



# Репин и старые мастера

Е.Б. Шарнова

Ни один из исследователей творчества И.Е. Репина не обошел вниманием тему «Репин и старые мастера». Не только современники, но и историки искусства советского периода, делавшие акцент на национальной самобытности русской живописи, писали о влиянии Рембрандта и Веласкеса на формирование его творческого метода, тем более что оба художника в отечественной историографии всегда проходили «по ведомству» реализма. Репин часто и обстоятельно высказывался в письмах и статьях о живописи старых мастеров. Он превосходно владел слогом, умел точно и эмоционально передать свои художественные впечатления. Хорошо исследованы многочисленные путешествия Репина за границу (особое место среди таких публикаций занимает статья И.С. Зильберштейна)<sup>1</sup>, что позволяет проследить эволюцию его вкуса, изменения художественных предпочтений. Репин был образованным путешественником, имевшим основательные и вполне определенные представления об истории искусства. Его глаз был воспитан на изучении одной из лучших коллекций европейской живописи, которая находилась тогда в Императорском Эрмитаже. Пожалуй, ни один музей, может быть, за исключением Прадо, который Репин увидел в 1883 году, не оказал на него такого мощного воздействия, как Эрмитаж. Посетив Голландию, художник неожиданно был разочарован Рембрандтом, чему сразу же нашел объяснение: «Рембрандт мне там не понравился, я ждал большего, у нас в Эрмитаже он лучше»<sup>2</sup>.

Кратко прослеживая маршруты путешествий Репина, выделим несколько наиболее важных для его формирования поездок. В 1873 году по пути в Париж он посетил Вену, Венецию, Флоренцию и Рим. Это было первое знакомство с Италией, оставившей у Репина противоречивые чувства. Пребывание в Париже, как известно, было продолжительным (1873–1876) и дало возможность основательно изучить собрание Лувра. В 1875 году Репин совершил короткую поездку в Лондон.

Среди «образовательных» путешествий Репина особое место занимает поездка в Европу в 1883 году, которую он

совершил вместе с В.В. Стасовым. Они посетили музеи Голландии (Амстердам, Харлем, Гаага) и Бельгии, побывали в Дрездене и Берлине, наконец, добрались до Испании, которая и являлась основной целью путешествия. Из более поздних вояжей в Европу можно отметить путешествие 1893 года, результатом которого стали известные «Письма об искусстве».

Художественные предпочтения Репина во многом отражали эволюцию вкуса своего времени. Подчеркнутое неприятие итальянской классической традиции, включая Рафаэля, и восторженное отношение к Веласкесу и Франсу Халсу, которые были по-настоящему открыты только в середине XIX века, характерны для многих европейских и американских художников. А маршруты путешествий Репина повторяют маршруты, к примеру, Э. Мане, правда, с некоторым отставанием по времени<sup>3</sup>.

Первый образовательный гранд-тур Репина в соответствии со сложившейся традицией начался в 1873 году с Италии, путь лежал через Вену, и впечатления от здешних собраний не оставили его равнодушным. Италия, в целом, не вызвала у художника восторгов, особенно не понравился Рим. В одном из писем к В.В. Стасову он эмоционально восклицает: «Какая гадость тут в галереях! Просто смотреть не на что...»<sup>4</sup> Вполне вероятно, что он мог тогда увидеть портрет папы Иннокентия X кисти Диего Веласкеса в галерее Дориа-Памфили, но никаких упоминаний об этом не сохранилось.

Репин откровенно не любил Рафаэля, хотя в письмах позднего периода он, пожалуй, сделал некоторую уступку классическому вкусу. Рафаэль для большей части европейских художников второй половины XIX века олицетворял академическую традицию и уже поэтому не мог привлечь Репина. Кроме того, среди старых мастеров он явно предпочитает великих колористов, а Рафаэль, как он признавался в письме И.Н. Крамскому, показался ему «не колоритным и неживописным», он назвал цвета в его картинах «грубыми»<sup>5</sup>.

Портрет поэта А.А. Фета. 1882  
Холст, масло. 82,8 × 65  
ГТГ. Инв. 736

<sup>1</sup> Зильберштейн. Т. 1. С. 429–524.

<sup>2</sup> И.Е. Репин — В.Д. Поленову. 17 июля 1883 г. // *Письма 1952*. С. 50.

<sup>3</sup> В 1859 Э. Мане несколько раз побывал в Голландии, где особенно восхищался живописью Ф. Халса, в 1865 он посетил Мадрид.

