

ПРО ПОРТРЕТ В. В. СТАСОВА РОБОТИ І. Ю. РЕПІНА ІЗ ЗІБРАННЯ ХАРКІВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ

ID ORCID 0000-0002-8711-7521

Олександр ШИЛО

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МІСЬКОГО
ГОСПОДАРСТВА ІМЕНІ О. М. БЕКЕТОВА

ID ORCID 0000-0001-6017-5329

Наталія ТИМОФЄЄВА

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МІСЬКОГО
ГОСПОДАРСТВА ІМЕНІ О. М. БЕКЕТОВА

ID ORCID 0000-0003-2271-7945

Юрій ПЯНИДА

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МІСЬКОГО
ГОСПОДАРСТВА ІМЕНІ О. М. БЕКЕТОВА

У 1907 р. до зібрання Харківського міського художньо-промислового музею надійшов від автора портрет В. В. Стасова, написаний І. Ю. Рєпіним 1905 р. у «Пенатах». Це був останній портрет Стасова, створений Рєпіним з натури. Портрет із харківської колекції завершує собою низку, до якої входять декілька живописних зображень. Це портрет 1873 р.; 1883 р., створений у Дрездені під час спільної подорожі художника і критика Європою; 1889–1890 рр. – у червоній сорочці; 1900 р. – у шубі. Звертає на себе увагу, що з п'яти живописних портретів три – костюмовані, спеціально задумані як «портрети з переодяганням». Навіщо художнику знадобився цей маскарад? Про що у рєпінській особистості та в рєпінській творчості говорить цей портрет? Історія створення цього портрета розглядається у двох контекстах: по-перше, тих художніх завдань, які митець розв'язував у всій низці зазначених зображень критика; по-друге, в біографічному контексті стосунків митця і критика протягом більш ніж тридцяти років. Показано, як від першого до останнього портрета намічається траєкторія виходу митця з-під впливу ідей критика і набування ним власних поглядів на мистецтво. Відповідно до цього від портрета до портрета змінювалася композиція твору, в ній усе більшою мірою проявляється свавілля митця щодо вирішення образу критика. Вирішуючи композицію кожного з портретів, Рєпін принаймні демонструє, як в його творчості відбувався перехід від повної зануреності в зміст монологу критика до їх діалогічних стосунків і відходу від стасівських постулатів по мірі формування власного художнього світогляду. Автори відстоюють точку зору на портрет Стасова із зібрання Харківського художнього музею як на видатний твір пізнього періоду творчості І. Ю. Рєпіна, який ще потребує свого глибокого дослідження.

Ключові слова: Рєпін, Стасов, портрет, композиція, образ, діалог

У 1907 р. Рєпін на прохання професора Харківського університету Д. І. Багалія передав у дарунок Харківському художньо-промислому музею два своїх твори: виконаний 1898 р. портрет генерала М. І. Драгомирова та портрет В. В. Стасова (іл. 1), написаний 1905 р. у «Пенатах» [13, с. 29]. Цей останній портрет був створений у найкоротший термін – протягом тих кількох липневих (старого стилю) днів, коли Стасов гостював у художника у зв'язку зі святкуванням його дня народження.

Портрет затівався заздалегідь [12, с. 199]. Художник просив Стасова взяти з собою палевий каптан давньоруського крою, в якому критик і позував у зашкленій зимовій веранді на першому поверсі

будинку на тлі темного дверного отвору. Збереглися фотографії, виконані в ці дні. На одній із них [5, с. 298] зображений Стасов у цьому вбранні серед гостей у дворі «Пенатів» біля зимової веранди; на іншій (її опубліковано в О. В. Кирилліної [6]) – сам художник, який пише цей портрет. Художник пише його весело. Пензель ліпить форму ніби «сам собою». Модель добре відома художнику: понад 30 років пов'язують їх одного з одним.

Портрет написаний широко й артистично. Він належить до тієї низки зображень, виконаних протягом одного-двох сеансів, яка за два роки до цього була відзначена циклом блискучих за мальовничою якістю та майстерністю етюдів до «Державної

ради», що стали найвищим досягненням репінської творчості. Однак від них він відрізняється значними – 101,5 × 75,5 см – розмірами. Темне тло прописане рідко, в один шар, майже без тональних градацій. На ньому корпусно і також алла прима виконана масивна сива голова критика в профіль, широко прописана сидяча постать і рука, що тримає пенсне.

Живопис портрета побудований на великих локальних колірних плямах, тонко опрацьованих тонально. Поколінно взята фігура розташована по діагоналі і йде за правий край зображення, залишаючи порожнім ліве його поле. Це характерна для Рєпіна обставина: портрет пишеться спонтанно, композиція його не продумується заздалегідь, що було важливо, наприклад, для Серова. Сам процес зображення є для художника дією органічною і не програмованою заздалегідь.

