, и победоносно глядел на присутствующих.

В 1927 году живописец В. Д. Поленов получил от советской власти звание Народного художника. По этому случаю в каком-то журнале, кажется, в «Красной Ниве», был напечатан его чрезвычайно похожий портрет (фотография). Я вырезал этот портрет и послал его Репину. Он ответил мне горячим письмом:

«Дорогой Корней Иванович! Обнимаю, целую Вас за ваше, как всегда, интересное письмо и за портрет Поленова. Как красив еще этот мой ровесник... Поздравляю, поздравляю его от всей души с великим званием Народного художника. Портрет его — это прямо с исторической картины Рембрандта. Очень, очень обрадовали меня...»

<sup>1</sup> И. И. Бродский, Мой творческий путь. М.—Л., 1940.

## V

### РЕПИН И МАЯКОВСКИЙ

Весною 1915 года в Куоккалу приехал Маяковский.

Репин с огненной ненавистью относился к той группе художников, которую он называл «футурней». «Футурния» со своей стороны уже года три поносила его. Поэтому, когда у меня стал бывать Маяковский, я испытывал немалую тревогу, предвидя его неизбежное столкновение с художником.

Маяковский был полон боевого задора. Репин тоже не остался бы в долгу. Но отворотить их свидание не было возможности: мы были ближайшими соседями Репина, и поэтому он бывал у нас особенно часто.

И вот в одно из воскресений, когда Маяковский декламировал у меня на террасе отрывки из незаконченной поэмы, стукнула садовая калитка — и вдали показался Репин.

Он пришел неожиданно с одной из своих дочерей.

Маяковский сердито умолк: он не любил, чтобы его прерывали. Пока Репин (помню, очень изящно одетый, в белоснежном отложном воротничке, стариковски красивый и благостный) с обычной своей преувеличенной всжливостью медлительно и чинно здоровался с каждым из нас, приговаривая при этом по-старинному имя-отчество каждого, Маяковский стоял в выжидательной позе, словно приготовившись к бою.

Вот они оба очень любезно, но сухо здороваются, и Репин, присев к столу, просит, чтобы Маяковский продолжал свое чтение.

Спутница Репина шепчет мне: «Лучше не надо». Она боится, что припадок гнева, вызванный чтением футуристических виршей, вредно отзовется на здоровье отца.

Репин всегда был равнодушен к поэзии. Я часто читал ему «Илиаду», «Евгения Онегина», «Калевалу», «Кому на

Руси жить хорошо». Слушал он жадно, не пропуская ни одной интонации, но что поймет он в стихах Маяковского, он, «человек шестидесятих годов»? Как у всякого старика, у него (думал я) заоченелые литературные вкусы, и новаторство Маяковского может показаться ему чуть не кощунством. В то время Маяковского любили только некоторые слои молодежи, а люди пожилые в огромном своем большинстве считали его скандалистом, конеркающим русский язык. Самая форма его стиха, разрушающая былые каноны, отпугивала от него стариков.

Маяковский начинает своего «Тринадцатого апостола» (так называлось тогда «Облако в штанах») с первой строки. На лице у него — вызов и боевая готовность. Его бас понемногу переходит в надрывный фальцет:

Это опять расстрелять мятежников  
грядет генерал Галифе!

Пронзительным голосом выкрикивает он слово «опять». И славянское «грядет» произносит «грьядёт», отчего оно становится современным и действенным.

Я жду от Репина грома и молнии, но вдруг он произносит влюбленно:

— Bravo, bravo!

И начинает глядеть на Маяковского с возрастающей нежностью. И после каждой строфы повторяет:

— Вот так так! Вот так так!

«Тринадцатый апостол» дочитан до последней строки. Репин просит: «Еще». Маяковский читает и «Кофту фата», и отрывки из трагедии, и свое любимое «Нате»:

Через час отсюда в чистый переулочек  
Вытечет по человеку ваш обрюзгий жир,  
А я вам открыл столько стихов шкатулок,  
Я, бесценных слов мот и транжир.

Репин восхищается все жарче. «Темперамент! — кричит он. — Какой темперамент!» И, к недоумению многих присутствующих, сравнивает Маяковского с Гоголем, с Мусоргским...

Маяковский обрадован, но не смущен. Он одним глотком выпивает стакан остывшего чая и, кусая беззубым ртом папиросу, победоносно глядит на сидящего тут же репортера «Биржевки», который незадолго до этого взирал на него свысока.

А Репин все еще не в силах успокоиться и в конце концов говорит Маяковскому:

— Я хочу написать ваш портрет! Приходите ко мне в мастерскую.

Это было самое приятное, что мог сказать Репин любому из окружавших его. «Я напишу ваш портрет» — эта честь выпадала немногим. Репин в свое время наотрез отказался написать портрет Ф. М. Достоевского, о чем сам неоднократно вспоминал с сожалением. Я лично был свидетелем того, как он в течение нескольких лет уклонялся от писания портретов В. В. Розанова и Ивана Бунина.

Но Маяковскому он при первом же знакомстве сказал:

— Я напишу ваш портрет.

— А сколько вы мне за это дадите? — дерзко ответил ему Маяковский...

Эта дерзость понравилась Репину.

— Ладно, ладно, в цене мы сойдемся! — ответил он вполне миролюбиво и встал, чтоб уйти (уходил он всегда внезапно, отрывисто, без долгих прощаний, хотя входил церемонно и медленно).

Мы всей компанией (такой установился обычай) вызвались проводить его до дому.

Он взял Маяковского дружески под руку, и всю дорогу они о чем-то беседовали. О чем, не знаю, так как шел далеко позади, вместе с остальными гостями.

На прощание Репин сказал Маяковскому:

— Уж вы на меня не сердитесь, но, честное слово, какой же вы, к чертям, футурист!..

Маяковский буркнул ему что-то сердитое, но через несколько дней, когда Репин пришел ко мне снова и увидел у меня рисунки Маяковского, он еще настойчивее высказал то же суждение:

— Самый матерый реалист. От природы ни на шаг, и... чертовски уловлен характер.

У меня накопилась груда рисунков Владимира Владимировича. В те годы он рисовал без конца, свободно и легко, — за обедом, за ужином, по три, по четыре рисунка — и сейчас же раздавал их окружающим.

Когда Маяковский пришел к Репину в Пенаты, Репин снова расхвалил его рисунки и потом повторил свое:

— Я все же напишу ваш портрет!

— А я ваш, — отозвался Маяковский и быстро-быстро тут же, в мастерской, сделал с Репина несколько моментальных набросков, которые, несмотря на свой карикатурный характер, вызвали жаркое одобрение художника.

— Какое сходство!.. И какой (не сердитесь на меня) реализм!..

Это было в июне 1915 года. Вскоре у нас установился обычай: вечерами после целодневной работы, часов в семь

или восемь, Репин заходил ко мне (я жил наискосок от Пенатов), и мы вместе с Маяковским, вместе с моей семьей уходили по направлению к Оллиле, в ближайшую приморскую рошу.

Маяковский шагал особняком, на отлете и, не желая ни с кем разговаривать, беспрерывно декламировал сам для себя чужие стихи — Сашу Черного, Потемкина, Иннокентия Анненского, Блока, Ахматову. Декламирал сперва издевательски, а потом всерьез, «по-настоящему». Репин слушал его с увлечением, часто приговаривая свое любимое «браво»...