<sup>4</sup> И.Е. Репин — В.В. Стасову. 4 июня 1873 г., Рим // *Репин 1969*. Т. 1. С. 66.

<sup>5</sup> И.Е. Репин — И.Н. Крамскому. 8 декабря 1873, Париж // *Письма 1952*. С. 38.



Микеланджело Буонарrotти  
Пленник (Восставший раб). 1513–1516  
Мрамор. В. 207  
Лувр. Инв. М.Р. 1589

Впрочем, одно из римских впечатлений оказалось для Репина важным. Речь идет о статуе Моисея работы Микеланджело в церкви Сан-Пьетро-ин-Винколи, которую он упоминает в одном из писем: «„Моисей“ Микеланджело искупает все, эту вещь можно считать идеалом воспроизведения личности»<sup>6</sup>. Репин всегда был очень восприимчив к искусству скульптуры, он хорошо знал историю классической скульптуры благодаря коллекции слепков в Академии художеств, где были и воспроизведения знаменитых работ Микеланджело, включая «Моисея» и статуи «Рабов» из Лувра. Репин постоянно искал в живописи, будь то портрет или сюжетная композиция, максимально выразительное движение фигуры, чтобы определенный поворот, поза, жест отражали эмоциональное состояние, характер, энергетику героя. Образы Микеланджело, несомненно, могли помочь Репину в поиске пластически выразительных решений.

Одна из самых замечательных в этом отношении композиций — «Бурлаки на Волге» (кат. 5). Картина столько раз описана самим Репиным, современной художнику критикой,



Бурлаки на Волге. 1870–1873  
ГРМ  
Кат. 5  
Фрагмент

<sup>6</sup> И.Е. Репин — П.Ф. Исееву. 15 сентября 1873, Рим // Эрст. С. 131.

историками искусства, что мы не собираемся предлагать очередной анализ композиции, а подчеркнем лишь одну ее особенность. Все фигуры в картине скованы широкой лямкой, с помощью которой приводится в действие баржа. Скованное движение — один из постоянных пластических мотивов Микеланджело. Иногда он изображает реальные пути, как в фигурах «Рабов» в Лувре и аллегории «Утра» из капеллы Медичи, или, как в скульптурах «Моисей» и «Давид», фигуры едва сдерживают невероятную энергию, готовую в любой момент вырваться наружу. Схожая пластическая задача разработана в «Бурлаках»: Репин создает образ скованной, но не порабощенной силы. Это особенно ярко выражено в фигуре бунтаря Ларьки, который, на наш взгляд, непосредственно связан с «Восставшим рабом» Микеланджело. Его пластический парафраз помогает Репину создать совершенно оригинальный образ. Оказавшийся в центре цепочки бурлаков, устремленный в мощном порыве вверх, Ларька готов сорвать с себя оковы. Именно Ларька и Канин, который, подобно героям Микеланджело, слишком могуч для поражения, становятся главными композиционными акцентами в картине.

В отличие от Рима, Венеция, а точнее венецианская живопись произвела на Репина сильнейшее впечатление. В автобиографических заметках, написанных по просьбе С. Эрнста в 1926 году, он признается: «Венецию мы обожили до самозабвения»<sup>7</sup>. Во время первого посещения города в 1873 году Репин отмечает: «В Академии Веронез и Тициан во всей силе, и не знаешь, кому отдать преимущество: довольно, что чудную вещь Тинторетто уже не замечаешь»<sup>8</sup>. Хотя Репин и восхищается Веронезе, выделяя его полотно «Христос на пиру» (имеется в виду знаменитый «Пир в доме Левия» из Венецианской Академии), этот художник, пожалуй, не оказал влияния на его живопись, в отличие от В.И. Сурикова, для которого полотна Веронезе стали одним из источников вдохновения при написании больших исторических композиций<sup>9</sup>.

Что касается Тициана, то для Репина, одержимого «высотой исполнения»<sup>10</sup>, он неизменно оставался образцом для подражания. В 1883 году Репин поражен картинами венецианца в коллекции Прадо, где, по его словам, мастер представлен «в удивительных и неизвестных почти нам образах»<sup>11</sup>. Самое сильное впечатление произвела на него «Венера с органистом и Амуром» (около 1550, Музей Прадо),

которую он скопировал «в маленьком размере»<sup>12</sup>. Как отметил В.В. Стасов, «хочется ему немножко поучиться „женскому телу“, которое тут в картине истинный *chef d'oeuvre*»<sup>13</sup>. Изображение обнаженного женского тела, к которому Репин не раз обращался в своей живописи, не относится к сильным сторонам его творчества, что, впрочем, в значительной степени объясняется отсутствием традиции репрезентации обнаженной женской натуры в русской академической школе. Мы бы не стали говорить о влиянии Тициана на определенные композиции Репина. Гораздо существеннее общая эволюция живописи художника, который от пластически определенной формы, характерной для «Бурлаков на Волге» постепенно эволюционирует к восприятию реальности через цвет, к тому способу живописной реализации, который ассоциируется с тициановской колористической традицией.