Портрет виявився останнім натурним зображенням знаменитого критика. Трохи більше ніж через рік Стасов помер. Ще через рік Рєпін зобразить його в радісному натовпі в картині «Маніфест 17 жовтня 1905 р.». Ще через роки мистець повертатиметься спогадами до їхньої дружби, їхніх розбіжностей, їхньої однодумності та суперечок, співчуття та взаємного відштовхування – і виникатимуть мемуарні тексти, нині опубліковані [9; 10].

Стасов продовжував жити в образній свідомості Рєпіна, в його внутрішньому світі. У цьому сенсі репінський дар Харкову 1907 р. був не фор-

мальним подарунком. Передаючи останній свій натурний портрет Стасова харківському музею, художник ділився своїм сокровенним.

Один з відвідувачів «Пенатів» тих років, М. М. Євреїнов, пізніше сформулював ідею про «автопортретність» образів, створюваних портретистом [3]. Якщо це так, то доречно замислитися над питанням, про що ж у репінській особистості та репінській творчості говорить цей портрет.

Як уже зазначалося, портрет з харківської колекції завершує собою низку, до якої входять декілька живописних зображень. Це портрети 1873 р. (іл. 2); 1883 р., створений у Дрездені під час спільної подорожі художника і критика Європою (іл. 3); 1889–1890 рр. – у червоній сорочці (іл. 5); 1900 р. – у шубі (іл. 9). Звертає на себе увагу, що з п'яти живописних портретів три – костюмовані, спеціально задумані як «портрети з переодяганням». Навіщо художнику знадобився цей маскарад?

Стасівський портретний ряд виявляє низку проблем, з якими стикався і які розв'язував Рєпін незалежно від того, чи усвідомлював він це, аналізуючи власну творчість, чи (скоріше) рухався «за натхненням», ведений творчою інтуїцією і креативними імпульсами. До їх числа, наприклад, належить пластична рима ковзного руху фігури з рухом правої руки, що взялася за спинку тонетівського стільця в харківському портреті (іл. 1).

Композиційні ритми портрета підпорядковані діагональному руху в рисунку обличчя, підкрес-



Іл. 1. І. Ю. Рєпін. *Портрет В. В. Стасова*. 1905. П., о. 101,5 × 75,5 см. Харківський художній музей



Іл. 2. І. Ю. Рєпін. *Портрет В. В. Стасова*. 1873. П., о. 80,9 × 65 см. Державна Третьяковська галерея. Москва

леному довгою струмливою бородою. Вони перебиваються тільки лінією кольорового пояса, що перехоплює каптан. Вона продовжена в один бік малюнком верхньої внутрішньої частини правого рукава, а в інший – лівої руки з пенсне. Ця лінія, перпендикулярна загальній діагоналі постаті, ніби створює внутрішню раму зображення, повернену під кутом відносно його меж.

Цим своїм пластичним рішенням останній портрет Стасова відрізняється від першого, виконаного в 1873 р. (іл. 2). Вони, здавалося б, схожі за композицією: той самий профільний поворот, ті самі струмливі з верхнього лівого в правий нижній кут діагоналі, підкреслені не діагоналлю, яка їх не перебиває, а наче зломленою та обвислою під їхнім напором лінією ланцюжка годинника. Водночас розворот фігури в цьому першому портреті заповнює весь його простір. Вона стійка і самодостатня, вона домінує над простором зображення, не залишаючи в ньому вільного місця.

Портрет 1873 р. представляє Стасова-трибуна, критика, який став глашатаєм ідей покоління 1860-х рр., до якого відносив себе і Рєпін [11, с. 291]. У цей період він абсолютно свідомо вважав себе учнем Стасова, був цілком поглинений його особистістю, підкорений його ерудицією та інтелектом, дивився на світ його очима. 15 березня 1873 р. мистець пише Стасову, домовляючись про портрет: «<...> дивлюся в цю хвилину на Ваші дві фотографічні картки і говорю неначе з Вами <...>» [11, с. 55].

Це – період, коли інтенсивно складається світогляд митця, визначаються ті пріоритети, що тривалий час будуть орієнтирами не лише в його творчості, а й у житті. Це ті ідеали народництва, які Рєпін матиме на увазі, говорячи про себе як про людину, що належить до покоління «людей 1860-х рр.» [11, с. 291].

Портрет 1873 р. і став вираженням цього пієтету. Той внутрішній «діалог», який веде художник зі своєю моделлю, – це, більшою мірою, гучний і самозабутній монолог самого критика, «цього пристрасного юнака в 50 з гаком років», як характеризував його художник у листі до Д. В. Стасова від 24 червня 1883 р. [4, с. 445].