Давида Бурлюка и других футуристов я познакомил с Репиным еще в октябре 1914 года, в самом начале войны. Они пришли к нему в Пенаты, учтивые, тихие, совсем не такие, какими были в буйных своих декларациях.

Познакомившись с Бурлюком лично в Куоккале, он не то что примирился с ним — этого не было и быть не могло! — а просто стал смотреть на него снисходительнее, не придавая никакого значения его парадоксам и придерживаясь беззлой иронии во всех разговорах с ним. Татьяна Львовна Щепника-Куперник, присутствовавшая при этом свидании, тогда же вписала мне в «Чукоккалу» такой стихотворный экспромт:

Вот Репин наш сереброкудрий,—  
Как будто с ним он век знаком!—  
Толкует с простотою мудрой  
И с кем? — с Давидом Бурлюком!  
Искусства заповеди чисты,  
Он был пророк их для земли,  
И что же! наши футуристы  
К нему покорно притекли.

А портрета Маяковского Репин так и не написал. Приготовил широкий холст у себя в мастерской, выбрал подходящие кисти и краски и все повторял Маяковскому, что хочет изобразить его «вдохновенные» волосы. В назначенный час Маяковский явился к нему (он был почти всегда пунктуален), но Репин, увидев его, вдруг вскрикнул страдальчески:

— Что вы наделали!.. о!

Оказалось, что Маяковский, идя на сеанс, нарочно зашел в парикмахерскую и обрил себе голову, чтобы и следа не осталось от тех «вдохновенных» волос, которые Репин считал наиболее характерной особенностью его творческой личности.

— Я хотел изобразить вас народным трибуном, а вы...

И вместо большого холста Репин взял маленький и стал неохотно писать безволосую голову, приговаривая:

— Какая жалость! И что это вас угораздило!

Маяковский утешал его:

— Ничего, Илья Ефимович, вырастут!

Всей своей биографией, всем своим творчеством он отрицал облик поэта как некоего жреца и пророка, «носителя тайны и веры», одним из признаков которого были «вдохновенные» волосы. Не желая, чтобы на репинском портрете его чертам было придано ненавистное ему выражение «не от мира сего», он предпочел обезобразить себя, оголив до синевы свой череп.

Где теперь этот репинский набросок, неизвестно<sup>1</sup>.

К сожалению, дальнейшие отношения Маяковского и Репина для меня как в тумане. Смутно вспоминаю, что зимою того же года (или, может быть, год спустя), уже живя в Петрограде, Маяковский приехал ко мне вместе с Аркадием Аверченко, и мы пошли к Илье Ефимовичу в Пенаты. Как они встретились — Маяковский и Репин — и что они говорили, не помню. Помню только, как в столовой у Репина за круглым столом Владимир Владимирович стоит во весь рост и читает свою поэму «Война и Мир» (не всю, а клочки и отрывки; она еще не была в ту пору закончена), а Репин стонет от восхищения и выкрикивает свое горячее «браво»!

Какими запасами молодости должен был обладать этот семидесятилетний старик, чтобы, наперекор всем своим привычкам и установившимся вкусам, понять, оценить и полюбить Маяковского.

Ведь Маяковский в то время совершал одну из величайших литературных революций, какие только бывали в истории всемирной словесности. В своем «Тринадцатом апостоле» он ввел в русскую литературу и новый, небывалый сюжет, и новую, небывалую ритмику, и новую, небывалую систему рифмовки, и новый синтаксис, и новый словарь.

Не было бы ничего удивительного, если бы все эти новшества в своей совокупности отпугнули старика-передвижника, как отпугнули они, например, Леонида Андреева. Но Репин, сквозь чуждые и непривычные ему формы стиха, инстинктом большого художника сразу учуял в Маяковском огромную силу, сразу понял в его поэзии то, чего еще не понимали в ту пору ни редакторы журналов, ни профессиональные критики.

<sup>1</sup> Когда в Литературном музее готовилась выставка, посвященная Маяковскому, туда была доставлена копия одного из портретов Репина, на котором было обозначено: «Поэт-футурист В. В. Маяковский». Спешу засвидетельствовать, что на нем изображен отнюдь не Маяковский, а сын поэта Фофанова, писавший стихи под псевдонимом Константин Олимпов и называвший себя футуристом без достаточных к тому оснований. Олимпов был крестником Репина и часто бывал в Пенатах.

## VI

### ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ

После Октября я надолго потерял его из виду.

Куоккала во время революции сделалась заграничной местностью, и он, безвыездно оставаясь в Пенатах, оказался отрезанным от родины.

Лишь в 1925 году, после восьмилетней разлуки, довелось мне снова увидеться с ним. Хотя всю поездку из Ленинграда в Куоккалу можно совершить в один час, я для свидания с Репиным должен был выхлопотать себе заграничную визу.

Это тянулось три месяца. Три месяца я только и думал о нашем предстоящем свидании. Но лучше бы этому свиданию не быть! Я вспоминаю о нем как об одной из самых мучительных неудач моей жизни.

При встрече со мною Репин не выказал особенной радости и во время утреннего чаепития глядел на меня таким подозрительным взглядом, словно я приехал к нему с камнем за пазухой.

Я, конечно, не ждал такой встречи, так как незадолго до того он писал мне:

«Ваша доброта невыразима: вы намереваетесь приехать сюда. О, как это восхитительно!..»

И вот мы сидим друг против друга, и он глядит на меня с демонстративной холодностью, и говорить нам решительно не о чем.

После завтрака он чуть-чуть разогрелся и повел меня к себе в мастерскую.

Тут только я заметил, до какой степени он одряхлел. С трудом поднимает красноватые веки, и в глазах его — старческий голубовато-дымчатый студень.

И картины, которые он пишет теперь, такие же старчески-немощные. Вот скрипачка Цецилия Ганзен, большой портрет

на малиновом фоне, вот старый портрет Шаляпина, теперь превращенного в голую женщину<sup>1</sup>, вот «Голгофа» (эта лучше других), вот «Финские знаменитости», вот «Радость воскресшего», — можно себе представить, с каким трудом давался ему каждый мазок на этих полотнах.

Подслеповатые, почти незрячие глаза, шаткие ноги, дрожащие руки, обморочный туман в голове — сколько нужно гениального упрямства, чтобы с такими ресурсами все же принуждать себя к творчеству!

И при этом — полное отсутствие памяти. «Теперь у меня никакой памяти, — жаловался он в одном письме, — когда возьму краску на кисть, то в тот же момент забываю место в картине, куда надо положить краску с кисти. Я и кладу ее обратно на палитру».

Все это подействовало на меня угнетающе.

Я вспомнил то, что писал он когда-то: «Даже гениальные художники стареют. Еще вчера здесь, в Мюнхене, я видел одну из последних работ Тициана «Истязание Христа». Какое старчество! Композиция грубая, рисунок неуклюжий, формы дряблые».

Я ушел от него опечаленный. Через два-три дня, когда я пригляделся к его окружающим, мне стала ясна и другая происшедшая в нем перемена: его — одинокого, незащищенного, хилого — крепко захватила в свои руки белогвардейщина, кишевшая в тех приграничных местах. К сожалению, его ближайшие родственники принадлежали к тем же белогвардейским кругам. Эти люди состязались друг с другом в публичном высказывании невероятных «лыгэнд» (как выразился Лесков) о «Совдепии».