В ряду европейских школ живописи, пожалуй, наиболее актуальной для Репина оказалась голландская. Помимо сугубо эстетических критериев ее превосходство над итальянской и фламандской школами в XIX веке принято было связывать с ее демократическим характером. Выдающийся французский художественный критик Т. Торе, известный радикальными левыми взглядами, следующим образом объяснял свою любовь к голландской живописи: «Рубенс оказался среди побежденных и рабов, Рембрандт среди победителей и свободных людей... Именно таков и характер голландской школы в целом. Жизнь, живая жизнь, человек, его обычаи, занятия, радости, причуды»<sup>14</sup>. Подобные соображения были совсем не чужды Репину. При всем обожании творчества Веласкеса и испанской живописи он все-таки не одобрял их элитарности: «...их аристократическому искусству не было никакого дела ни до истории своей страны, ни до типов своего народа, ни до окружающей жизни»<sup>15</sup>.

Ни один из великих мастеров не оказал на творчество Репина такого сильного и продолжительного воздействия, как Рембрандт. Это понимали уже современники, называвшие мастера «русским Рембрандтом». Если европейские художники заново открывали для себя Рембрандта в XVIII столетии, то в России это происходило намного позже, в середине XIX века<sup>16</sup>. Знакомство с Рембрандтом, как уже

<sup>12</sup> В.В. Стасов — М.М. Стасовой // *Зильберштейн*. Т. 1. С. 478.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> *Thoré-Bürger*. P. 118–119.

<sup>15</sup> И.Е. Репин — В.Д. Полену. 17 июля 1883 г. // *Письма 1952*. С. 48.

<sup>16</sup> Отдельные русские художники обращались к наследию Рембрандта и раньше. Самый яркий пример — «Портрет А.К. Швальбе» кисти О.А. Кипренского (1804, ГРМ), который современники художника якобы приняли за работу Рембрандта. В качестве прототипа Кипренский использует «Знатного поляка» (1637, Национальная галерея, Вашингтон), находившегося в коллекции Эрмитажа, к которому позже обратится и Репин.

<sup>7</sup> [Ответы И.Е. Репина] // *Репин 1948–1949*. Т. 2. С. 380.

<sup>8</sup> И.Е. Репин — П.Ф. Исееву. 15 сент. 1873, Рим // *Эрнст*. С. 132.

<sup>9</sup> О влиянии Веронезе на В.И. Сурикова см.: *Алленов*. С. 87.

<sup>10</sup> И.Е. Репин — В.В. Стасову // *Стасов 1948–1950*. Т. 1. С. 93.

<sup>11</sup> И.Е. Репин — В.Д. Полену. 17 июля 1883 // *Письма 1952*. С. 48.



Рембрандт Харменс ван Рейн  
Титус ван Рейн, сын художника, за чтением. 1656–1657  
Холст, масло. 71,5 × 64,5  
Музей истории искусств, Вена. Инв. 410

было отмечено, началось для Репина с Эрмитажа, где в то время была едва ли не лучшая в Европе коллекция его живописи, насчитывавшая более 40 картин. Известный историк искусства Л. Виардо, сочинения которого хорошо знали в России, писал в книге «Музеи Англии, Бельгии, Голландии и России»: «Ни один город, даже Мюнхен, не может похвастаться такой многочисленной коллекцией Рембрандта, как Эрмитаж»<sup>17</sup>. Как все ученики Академии художеств, Репин копировал в залах Эрмитажа, хотя в его случае копирование любимых рембрандтовских картин продолжалось и позже.

Репин, особенно в 1870-е годы, нередко цитирует определенные композиции Рембрандта. Сначала цитирование носит несколько наивный, подражательный характер. Так, в «Читающей девушке» (кат. 33)<sup>18</sup> легко узнаваем портрет читающего Титуса, которого Репин видел в Музее истории искусств в Вене («Титус ван Рейн, сын художника, за чтением», 1656–1657). Репин использует схожий поворот фигуры,

<sup>17</sup> Viardot. P. 261.