І композиція портрета з «чудово характеризуваною», словами І. Е. Грабаря, головою, сміливо взятою в енергійному повороті праворуч [2, с. 261], і скромний темний його колорит продовжують традицію портретів роботи В. Г. Перова та І. М. Крамського – митців, творчість яких була найближчою в цей час до ідеологічної проповіді Стасова.

Саме ці майстри на поч. 1870-х рр. стояли біля початку галереї портретів діячів російської культури – тієї галереї, над створенням якої у ті роки замислювався П. М. Третьяков. У 1871 р. Перов створює портрет драматурга О. М. Островського, у 1872 – свій загальноновизнаний шедевр, портрет Ф. М. Достоевського. У 1873 р. Крамський пише портрет Л. М. Толстого, а 1877 ним буде написано

портрет М. О. Некрасова. Ці портрети будуються так, щоб максимально повно розкрити особистість зображуваної людини і при цьому нівелювати пластичні шукання, які можуть мати лише спеціальний художній інтерес, актуальний для вузького кола любителів мистецтв. Рєпін, тоді творчо дуже близький з Крамським, саме від нього сприймає цей підхід до портрету. Досвід із портретом Стасова був першою ластівкою на цьому шляху, який згодом буде відзначений такими значними здобутками, як портрет письменника О. Ф. Писемського 1880 р. і абсолютним шедевром – портретом М. П. Мусоргського 1881 р. Але це буде пізніше. Поки що досвід із портретом Стасова 1873 р. значною мірою демонструє, як домінувала модель у діалозі з художником, говорить про «розчиненість» останнього в образі першого.

Чому ж так різняться концептуально ці два, здавалося б, настільки схожі зовні зображення однієї й тієї самої людини? Розділені більш ніж тридцятьма роками, вони вмістили всю історію стосунків художника й моделі, аж ніяк не безхмарних, які знали і близьку дружбу, і взаємне охолодження, і сварки, і суперечки, і примирення, і нову дружбу, і завжди – численні дискусії, що були живим стрижнем їхнього спілкування. Чому так дивно посаджена й обрізана рамою фігура на останньому портреті? Нарешті, чому настільки дивний костюм Стасова? Він, з одного боку, «ідеологічний» і, безумовно, маніфестує улюблені стасівські ідеї про необхідність мистецтва, побудованого на архетипах національної культури, а з іншого боку, він «маскарадний», що особливо добре видно на фотографіях, де бачимо критика серед гостей у «цивільному» одязі [7, с. 57, 61, 83 та ін.], і тому вкрай неорганічний закарбованій ситуації.

Якщо порівнювати концепції простору в живописних портретах Стасова, створених Рєпіним у 1873, 1883, 1889–1890, 1900 і 1905 рр., то можна виявити цікаву закономірність. Для розуміння її сенсу важливо виділити принаймні три позиції: моделі, художника і глядача.

Позиції художника і моделі просторово пов'язані одна з одною процесом роботи над портретом і зафіксовані точкою зору художника на свою модель. Вони реально представлені в реальному просторі.

Позиція ж глядача – позиція ідеальна. Вона належить простору смислового, а не перцептивного. У цьому сенсі вона є функція. Щодо неї художник формує в психологічному портреті те враження від образу, котре пластично проявляється як характерна виразність моделі. Рєпін зарекомендував себе неперевершеним майстром її виявлення. Саме вона і є тією змістовною якістю, що виявляється точкою зору художника на модель у реальному просторі портретування: ракурсом, способом членування і ритмічної організації образотворчої площини, її обмеженням рамою тощо.

У цьому плані портрет 1873 р. (іл. 2) побудований так, щоб максимально нівелювати позицію

художника і репрезентувати модель «як таку», «саму по собі», явлену нібито поза креативними зусиллями портретиста. Саме тому модель і домінує над простором зображення, зводячи всі інші позиції до залежних від неї функціональних місць. Така концепція портрета повністю збігалася на той час із розумінням Репіним особистості Стасова як глашатая найактуальніших для свого часу ідей про роль мистецтва в житті народу та його місця у творчій долі художника як ідейного вождя та вчителя [11, с. 55].