Других сведений о Советском Союзе у Репина не было. Все эти годы от самых близких и любимых людей он только и слышал такие «лыгэнды». Если бы он не был так стар, он мог бы добраться до истины, но восемьдесят лет — не тот возраст, когда люди бьются в жизнь, чтобы на собственном опыте проверить, где правда, где ложь.

Пришла к нему одна антропософка и стала читать реферат

<sup>1</sup> Портрет Шаляпина писался при мне; я помню, как огорчен был Репин бесцеремонным поступком Шаляпина, сорвавшего его работу над этим портретом. Чтобы позировать Репину, Шаляпин поселился в Пенатах. Но, прожив три или четыре дня, соскучился и внезапно уехал, не дав Репину возможности закончить портрет. Впрочем, он обещал в скором времени приехать опять, но не приехал. Прождав его несколько месяцев, Репин уничтожил весь портрет и на том же холсте написал обнаженную женщину. От шаляпинского портрета остались лишь аксессуары да собачка, которую Шаляпин держал на коленях.

«Об эзотерическом значении молитвы господней»; он поддакивал и очень хвалил, а потом сказал с раздражением:

— Невозможно слушать эту гиль! К чорту проклятую мистику!

И ушел из комнаты, не дав ей закончить.

Остаться в Куоккале я не мог. Обнаружилось, что близкие Репина, давно знавшие о моем предполагаемом приезде в Пенаты, приняли заранее меры, чтобы подорвать его добрые отношения ко мне. Потому-то всякую нашу беседу он начинал осторожно, хмуро, с опаской, лишь постепенно оттаивая...

Раз или два он побывал у меня, раза три я был у него в мастерской, и, когда мне почудилось, что он относится ко мне с прежней доверчивостью, я заговорил с ним о том, что надо было бы издать в СССР ту замечательную книгу его мемуаров, которую он по моей усиленной просьбе написал лет двенадцать назад. Мне хотелось, чтобы эта правдивая и пылкая книга дошла, наконец, до советских читателей.

Он обрадовался, и мы так воспламенились, что тут же составили план этой книги, и Репин просил меня печатать ее возможно скорее, чтобы он мог дожить до ее появления в свет.

А на следующий день он явился смущенный и сказал, что этой книге не быть. Из разных его недомолвок я понял, что его окружающие, не желая выпускать эту книгу из рук, спрятали ее от него и тем самым лишили его предсмертного счастья — увидеть свою книгу в печати.

Споры и разочарования так огорчили меня, что я внезапно уложил чемодан и уехал.

Уехал я в Гельсингфорс и оттуда прислал ему большое письмо, где пытался объяснить свой внезапный отъезд. Но прежде чем послать это письмо, я разыскал в университетских кругах одного ученого юдаиста, профессора, и попросил его начертать мне еврейскими литерами ту надпись, которая, согласно евангелию, была начертана якобы над головой Иисуса. Эта надпись нужна была Репину для его картины «Голгофа».

Илья Ефимович ответил мне горячим письмом, как будто не было между нами размолвки. «Какое счастье — не нахожу слов. Десять лет ищу эти строки, столь драгоценные для меня, и вот завтра же начну на доске там. Вот радость! Что вы, — не заедете ли ко мне (на обратном пути)? Неужели проскочите? Заезжайте. Теперь ведь уже в последний».

Но я «проскочил», не заехал. Через несколько времени он писал:

«Ну, какой вы злопамятный — все еще помните какой-то холодный прием. Ведь это, вероятно, излишняя наша

простота. Да и времена теперь такие тяжелые!.. Бросьте, приезжайте, опять поговорим здесь по душе. Приезжайте!»

Я все же не поехал, но переписка наша разгорелась опять и горечь последнего свидания забылась.

«Как жаль, что вы так скоро исчезли отсюда,— писал он мне в марте 1925 года.— Теперь я припоминаю слова Достоевского о безнадежном состоянии человека, которому «пойти некуда». Я здесь уже давно совсем одинок. Да, если бы вы жили здесь, каждую свободную минуту я летел бы к вам...»

И в январе 1926 года:

«Да, а я — с какой раскрытой душой побежал бы к вам и через поле, и на край города, чтобы наговориться с вами... О, сколько вопросов спрессовалось в отдельные глыбы!»

Тут только я понял вполне всю беспредельность его одиночества — в плену у чуждых ему, одичалых людей. Всю жизнь он прожил на вершинах культуры — в дружеском и творческом общении с такими людьми, как Лев Толстой, Менделеев, Тургенев, Мусоргский, Цезарь Кюи, Римский-Корсаков, Владимир Стасов, Антокольский, Крамской, Гаршин, Чехов, Короленко, Серов, Леонид Андреев, Горький. Игорь Грабарь, Владимир Маяковский, — это было его привычное общество. А тут какие-то поручики, антропософы, попы...

Ему оставалось одно: его великое прошлое. И я, чтобы как-нибудь скрасить его сиротство, нарочно уводил его мысли к былым временам и в своих письмах расспрашивал его о прежних его друзьях и картинах. Он охотно откликался на такие вопросы, его письма ко мне приобрели понемногу автобиографическо-мемуарный характер и от этого стали еще драгоценнее.

Благодаря этим письмам предо мною снова возник прежний Репин, — Репин «Крестного хода», «Государственного Совета», «Запорожцев», «Не ждали», — изысканный и в то же время бурнопламенный мастер, непревзойденный драматург нашей живописи, проникновеннейший из русских портретистов и, главное, прелестный человек, о котором еще Гаршин когда-то писал: «Такое милое, простое, доброе и умное создание божье этот Илья Ефимович и к этому еще, насколько я мог оценить, сильный характер, при видимой мягкости и даже нежности... Я рад, что живу [в то время], когда живет Илья Ефимович Репин».

Этот Репин совершенно заслонил предо мною того, которого я увидел в Куоккале в 1925 году.

## VII

### ОСНОВЫ ЕГО РЕАЛИЗМА

В 1944 году — после тридцатилетних мытарств — вышла, наконец, в подлинном виде книга Репина «Далекое близкое».

История этих мытарств рассказана мною в кратком предисловии к ней. Издательство А. Ф. Маркс, вскоре слившееся с издательством И. Д. Сытина, пригласило меня, по предложению Репина, редактировать «Далекое близкое», и я тогда же (в 1913 году) счел своим долгом отметить, что в книге не хватает многих глав: о юности Репина, о его первых занятиях живописью, о его пребывании в Академии художеств, о том, как писались им наиболее замечательные из его картин и портретов. Представители издательства, а также друзья и почитатели Репина — среди них Е. П. Тарханова, скульптор Гинцбург, Леонид Андреев, Ник. Дм. Ермаков — стали упрашивать Репина, чтобы он приступил к написанию этих глав возможно скорее.

Он всякий раз отвечал:

— И кому это интересно? Зачем?

Но в один из осенних дней, когда рано темнеет и живописью заниматься нельзя, он взялся за перо и с обычным страстным своим трудолюбием в несколько месяцев написал пруду бумаги; и все свои рукописи приносил по воскресеньям ко мне и читал их вслух артистически, на все голоса, итрая каждого из своих персонажей, умело передавая украинскую и волжскую речь, и вятскую скороговорку Васнецова, и восточный акцент Куинджи, и тверские интонации Чистякова.

Писателем он оказался неровным, порой хаотическим, но своеобразным и сильным: со своим собственным синтаксисом, со своим словарем. Вскоре из его статей стала складываться книга, которую он вначале назвал «Автография».