<sup>18</sup> По поводу датировки картины существуют разные точки зрения. В любом случае она написана после посещения Репиным музея в Вене, т. е. после 1873.



Портрет старушки. 1871–1873  
Копия с оригинала Рембрандта (1654, ГЭ)  
Холст, масло. 111,5 × 87,5  
ГТГ. Инв. 11165

а свет, так же как в венском портрете, идет из левого верхнего угла, освещая кудрявые рыжеватые волосы модели, целиком погруженной в чтение. Используя тончайшую аранжировку света, скользящего по лицу Титуса, Рембрандт создает поразительный эффект: кажется, что мальчик слегка шевелит губами, словно проговаривая текст прочитанного, как это делают дети. У Репина мимическая экспрессия слишком форсированная: девушка приоткрыла рот, не то вслух произносит текст, не то улыбается.

Композиционное и образное решение «Еврея на молитве» (кат. 17) подсказано «Портретом старика-еврея» кисти Рембрандта (1654, ГЭ). Репин написал картину в Париже, где, несмотря на обилие новых художественных впечатлений, он не забывал об эрмитажных работах мастера. Голландский прототип в картине вполне очевиден (схожие поза, жест, соотношение фигуры с фоном, взгляд, обращенный внутрь себя), однако Репин дает более конкретную, близкую натуре интерпретацию, очевидно связанную с определенной моделью. Отсюда и большая портретность облика старика

с характерной асимметрией бровей, а также внимательная передача его костюма.

В 1870-е годы среди картин эрмитажного собрания Репина, судя по всему, особенно привлекают образы рембрандтовских стариков. Именно тогда была выполнена копия с «Портрета старушки» (1871–1873, ГТГ; оригинал Рембрандта хранится в Эрмитаже, 1654)<sup>19</sup>. Фактура репинской копии не такая плотная, как у Рембрандта, но общее колористическое и световое решение передано точно. Репин внимательно прорабатывает фон, делая его подвижным и нюансированным, так что фигура старушки не «наложена» на фон, а тесно с ним взаимосвязана. Художник впоследствии не раз повторит жест сложенных на коленях рук, придающий героям портрета особую сосредоточенность, а композиции устойчивую замкнутость — например, в портрете А.Д. Третьяковой (кат. 42) или в портрете А.А. Фета (1882, ГТГ).

Самый выразительный из портретных образов И.Е. Репина 1870-х годов, безусловно, «Протоиакон» (кат. 37). Современники Репина не могли не узнать прототип картины — шедевр Рембрандта, который хранился тогда в Эрмитаже и считался портретом Яна Собесского («Знатный поляк», 1637, Национальная галерея, Вашингтон). Грабарь в каталоге картин Репина сопоставляет достаточно подробно два портрета: «Репин особенно высоко ставил как раз этот рембрандтовский шедевр и едва ли можно сомневаться в том, что „Ян Собесский“ подсказал художнику и общую концепцию „Протоиакон“, не только такой же посох в руке, но и вся жирная кладка живописи — трактовка фона, рук и самого лица — говорят о том, что летние посещения Репиным Эрмитажа не прошли даром...»<sup>20</sup>

К описанию Грабаря мы бы добавили поразительный эффект присутствия в портрете: корпулентная, подчеркнута телесная фигура протоиакона так мощно вторгается в пространство зрителя, как бывает в живописи барокко, в том числе и в «Знатном поляке» Рембрандта. А отмеченная Грабарем «жирная кладка живописи»<sup>21</sup> в трактовке лица вызывает желание «взять героя за нос» (примерно таким образом описывали авторы XVII–XVIII веков свое впечатление от фактуры Рембрандта).

Пожалуй, именно с 1876–1877 годов Репин так свободно работает с фактурой, варьируя плотность мазков, их направление, ритмические возможности. Один из самых ярких



Рембрандт Харменс ван Рейн  
Знатный поляк. 1637  
Дерево, масло. 96,8 × 66  
Национальная галерея, Вашингтон. Инв. 1937.1.78

примеров — «Негритянка» (кат. 18), в котором центром притяжения становится золотое ожерелье, буквально вылепленное пастозными энергичными мазками. Сияние и переливы массивного украшения, подчеркнутые контрастом с цветом кожи негритянки и с глубоким по тону, почти черным фоном, — очень рембрандтовская тема.