Для щедрости репинских чувств характерно лестное для меня, но совершенно неверное его утверждение, будто вся эта книга написана нами обоими.

«Вся книга, какая есть, вся вами взмурована,— писал он мне незадолго до смерти.— Вы были самой животворящей причиной ее развития».

Это, конечно, не так, потому что, во-первых, многие статьи — и наиболее ценные — например, о Ге, о Крамском, были написаны им еще до знакомства со мною, а во-вторых, вся моя редакционная работа над этой книгой состояла лишь в стилистической правке (произведенной, конечно, с ведома и согласия Репина), в проверке некоторых фактов и дат, в составлении небольшого числа примечаний, в сношениях с типографией и в подборе иллюстраций к отдельным статьям. Иллюстрации я брал из его же альбомов, и замечательно, что порою один какой-нибудь найденный нами рисунок вел его к написанию целой статьи. Как-то в одном раннем альбоме я увидел карандашный набросок, изображавший смертельно изможденное, замученное, омертвелое лицо человека, который был уже по ту сторону жизни, не доступен ни надежде, ни горю; я спросил у Репина, кто это, и он ответил: «Каракозов», и рассказал, что он видел Каракозова в тот самый день, когда его, приговоренного к смерти, везли через весь город на виселицу. Этот один рисунок вызвал у Репина так много воспоминаний о терроре 1866 года, что он, по моей просьбе, тогда же написал целый очерк, посвященный казни Каракозова.

Случилось нам также среди его альбомов найти небольшую тетрадку, где были детские рисунки Серова, относящиеся к тем временам, когда Репин был учителем Серова, и это вызвало у него столько воспоминаний о любимом «Антоне»<sup>1</sup>, что он в несколько дней написал о нем большую статью.

И эта драгоценная книга с десятками репинских рисунков двадцать лет оставалась под спудом. Лишь малую часть этой книги мне удалось при жизни Репина довести до советских читателей в 1922 году — воспоминания о том, как писал он «Бурлаков на Волге». Когда я послал это скудное издание в Финляндию к Репину, он был несказанно обрадован:

<sup>1</sup> В семейном и дружеском кругу художника В. А. Серова называли Антоном.

«Какой небывалый в моей жизни праздник делаете вы мне! Какое торжество! Какая радость старичку, скромно доживающему свои дни на чужбине! Благодарю, благодарю бесконечно!»

Вот какое значение придавал он изданию своих мемуаров, и можно себе представить, как мучила его мысль о том, что они при его жизни не появятся в свет.

Только в 1944 году его книга впервые стала доступна читателю в окончательно исправленной редакции, и, можно не сомневаться, что многие поколения советских людей будут с пристальной любовью читать ее как один из классических памятников, относящихся к истории родного искусства. Написана она по-репински — с неистощимой талантливостью. В ней дан фундаментальный материал для изучения творческой биографии Репина, а также таких замечательных русских людей, как Крамской, Федор Васильев, Ге, Стасов, Антокольский, Серов...

Однако ценность ее не только в сообщаемых ею фактах, но и в тех мыслях о целях и задачах искусства, которые излагает в ней Репин.

Среди этих мыслей есть много таких, которые могли бы служить комментарием ко всему его творчеству, и было бы не бесполезно подольше остановиться на них. Как формулировал Репин цели и задачи искусства? Какова была его эстетика? В чем видел он главное существо своей живописи? Как определял он тот стиль, который ныне называется репинским? В чем заключалось по Репину своеобразие этого стиля, его отличие от всяких других?

В книге есть немало страниц, самобытно освещающих эти вопросы.

«Мой главный принцип в живописи — материя как таковая, — говорит он, например, в своей статье о Серове по поводу одной его ранней работы. — Мне нет дела до красок, мазков и виртуозности кисти. Я всегда преследовал суть: тело — так тело. В голове Васильева [написанной юным Серовым] главным предметом бросаются в глаза ловкие мазки и разные несмешанные краски, должествующие представлять колорит. Есть разные любители живописи, и многие в этих артистических до ма-нерности мазках души не чают. Каюсь, я их никогда не любил: они мне мешали видеть суть предмета...»

Эти слова характеризуют основные принципы творчества Репина.

Не живописность ради живописности, не щегольство удачными мазками, столь привлекательное для эстетствующих любите-

лей живописи, а «суть предмета», «материя как таковая», точное воспроизведение зримого без всякого хвастовства своей артистической техникой. Конечно, техника должна быть превосходной, но никогда, ни при каких обстоятельствах не следует выпячивать ее на первое место, так как задача ее чисто служебная: возможно рельефнее, живее, отчетливее выразить волнующее художника чувство, его отношение к предмету. 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.

Помню плачущий голос Кустодиева, когда Репин замазывает у нас на глазах одну из передних фигур своей «Вольницы».

— Что вы делаете, Илья Ефимович?.. Ведь как чудесно была она вылеплена!

— Теперь не могу виртуозничать, — сказал Репин нето сердито, нето виновато, затягивая всю картину драпировкой, и потом, когда мы шагали по куоккальским лужам до станции, Кустодиев с горестью рассказывал мне о нескольких подобных же случаях.

«Мастерство такое, что не видать мастерства!» — похвалил одну из репинских картин Лев Толстой, и только такое мастерство было задачей Репина в течение всей его творческой жизни.

Мой портрет он написал вначале на фоне золотисто-желтого шелка, и, помню, художники, в том числе некий бельгийский живописец, посетивший в ту пору Пенаты, восхищались этим шелком чрезвычайно. Бельгиец говорил, что во всей Европе не знает он мастера, который мог бы написать такой шелк.

«Это подлинный Ван Дейк», — повторял он. Но когда через несколько дней я пришел в мастерскую Репина вновь позировать для этого портрета, от Ван Дейка ничего не осталось.

— Я попритушил этот шелк, — сказал Репин, — потому что к вашему характеру он не подходит. Характер у вас не шелковый.

Ему и здесь нужна была суть предмета. Характер — так характер, а если ради этой сути приходилось жертвовать деталями, наиболее виртуозно написанными, он, не задумываясь, шел на эту жертву, так как, согласно его суровой эстетике, виртуозничанье для подлинного искусства — помеха.

О своем реализме Репин в книге выражается так:

«Будучи реалистом по своей простой природе, я обожал натуру до рабства».

И в другом месте снова подчеркивает, что его сугубый реализм составляет в нем, так сказать, «наследственность простонародности», отмечая тем самым демократическую сущность своего реализма. Этот «простонародный», беспощадно правдивый реализм был до такой степени свойственен ему, что проявлялся в нем даже вопреки его воле. Его кисть была правдивее его самого. Он сам в своей книге рассказывает, что, когда он задумал написать портрет Ге, он хотел придать ему черты той юношеской страстной восторженности, которая уже не была свойственна этому человеку в то время. Но кисть отказалась льстить и изобразила, к огорчению Репина, суровую, неподслащенную правду.

«Я задался целью передать на полотно прежнего, восторженного Ге, но чем больше я работал, тем ближе подходил я к оригиналу... Передо мною сидел мрачный, разочарованный, разбитый нравственно пессимист».

Он хотел изменить своему реализму, сфальшивить, прикрасить действительность, но для него это всегда было равносильно измене искусству.

Мне не раз приходилось наблюдать, как этот органический реализм шел наперекор сознательным намерениям Репина.