Воспоминания о венском «Титусе» присутствуют в портрете Е.В. Репина (кат. 87), однако по сравнению с «Читающей девушкой», написанной примерно на 10 лет раньше, Репин создает более самостоятельный, органичный образ: остается схожий разворот фигуры, рембрандтовская погруженность в сам процесс чтения и эффект скользящего по лицу света. В колористическом решении художник по-своему интерпретирует характерный рембрандтовский прием: ярко

<sup>19</sup> Образцом для копирования послужила картина из Эрмитажа, а не из ГМИИ, как было ранее принято считать в литературе о художнике. См.: ГТГ 2006. С. 170.

<sup>20</sup> Грабарь 1963–1964. Т. 2. С. 264.

<sup>21</sup> Там же.



Рембрандт Харменс ван Рейн  
*Отречение Св. Петра*. 1660  
 Холст, масло. 154 × 169  
 Рейксмузеум, Амстердам. Инв. SK-A-3137

→  
 Сходка. 1883  
 ГТГ  
 Кат. 106  
 Фрагмент

освещенная красновато-розовая рубаша акцентирует внимание на лице модели (как в эрмитажном «Портрете старика в красном» Рембрандта, около 1652–1654). Репин выразительно прорабатывает фактуру: густые, плотно положенные мазки, особенно выпуклые в трактовке лица, подчеркивают объем фигуры, словно выходящей за пределы холста, и вносят экспрессию во внешне статичный образ.

Репинские композиции так называемой народнической серии имеют очевидные и, видимо, вполне осознанные ассоциации с евангельской темой и иконографией. И снова именно обращение к рембрандтовской традиции изображения евангельских сюжетов оказывается для Репина наиболее плодотворным. О прямых аналогиях речи не идет, однако многие приемы, прежде всего использование экспрессивных возможностей света, связаны с изучением Рембрандта. Так, в картине «Перед исповедью» (кат. 107) затененная фигура священника, помещенная против света, источник которого не виден зрителю, образует резкий контраст с освещенной фигурой революционера, приговоренного к казни. Контраст усиливает напряжение несмотря на отсутствие внешнего действия, а свет, как у Рембрандта, маркирует героя, который воспринимается зрителем как положительный.

Наиболее экспрессивно свет трактован в эскизе «Сходка» (кат. 106). Фигуры, расположенные вокруг стола, связаны с иконографией «Тайной вечери», а повернувшийся спиной мужчина справа невольно ассоциируется с Иудой. Репин снова использует характерный для Рембрандта барочный прием экранированного света (лампа на столе видна лишь частично). Слепящий свет заливает поверхность стола, прихотливо высвечивает фигуры, выступающие из глухого мрака, превращая лица в условные маски, что создает сильный эмоциональный эффект, передающий смутное состояние героев. Образное решение близко живописи позднего Рембрандта и могло быть подсказано одной из самых выразительных евангельских композиций Рембрандта — «Отречение Св. Петра», которая до 1933 года находилась в Эрмитаже (1660, Рейксмузеум, Амстердам).

Одним из открытий во время поездки в Голландию в 1883 году стал для художника Ф. Халс. В своем восторженном отношении к нему Репин оказался в русле общих тенденций эпохи, ценившей непосредственное впечатление от природы, которая всегда присутствует в халсовских портретах. Его не могло не привлечь и невероятное композиционное разнообразие портретов Халса, который в рамках достаточно ограниченной типологии, например, в погрудном



портрете, каждый раз находит новое оригинальное решение. Репин делится своими впечатлениями в письме к В.Д. Поленову: «В искусстве Голландии меня больше всего поразил Франц Гальс в Гарлеме, да и в других местах, где есть его работы, — живой художник, свободный, несмотря на неколоритность, на небрежность местами... Это такая прелесть жизни, экспрессий!!»<sup>22</sup> «Прелесть жизни» у Халса самым непосредственным образом выражается в физиогномической экспрессии. Его герои, особенно в ранний период творчества, улыбаются или смеются, диапазон смеха невероятно широкий: самодовольная улыбка или добродушный смех, выражение жизнерадостности, иногда гримаса. Искусство мимической экспрессии, в том числе и выражение смеха через мимику, близко Репину, особенно в начале 1880-х, когда он работает над образами запорожских казаков для картины «Запорожцы» (кат. 120).