Был у Репина сосед, инженер, и была у этого инженера жена, особа замечательно пошлая. Она часто бывала в Пенатах и оказывала Репину, его дочери и Наталье Борисовне Нордман много добрососедских услуг, так что Репин чувствовал себя чрезвычайно обязанным ей и решил из благодарности написать ее акварельный портрет. И вот она сидит в его стеклянной пристройке, он пишет ее и при этом несколько раз повторяет, какие у него к ней горячие чувства и какая она сердечная, добрая, а на картоне между тем получается мелкая, самодовольная хищница, тускло-хитровая мещанка. Я указал ему на это обстоятельство, и он страшно на меня рассердился, повторяя, что это «ангельски добрая, прекрасная личность» и что я вношу в его портрет этой женщины свою собственную ненависть к ней. Но когда «ангельски добрая личность» сама увидела портрет, она обиделась чуть не до слез.

И Репин рассказал мне по этому случаю, как однажды его и художника Галкина пригласили во дворец написать царицу Александру Федоровну: «и вот вышла к нам немка беременная, выражение лица змеиное, сидит и кусает надменные губы. Я так и написал ее — злой и беременной. Подходит министр двора: «Что вы делаете? Посмотрите сюда!» — и показал мне портрет, который рядом со мной писал Галкин. У Галкина получилась голубокая фея.

— Простите, я так не умею, — сказал я смиренно и попросил с поклонами, чтобы меня отпустили домой».

Вот это-то свое качество — высшую правдивость таланта — Релин и называл «обожанием природы до рабства».

Обожание природы проявлялось у него на каждом шагу.

Бывало, в Куоккале стоит на морозе и восторженно смотрит вверх, словно слушает далекую музыку. Это он любит дымок, который идет из трубы. И на лице у него умиление. «Какая фантазия — эти дымы из труб! — говорит он в одной статье. — Они так играют на солнце! Бесконечные варианты и в формах и в освещении!»

Красками, тонами и формами зримого мира он часто восхищался, как музыкой. Вот его впечатления от Волги, от очертания ее берегов:

«Это запев «Камаринской» Глики. Характер берегов Волги на российском размахе ее протяжений дает образы для всех мотивов «Камаринской».

И Рембрандта ощущал, как музыку.

«Прозрачные тени воздуха, — писал он, — неразлучны с Рембрандтом всегда, как дивная музыка оркестра, его дрожащих и двигающихся, во всех глубинах согласованных звуков».

И даже своего «сыноубийцу Ивана» написал под наитием музыки.

«Когда-то в Москве. — говорил он впоследствии, — я слышал новую вещь Римского-Корсакова. Она произвела на меня неотразимое впечатление, и я подумал, нельзя ли воплотить в живописи то настроение, которое создано у меня под влиянием этой музыки».

Отсюда, мне кажется, та музыкальность, которая присуща его лучшим картинам. Много раз я слышал от него, что, когда он писал «Дочь Иaira», он просил своего брата играть ему целыми часами на флейте, и, по его выражению, флейта была в полной гармонии с композицией и колоритом этой ранней картины.

Вообще всякий, кто хоть бегло перелистает его мемуары, увидит, что, кажется, ни один человек не умел так жарко, самозабвенно, неистово восхищаться материей, «физикой» окружающего его реального мира. В своей замечательной статье о Крамском он вспоминает, что его товарищи-художники привезли как-то в коммунальную мастерскую натурщицу, лицо которой до такой степени полюбилось ему, что он буквально остолбенел от чрезмерного счастья. «Я не помню, сколько тут сидело художников: где тут помнить что-нибудь при виде такой очарователь-

ной красоты. Я забыл даже, что и я мог бы тут где-нибудь присесть с бумагой и карандашом».

«Однако же и на вас так сильно действует красота», — сказал Крамской».

Репин не был бы Репиным, если бы зримое не доставляло ему таких наслаждений. Еще когда он был ребенком, его мать говорила ему:

«Ну что это за срам, я со стыда сгорела в церкви. Все люди как люди, стоят, молятся, а ты как дурак... Поворачиваешься даже задом к иконостасу и все зеваешь по сторонам на большие картины».

Тот ничего не поймет в Репине, кто не заметит в нем этой черты. Если бы он не был по натуре таким восторженным и ненасытным эстетом, он никогда не поднялся бы так высоко над большинством передвижников. Недаром Крамской дал ему прозвище «язычника», «эллина».

Всякий раз, когда рисовал он с природы или лепил когонибудь из глины, у него на лице появлялось выражение счастья. Он сам описывал это счастье такими словами:

«Я — о блаженство, читатель! — я с дрожью удовольствия стал бегать карандашом по листу альбома, ловя характеры, формовки, движения маленьких фигурок, так прелестно сплетающихся в полевой букет».

Эту «языческую» дрожь удовольствия мы, знавшие его, наблюдали у него на лице всякий раз, когда он писал с природы.

Но значит ли это, что у него было эстетское восприятие мира?

Конечно, нет. Не может русский национальный художник, носитель народной совести, сподвижник Толстого, Некрасова, Достоевского, Гоголя, «с большим, в три обхвата сердцем», ни на одно мгновение не может он сделаться служителем «искусства для искусства».

Мы уже видели на предыдущих страницах, с каким презрением Репин относился к эстетству, как ненавидел он акробатику кисти, живописность ради живописности. Он всегда с сочувствием цитировал ныне забытое изречение Крамского, что художник, совершенствуя форму, не должен растерять по дороге «драгоценнейшее качество художника — сердце».

И если Репин стал любимейшим художником многомиллионного советского зрителя, то именно потому, что его живопись была осердечена.

Мастерство и сердце — вот два равновеликих слагаемых, которые в своем сочетании и создали живопись Репина, как

они создали романы Толстого, поэзию Лермонтова, музыку Мусоргского.

Уже его учитель Крамской понимал, что слагаемые эти равновелики.

«Без идеи нет искусства, — писал он, — но в то же время без живописи живой и разительной (то есть без мастерства) нет картин, а есть благие намерения и только!»

Репин был вполне солидарен с Крамским и писал еще в 1874 году:

«Наша задача — содержание.

Краски у нас — орудие выражать наши мысли, колорит наш — не изящные пятна, он должен выражать нам настроение картины, ее душу, он должен расположить зрителя, как аккорд музыки. Мы должны хорошо рисовать».

«Хорошо рисовать» — это и есть изощренная техника, но эта техника должна существовать не сама по себе, а в сочетании с «сердцем», с «идеей».

Однако тут же, в этой самой книге, мы наталкиваемся на мысли, которые неожиданным образом резко противоречат утверждениям обоих художников о единой природе содержания и формы. Эти мысли можно было бы назвать антирепинскими, до такой степени враждебны они всей творческой практике Репина.

Очевидно, обожание «натуры», которое, как мы видели, было наиболее отличительным качеством Репина, захватывало его с такой силой, что ему в иные минуты казалось, будто, кроме восторженного поклонения предметному миру, ему в сущности ничего и не надо, что самый процесс удачливого и радостного перенесения на холст того или иного предмета есть начало и конец его живописи.

«Неволью, — писал он в статье о своих «Бурлаках», — возникают в таких случаях прежние требования критики и публики от психологии художника: что он думал, чем руководился в выборе сюжета, какой опыт или символ включает в себя его идея. Ничего! Весь мир забыт! Ничего не нужно художнику, кроме этих живых форм; в них самих теперь весь смысл и весь интерес жизни. Счастливые минуты упоения!»

Конечно, без этих счастливых минут упоения вообще не существует художника. Но Репин не был бы русским художником, если бы во всех его картинах эта страстная любовь к живой форме не сопрягалась со столь же страстной идейностью. Он принадлежал к той породе мастеров, которые достигают художественных эффектов лишь тогда, когда они зажвачены какой-нибудь огромной темой. Это та порода, к которой

принадлежали Свифт, Дефо, Вольтер, но главным образом русские художники слова и кисти. Лев Толстой тоже воображал одно время, что его девиз — искусство для искусства. Лев Толстой сошелся с группой воинствующих эстетов, таких, как Василий Боткин, Фет, Дружинин, Анненков, но по своей природе не мог и строки написать «просто так», без проповеди, без жажды что-то изменить в этом мире, в каком-то отношении этот мир переделать. И был эстетически слабее всего, когда в своих произведениях пробовал хлопотать об эстетике: например, в романе «Семейное счастье», написанном под влиянием эстетов.

И как бы Репин ни уверял, что «проповедь» в живописи ему ненавистна, только «проповедуя», он становился великим художником.

Ему нужно было увлечься сюжетом — тем, что он пишет, и тогда приходило к нему вдохновенное как к.

Только тогда, когда его жаркая любовь художника-реалиста к тому, что он видит вокруг, сочеталась у него с огромной и волнующей темой, только тогда он был Репиным и создавал величайшие произведения искусства.

Возьмите хотя бы его «Бурлаков». Конечно, он обо многом забыл, когда рассказывал, будто во время писания этой картины он ни о какой эксплуатации бурлаков и не думал. Он забыл, что первоисточником этой картины было то самое «гражданское чувство», которое в пору разрыва со Стасовым казалось ему столь одиозным. Ведь как эта картина возникла? Он поехал со своим товарищем за город, на пароходе по Неве, и вдруг на берегу среди празднично веселящейся публики увидел в качестве живого контраста идущих бечевой бурлаков. Как подействовало на него это зрелище, он сам описал в своей книге:

«Приблизились. О, боже, зачем же они такие грязные, оборванные! — подумал я, взглядевшись в них поближе.— У одного разорванная штанина по земле волочится, и голое колено сверкает. У других локти повылезли, некоторые без шапок; рубахи-то, рубахи! Истлевшие, поделавшиеся, не узнать розового ситца, висящего на них полосами, и не разобрать даже ни цвета, ни материи, из чего они сделаны: вот лохмотья!.. Влегли в ляжку груди обтерлись докрасна, оголились и побурели от загара... Лица угрюмые, иногда только сверкает тяжелый взгляд из-под пряди сбившихся висячих волос, лица потные блестят, и рубахи насквозь потемнели... Вот контраст с этим чистым, ароматным цветником господ!»

Таков был первоисточник знаменитой картины: живое и непосредственное «гражданское чувство», ненависть к тем социаль-

ным условиям, которые довели подъяремных людей до положения вьючного скота. Потом это чувство могло и забыться, но оно было первичным и наиболее сильным.

И великое счастье Репина заключается в том, что для выражения своей обличительной ненависти он нашел такие виртуозные формы, подсказанные ему его могучей эстетикой. Так что он должен был позабыть очень многое, чтобы сказать будто он оставался вполне равнодушен к тяготам бурлацкого быта.

К подобному равнодушию он вообще никогда не был склонен. Даже в Италии, где все остальные художники спокон веку восхищались красотами, русский национальный художник, чуть только приехал туда, отыскивал таких же бурлаков, таких же задавленных непосильной работой людей.

«Мы привыкли думать, что итальянцы ничего не делают, восневая *doice far niente* [сладостную лень]: об угнетении народа в этих странах якобы и помину нет, — писал Репин Крамскому в 1873 году. — Четыре человека несут громадную бочку вина, перетянув ее какими-то отрепками. Жара, на гору, пот в три ручья; нам страшно глядеть на эти подобья человека (то есть те же «Бурлаки»! та же тема! — К. Ч.), однако же все равнодушно проходят, не обратив ни малейшего внимания. Погонщики ослов в Кастелямаре поспевают бегать наравне с лошадьми целые десятки верст, сопровождая господ, пожелавших сделать прогулку верхами».

Академия художеств послала его сюда восхищаться «замечательностями» итальянской живописи, итальянской природы, но никакие «замечательности» не смогли скрыть от него:

Как тяжело лежит работа  
На каждой согнутой спине.

Это было главное, что он увидел в ту пору в Италии: таких же бурлаков, которые тянут такую же лямку.

И в Вене ему раньше всего бросились в глаза «бурлаки».

«В самом деле, — писал он Крамскому, — мы едем сюда искать идеального порядка жизни, свободы, гражданства, и вдруг в Вене, например, один тщедушный человек везет в тачке пудов тридцать багажу, везет через весь город (знаете венские концы), он уже снял сюртук, хотя довольно холодно, руки его дрожат и вся рубашка мокра, волосы мокры, он и шапку снял... лошади дброги...»

Словом, Репин всюду находил бурлаков — и в России, и в Италии, и в Австрии.

Всюду тяжесть чужой работы ощущалась им так, будто эта работа лежит на плечах у него самого, будто он сам несет в

гору громадную бочку, будто он сам, заменяя лошадь, везет в тачке через всю Вену тридцатипудовые грузы, и эта повышенная зоркость к тяжести чужого бремени, чужого труда сделала его тем Репиным, которого мы любим и чтим.

Она-то и дала ему тему его «Бурлаков».

Но он часто не замечал в себе этого качества и упрямо считал себя во власти одного эстетизма.

У него всегда была иллюзия, будто форма и содержание — две несовместимые категории искусства, будто художники делятся на два враждующих лагеря — на общественников и эстетов, и будто примирение между ними невозможно ни при каких обстоятельствах.

Одни служат красоте, а другие — морали.

И себя он причислял то к одному лагерю, то к другому, не постигая, что как художник он сразу в обоих и что в этом его главная сила. Действенность его произведений именно в этом нерасторжимом единстве тематики и мастерства.

Ему же всю жизнь чудилось, что перед ним ультиматум: либо высокая техника, высокое качество живописи, либо густая насыщенность социальными темами, дидактика, литературщина, публицистика.

Либо — либо.

Два полюса.

И он во всех своих высказываниях о целях и задачах искусства попеременно метался между тем и другим. Попеременно чувствовал себя то чистым эстетом, то бойцом за искусство идейное. И примирить этого противоречия не мог. То есть он гениально примирял его в творчестве, но в теории, в восприятии, в толковании искусства он занимал то одну, то другую позицию, меняя эти вехи беспрестанно, иногда на протяжении недели.

В 1916 году в феврале мы стояли с ним в Русском музее перед брюлловской «Помпеей». Он влюбленно и страстно смотрел на нее, восхищаясь ее блистательной техникой, а потом отошел к дверям, отвернулся от обступившей его толпы ротозеев и заплакал — заплакал от восхищения искусством Брюллова. И, когда мы шли из музея, говорил, что в искусстве для него главное — очарование мастерства, виртуозность.

И я вспомнил, что лет за пять до этого мы вместе с ним и художником Бродским осматривали гельсингфорский музей «Атенеум», и он точно так же прослезился перед холстом Эдельфельда, изображавшим торько плачущую деревенскую девушку.

Репин с нежностью глядел на нее и сказал таким участливым голосом, какого я не слышал у него ни раньше, ни после:

— Бедная!