Творчеством Веласкеса Репин заинтересовался задолго до поездки в Мадрид, в 1883 году. Веласкес был представлен в собрании Эрмитажа, хотя и не самыми характерными работами. Можно предположить, что наиболее актуальным для Репина-портретиста был этюд к портрету папы Инно-

кентия X, который сейчас считается произведением круга Веласкеса (Национальная галерея, Вашингтон). В 1874 году, будучи в Париже, Репин признавался Стасову: «Я теперь мечтаю о Веласкесе и подумываю об Испании. Н[е] знаю, удастся ли!»<sup>23</sup> — и далее писал, что знает по фотографиям все вещи Веласкеса, но «...это не то, это слишком слабая передача этого гения колорита»<sup>24</sup>. В 1881 году С.И. Мамонтов привез Репину «голову Веласкеса с Эзопа, в натуральную величину. Я знаю хорошо по фотографии всю эту фигуру и страстно ее люблю. Теперь эта фотография стоит у меня в мастерской, и я наслаждаюсь ею»<sup>25</sup>.

Имеется в виду знаменитая картина Веласкеса «Эзоп» из коллекции Прадо (около 1638). Репин по-своему интерпретировал образ Эзопа в одном из лучших своих портретов — портрете М.П. Мусоргского, написанном именно в 1881 году (кат. 58). Веласкес представил Эзопа бродягой с болезненными одутловатыми чертами лица и взъерошенными волосами, одетым в поношенный халат, полуоткрытый на груди и перевязанный платком. Лицо вылеплено резкими пастозными

<sup>23</sup> Стасов 1948–1950. Т. 1. С. 94.

<sup>24</sup> Там же. Т. 2. С. 68–69.

<sup>25</sup> И.Е. Репин — В.В. Стасову. 20 октября 1881 г. // Зильберштейн. Т. 1. С. 434.

<sup>22</sup> И.Е. Репин — В.Д. Поленову. 17 июля 1883 г. // Репин 1969. Т. 1. С. 288.





мазками, колорит выдержан в скупой коричнево-оливковой гамме, которую, впрочем, Репин не мог увидеть на черно-белой фотографии. А вот основные составляющие образа — небрежно запахнутый халат, болезненное, «отсутствующее», выражение лица, блуждающий взгляд, всклокоченные волосы, а также энергичная фактурная лепка лица и хаотично положенные мазки в трактовке волос — узнаваемы в портрете Мусоргского. Парадоксальное сочетание внешней неприглядности и внутреннего благородства, масштаба личности делает образы Веласкеса и Репина близкими друг другу. Как всякое значительное произведение, изображение композитора допускает множество интерпретаций, а сходство Мусоргского с Эзопом вовсе не отменяет невероятной живости репинского портрета, написанного, как известно, с натуры, на одном дыхании<sup>26</sup>.

В 1883 году Репин в компании Стасова наконец добирается до Испании, которая ничуть не обманула его ожиданий: «Самое сильное впечатление произвел на меня Мадрид — и искусством и жизнью. После Мадрида я почувствовал

<sup>26</sup> «Эзоп» Веласкеса произвел столь же сильное впечатление на Э. Мане. Его картина «Любитель абсента» (1858–1859, Новая глипготека Карлсберга, Копенгаген) является свободной вариацией на тему этой работы Веласкеса.



Диего Веласкес  
Карлик с книгами (Карлик дон Диего де Аседо по прозвищу Эль Примо). Около 1640  
Холст, масло. 107 × 82  
Музей Прадо. Инв. P001201

Диего Веласкес  
Эзоп. Около 1638  
Холст, масло. 179 × 94  
Музей Прадо. Инв. P001206



Диего Веласкес  
 Портрет папы Иннокентия X. Около 1649–1650  
 Холст, масло. 140 × 119  
 Галерея Дориа-Памфили, Рим. Инв. FC 289

Диего Веласкес  
 Пабло де Вальядолид. Около 1635  
 Холст, масло. 209 × 123  
 Музей Прадо. Инв. P001198

себя тем блаженным правоверным мусульманином, который побывал в Мекке и удостоился носить чалму<sup>27</sup>. В Прадо Репин копирует картины двух художников: Тициана (о чем речь шла выше) и Веласкеса, выбрав один из портретов знаменитой серии шутов, которого называет «Урод из Валлекаса» (имеется в виду портрет карлика Франсиско Лескано по прозвищу «Мальчик из Вальекаса», около 1635–1645, Музей Прадо). По воспоминаниям А. М. Комашки, Репин также выполнил по колоченную копию «Мениппа» Веласкеса (около 1638, Музей Прадо), который составляет пару к «Эзопу»<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> И. Е. Репин — В. Д. Поленову. 17 июля 1883 г. // *Репин 1969*. Т. 2. С. 286.