И глаза у него сделались мокрые.

И, когда мы шли из музея, он долго говорил нам о том, что в искусстве главное не техника, не мастерство, а человечность, любовь, сострадание.

Тут, в этих двух эпизодах, два разных, диаметрально противоположных отношения к живописи.

И помню, я тогда же подумал, что Репин-художник начинается там, где эти два человека соединяются вместе, где культ красоты сочетается с горячим участием в борьбе за социальную правду.

## VIII

### ВЕЛИКИЙ ДРАМАТУРГ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

В чем же было существо его таланта?

Мне кажется, раньше всего — в драматизме.

Человек застигнут катастрофой. Он испытывает такие огромные чувства, каких у него никогда не бывало, чувства, выходящие далеко за пределы обыденной человеческой психики. Вот эти-то огромные чувства и любил изображать Илья Репин.

Вспомните его Иоанна, убившего сына, и Софью после казни стрельцов, и того осужденного на смерть (в картине «Николай Мирликийский»), который вытянул шею и с сумасшедшей надеждой глядит на приостановленную казнь товарища,— во всех трех картинах ничего заурядного, повседневного, мелкого: огромные события, огромные чувства.

И вспомните лицо ссыльного в картине «Не ждали». Ссылный шел тысячи верст и все думал, как он войдет в эту комнату, где его семья, его мать, и вот он входит, наконец, в эту комнату,— только Репину дано изобразить, какое у него было в эту единственную секунду лицо, лицо, готовое и плакать и смеяться, лицо, в котором не одно выражение, а множество, и каждое доведено до предела.

И лицо революционера, приговоренного к виселице (в эскизе «Отказ от исповеди»), гордое лицо человека, победившего ужас смерти, противопоставляющего своим палачам несокрушимую духовную силу.

Все эти чрезмерные чувства — для Репина родная стихия. Лишь такому гиганту, как он, было под силу воплотить их в искусстве. И, что всего замечательнее, он изображал их без всякого внешнего пафоса, без театральных эффектов и преувеличенных жестов.

Его Софья, например, в самый разгар катастрофы, разру-

шившей всю ее жизнь, просто стоит и молчит и молча глядит перед собой, и все же в этой, казалось бы, обыкновеннейшей позе — высшее напряжение отчаяния, гнева и такого пылания души, какого не погасить даже смертью. Она не изливается в проклятиях, она не мечется по своей келье-тюрьме, которая тесна ей, как могила, она просто стоит и молчит, и в этой ненависти художника к внешним эффектам — национальное величие Репина. Русскому искусству враждебна риторика, как враждебна она русскому народу и русской ненавязчиво-прекрасной природе.

Репин не был бы русским гением, если бы даже в изображении наиболее патетических чувств не оставался предельно простым, ненапыщенным, чуждым всякой позе и фразе.

В его эскизе, изображающем смертника, который отказался от исповеди, тоже ни малейшей риторики, никакого театрального жеста. Смертник просто сидит на койке, запахнувшись в арестантский халат, и, как бы для того, чтобы не соблазниться каким-нибудь напыщенным жестом, Репин спрятал ему руки в рукава, отняв у себя, казалось бы, наиболее сильное средство для выражения человеческих чувств.

И все же, именно благодаря такому отсутствию внешних эффектов, эти огромные чувства выражены здесь с истинно-репинской силой, — чувства испепеляющего презрения к врагу и морального триумфа над тиранией и смертью.

В своей статье о Серове Репин прославляет особый, скрытый, застенчивый, непоказной героизм, свойственный русской душе. Это коренное народное качество, вызвавшееся в русском искусстве суровым отказом от всякой мелодраматической фальши, составляет одну из главнейших особенностей темпераментной репинской живописи.

Я говорю о Репине 70—90-х годов, когда стиль его живописи был совершенно иным, чем впоследствии.

Изобразительная мощь его живописи была тогда так велика, что и, не прибегая ни к каким мелодраматическим жестам, он каждую прядь волос, каждой складкой одежды мог выразить любое, самое сложное чувство своих персонажей.

Недаром у него столько картин и рисунков, где люди изображены со спины, ибо многие спины, изображенные им, гораздо экспрессивнее лиц, написанных другими художниками. Спина старухи-матери в «Не ждали» есть предел изобразительной силы: тут и сомнение, и надежда, и вглядывание, и страх ошибиться, и уже начинающий громко звучать вещий голос материнской любви, — подумать только, что вся эта живая динамика противоречивых и быстро сменяющихся человеческих чувств выражена согбенной фигурой, у которой мы даже не видим лица!

И в картине «Государственный Совет» то же самое: не только физиономии, но даже затылки и спины сановников вскрывают перед нами подноготную каждого.

Вообще для Репина нет ничего интереснее, важнее, ценнее человеческого характера, человеческой личности, и в этом он тоже национальнейший русский художник, представитель того народа, который обогатил мировую культуру психологическим романом и психологической повестью Лермонтова, Толстого, Тургенева, Достоевского, Чехова.

В каждую лучшую свою картину Репин всегда вносил столько широкого и могучего чувства, что даже малые, казалось бы, сюжеты, которые у другого художника так и остались бы в области мелкого жанра, вырастали у него до необъятных размеров. Его «Запорожцы», например, вовсе не группа смеющихся запорожских казаков, это синтез всей Сечи, квинт-эссенция обширного периода украинской истории!

И вряд ли в нашей живописи есть более широкое обобщение старой России во всем многообразии ее классов, чем репинский «Крестный ход в Курской губернии», который у другого художника, пожалуй, так и остался бы жанровой сценой.

И репинские «Бурлаки» — это меньше всего изображение десятка оборванных, тощих людей, сгрудившихся у волжского берега, это поэма о великом народе и о той радостной жизни, которая рано или поздно будет завоевана им.

«Да, русский народ под ярмом, — внятно говорит эта картина, — он замучен жестокой историей, но взгляните в этих беспробудно-несчастных людей, какая в них несокрушимая духовная мощь, сколько в них задатков для великолепного будущего».

Среди этих бурлаков есть один, который, по мысли Репина, включает в себе лучшее, чем силен и прекрасен народ.

«Неспроста это сложное выражение лица, — говорит о нем Репин в своих мемуарах. — Какая глубина взгляда, приподнятого к бровям... А лоб большой, умный, интеллигентный лоб... Была в лице его особая незлобивость человека, стоящего неизмеримо выше своей среды» и т. д.

Репин придал его типически русским чертам столько задушевности, столько чувства собственного достоинства, столько внутренней гармонии, ясности, что сам собою возникает ответ на вопрос, обращенный великим поэтом к народу:

Ты проснешься ль, исполненный сил?..  
Иль... духовно навеки почил?

Как же не проснуться народу, в котором на одном из самых нижних пластов социального строя встречаются такие могучие, духовно одаренные люди!

И лохматый гигант рядом с ним и юноша в розовой рваной рубахе, бурно негодующий на свою рабью судьбу, — все это такая народная сила, в которой — неизбежный залог прекрасного народного будущего.

Вот каким громадным становится под репинской кистью самый, казалось бы, непритязательный, заурядный сюжет. Вообще никакой малости Репин не вмещал в своем творчестве. Когда он пытался изобразить что-нибудь обыденное, мизерное, какую-нибудь жанровую, заурядную сценку, он терпел почти всегда неудачу, так как огромный его темперамент требовал огромных, широко обобщенных сюжетов.

Титаничность Репина сказалась в самом количестве его рисунков, этюдов, эскизов, картин и портретов. Когда в Третьяковской галлерее и в Русском музее были устроены юбилейные выставки Репина, казалось невероятным, что один человек — всего лишь один человек! — способен заполнить своим пламенным творчеством эти огромные залы.

И все это творчество — от первой до последней картины — было во славу России. Русскую музыку Репин прославил своими портретами Глинки, Мусоргского, Бородина, Глазунова, Лядова, Римского-Корсакова.

Русскую литературу — портретами Гоголя, Тургенева, Льва Толстого, Писемского, Гаршина, Фета, Костомарова, Стасова, Страхова, Ивана Аксакова, Горького, Леонида Андреева, Короленко и многих других.

Русские живописцы представлены в репинском творчестве целой галлереей портретов: Сурикова, Шипкина, Крамского, Васнецова, Куинджи, Чистякова, Мясоедова, Ге, Серова, Остроухова и многих других.

Русскую науку прославил он портретами Сеченова, Менделеева, Павлова, Тарханова, Бехтерева, русскую хирургию — портретами Н. И. Пирогова и Е. В. Павлова (последний изображен им в хирургической комнате во время одной из своих операций), — словом, лучших людей, какие только были в России, навеки запечатлел для потомства.

И в какие бы чужие края он ни ездил, он, как творец, как художник, всегда оставался в России.

Живя в Париже, он пишет картину «Садко», прославляя русскую «чернавушку».

Приехав в Дрезден, с увлечением пишет портрет Владимира Васильевича Стасова, борца за русское национальное искусство.

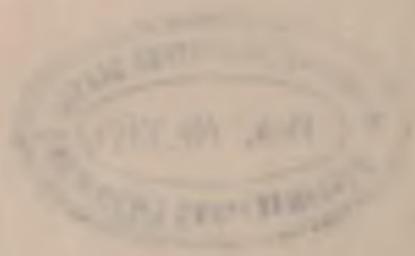
Молодым человеком, впервые очутившись вдали от России, он сообщает в Академию художеств: «В голове у меня больше русские сюжеты: я думаю, что недолго я буду здесь коротать век. Надо Русь изучать» (письмо Исееву от 9 декабря 1873 г.).



## ОГЛАВЛЕНИЕ

*Стр.*

I. Чрезмерен в любви и гнев . . . . .	3
II. Репин за работой . . . . .	10
III. Репин в быту. — Его убеждения . . . . .	27
IV. «Брат по искусству» . . . . .	40
V. Репин и Маяковский . . . . .	45
VI. Последние годы . . . . .	50
VII. Основы его реализма . . . . .	54
VIII. Великий драматург русской живописи . . . . .	65



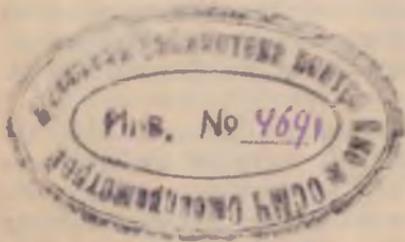
РЕДАКТОР

Редактор *И. Суворова*

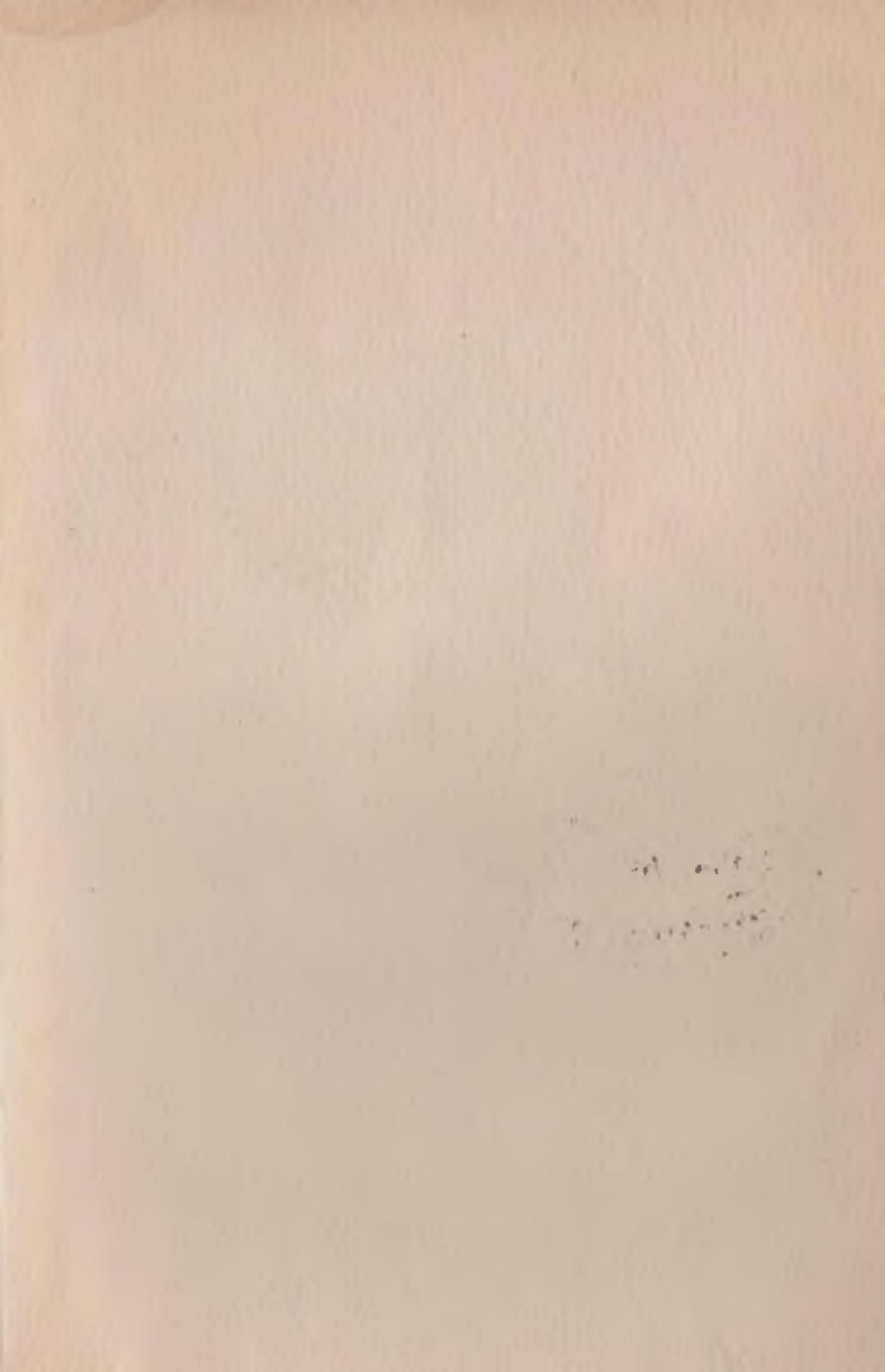
Техн. ред. *А. Сидорова*

А 23760. Подп. в печ. 6/X 1945 г.  
„Искусств“ № 0472. Кол. печ. л.  
4<sup>1</sup>/<sub>4</sub> ч.-пел. л. 4,47. Эп. в 1 п. л. 39704.  
Тираж 10000. За-ав 615.  
Цена 8 руб.

Тип. „Красный печатник“, М.  
Москва, ул. 25 Октября, 5.



7



8 руб.