<sup>28</sup> Комашка, живший у И. Е. Репина в Куоккале в 1915–1918, вспоминает: «Из репродукций в репинской мастерской были только воспроизведения картин и портретов Веласкеса: „Вахх“ („Соревнование пьяниц“), „Конный



К 1883 году Репин был уже сложившимся мастером, с узнаваемой живописной манерой. Он, безусловно, понимал, что подражать Веласкесу бесполезно, однако изучение картин великого испанского мастера добавило его живописи новые обертона. В 1870-е годы в картинах Репина преобладает теплая палитра, а колорит часто определяется доминантой светотени, в чем обычно видят воздействие музейного колорита, особенно работ Рембрандта. После Мадрида колористическая гамма портретов становится более разнообразной. Большую роль играют оттенки синего, и, вообще, холодные

портрет Оливареса“, „Эзоп“. На узкой боковой стене, у камина, в мягком полумраке висела собственноручная репинская копия (поколоченная) веласкесовского старика „Мениппа“ в черном плаще и шляпе) (цит. по: Комашка).



Портрет графа А.П. Игнатьева. 1902  
ГРМ  
Кат. 145  
Фрагменты

→  
«Осенний букет». 1892  
ГТГ  
Кат. 130  
Фрагмент



оттенки спектра, которым отдавал предпочтение Веласкес. Так, в «Портрете П.И. Бларамберга» (кат. 78) Репин отказывается от светотеневой моделировки и строит форму цветом, а благородное сочетание синего, иссиня-черного с белым решено в веласкесовском цветовом ключе.

Еще одна особенность портрета Бларамберга — более светлый фон, на котором фигура и лицо модели смотрятся как темное пятно, концентрируя внимание на силуэте. Подобная трактовка фона, который светлее фигуры, характерна для многих портретов Веласкеса. На фоне иногда представлен условный пейзаж, как в портрете «Карлик с книгами» (около 1640, Музей Прадо), но чаще фон бывает нейтральным, а сочетание четко очерченного силуэта фигуры и размытого, неопределенного фона-пространства создает особый эффект. Среди множества примеров упомянем портрет Пабло де Вальядолида (около 1635, Музей Прадо), который произвел огромное впечатление на многих живописцев, приехавших во второй половине XIX века в Мадрид: на Э. Мане или американца Т. Икинса (оба художника создали собственные вариации на тему веласкесовского портрета<sup>29</sup>). У Репина в 1880–1890-е годы аналогичное сочетание фигуры с нейтральным светлым фоном, понимаемым как пространство, встречается неоднократно, например, в «Портрете В.Д. Спасовича» (кат. 126).

После посещения Мадрида у Репина изменился подход к фактуре. Он постепенно уходит от плотной многослойной

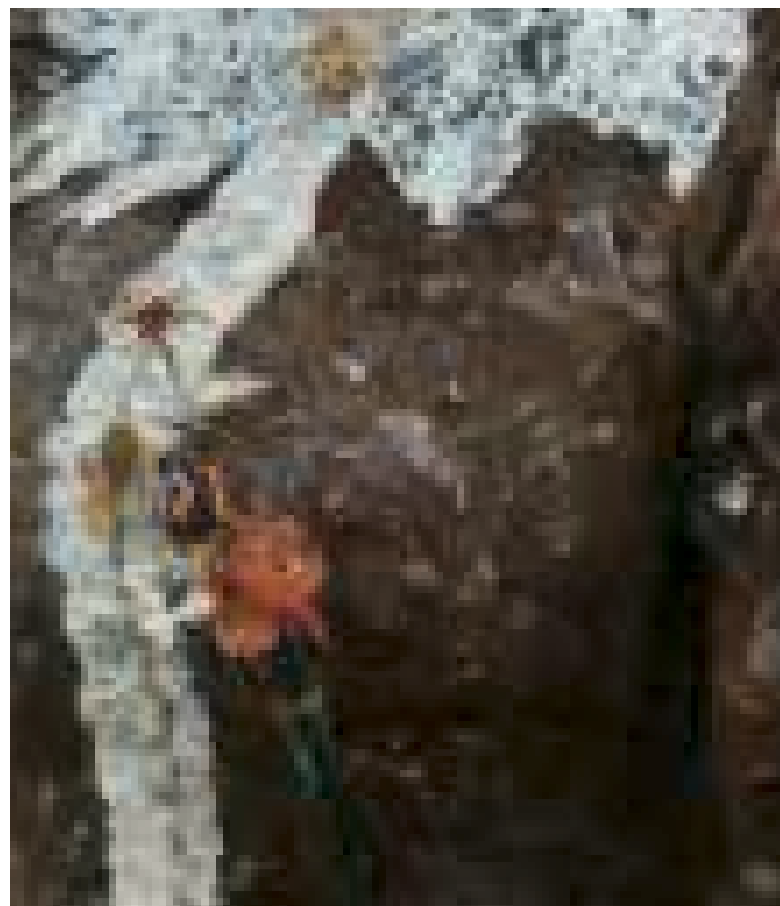
<sup>29</sup> Имеется в виду картина Т. Икинса «Мыслитель. Портрет Луиса Н. Кентона» (1900, Метрополитен-музей). Э. Мане несколько раз использовал этот прототип, в том числе в «Портрете Фора в роли Гамлета» (1876–1877, Музей Фолькванг, Эссен).

живописи, характерной для Рембрандта, и эволюционирует в сторону легкой, воздушной, подвижной фактуры. В «Осеннем букете» (кат. 130) прихотливый орнамент кружева, разнообразие узоров на ткани юбки и жакета, бутоньерка на груди переданы с помощью виртуозной скорописи мазков, что напоминает так называемую *maniera abbreviata* (сокращенная манера. — *исп.*) Веласкеса, характерную для его позднего периода, 1650-х годов.

Быстрая и одновременно точная лепка деталей отличает и знаменитые этюды к картине «Торжественное заседание Государственного совета 7 мая 1901 года, в честь столетнего юбилея со дня его учреждения» (кат. 154). Живопись репинских этюдов буквально оглушает фейерверком драгоценных переливов цвета, «звонящим» белым, пронзительным красным и золотым, как это было в гениальном веласкесовском портрете папы Иннокентия X (около 1649–1650, Галерея Дориа-Памфили, Рим). Во многих этюдах, например к портрету М.С. Волконского (кат. 152) или портрету А.П. Игнатъева (кат. 145) Репин, подобно Веласкесу, сталкивает три разных оттенка красного, оставаясь при этом в пределах холодной палитры: алый цвет мундира, бордовая обивка кресла, пурпур поверхности стола.

Виртуозное движение раскованной кисти создает впечатление игры света на золотом шитье, голубых орденских лентах, белых манжетах. Открытый, стремительный мазок, мгновенно схватывающий любую деталь — шитье мундира, ордена, чернильный прибор на столе, разнообразные «рисунки» бород, превращает каждую из фигур в точную живописную формулу, в которой выражен характер модели. Сергей Эрнст тонко почувствовал эту особенность этюдов к «Государственному совету...»: «В этих свободных, теплых пятнах краски, в этих свободно и быстро намеченных масках лиц художником переданы с дивной полнотой, с дивным угадыванием множество характеров, со всей их жизненной драмой, со всем их жизненным путем»<sup>30</sup>. «Дивное угадывание характеров» сродни тому качеству искусства Веласкеса, которое сформулировал папа Иннокентий X, глядя на собственный портрет, — *troppo vero* (слишком правдиво. — *итал.*).

Начиная с 1970–1980-х годов отечественные исследователи часто сравнивают Репина с французскими импрессионистами, что во многом связано с вполне понятным стремлением представить его как можно более актуальным мастером, работавшим в русле самых «авангардных» течений своего времени. Так, Д.В. Сарабьянов называет работы парижского периода «прекрасными примерами ранних импрессионисти-



ческих исканий Репина»<sup>31</sup>. Безусловно, знакомство Репина с импрессионизмом, стремление опробовать новый метод — важный, но все-таки достаточно краткий эпизод его творческой биографии.

С позиций современных исследований те явления в живописи второй половины XIX века, которые находятся вне «столбовой дороги» импрессионизма, предстают не менее убедительными с художественной точки зрения. Изучение живописи Салона, интерес к таким выдающимся мастерам, как А. Фантен-Латур или художники-символисты, которые работали независимо от импрессионистов, говорит о том, что представление о европейском искусстве второй половины XIX века стало более сложным и разнообразным. В эти годы обращение к живописи старых мастеров объединяло многих выдающихся художников разных национальных школ и стало значимой, осознанной альтернативой академической традиции, и в этом отношении Репин был художником не менее современным, чем француз Э. Мане, американец Т. Икинс или немец М. Либерманн. Сам Репин сформулировал свою позицию предельно ясно: «Знайте, что Рембрандт и Веласкес — мои боги... Они были выше всех академий мира»<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Эрнст. С. 52.

<sup>31</sup> Сарабьянов. С. 170.

<sup>32</sup> Репин 1899.