Уже через десять років ситуація змінюється. Досвід їхньої дружби вже взяв суперечки 1877 і 1879 рр., в яких Репін усе більш наполегливо відстоював думку про самоцінність мистецтва, про те, що його соціальне значення – лише одна з можливих і далеко не найважливіша його функція [2, с. 91, 93]. Внутрішній світ Репіна – до 1883 р. вже автора «Бурлаків» і «Хресної ходи», «Садка» і «Проводів новобранця», «Царівни Софії» і «Арешту пропагандиста», чудової портретної галереї – значною мірою не тільки оформився, а й автономізувався. Дружба зі Стасовим набула значно паритетнішого характеру, хоча художник і поступався критикові в їхньому дуеті першими ролями. Але дедалі твердіше звучить його самостійний голос у численних суперечках про мистецтво, якими сповнена була їхня спільна поїздка до Європи 1883 р. Під час спільного відвідування музеїв Репін усе більшу увагу приділяє власне художнім достоїнствам творів, що оглядалися, тоді як критик наполегливо пов'язує їхнє значення з тією роллю, яку вони відігравали у становленні суспільних поглядів та прояві національних культурних архетипів [4, с. 474, 482, 508–509, 522–524]. Портрет, написаний у Дрездені під час вимушеної паузи в мандрівці, значно виразніше за попередній виявляє позицію художника (іл. 3).

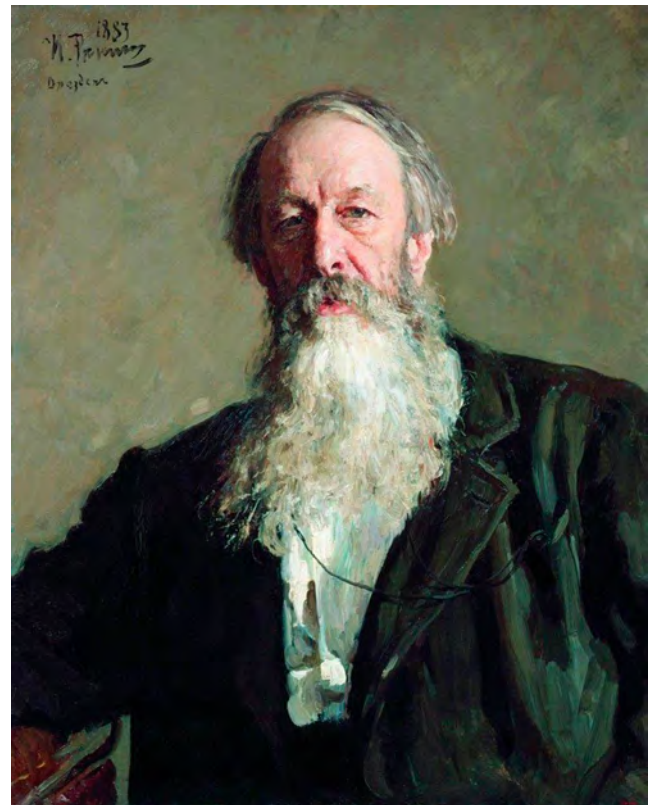
Перш за все, вона виражена в чудовому сріблястому колориті портрета. Спочатку Репін взявся просто зобразити критика, який лежить на дивані з газетою в руках, але вже після перших нарисів кинув цю витівку, вирішивши, що для портрета потрібно спеціально поставити позу й організувати освітлення в номері готелю. Для цього одне з вікон було закрито віконницями, щоб різко направити світло на фігуру і таким чином створити потрібний художнику колорит. Те, що глядачеві здається природним висвітленням фігури і природним її оборотом у бік художника, було результатом спеціальної роботи майстра з моделлю, коли вона повністю опинялася в його волі, підкорялася його вказівкам, а сам художник міг відчувати свою відповідальність за пластичні рішення, що приймаються, в чому, власне, і виявлялася актуалізація його творчої позиції. Тут художником насамперед керував інтерес до суто живописних рішень. Репін наполегливо зберігає в зображенні випадковий відворот сорочки, дещо дивне – «не укомпоноване» – положення руки, щоб

не випарувався з портрета той дивовижний стан співтворчості, коли впродовж двох днів майже безперервного спілкування з моделлю художник «писав, писав, писав; реготали, реготали, реготали; теревенили, теревенили, теревенили» (з листа Стасова Д. В. Стасову від 2/14 травня 1883 р. [4, с. 442]). У результаті з'явився образ натхненний і поетичний і водночас конкретний і переконливий, одномоментний і такий, що вловлює щось позачасове в характеристиці моделі.

Дрезденський портрет 1883 р. будується вже на принципово іншій, ніж портрет 1873 р., основі. На відміну від монологічного характеру першого портрета, він внутрішньо діалогічний. Розворот постаті на художника ототожнює позиції художника і глядача, одночасно ототожнюючи реальний простір роботи над зображенням і смисловий простір його сприйняття глядачем, надаючи й тому, й іншому якості перцептивності.

Глядач тим самим отримує можливість ніби взяти участь у тому діалозі, який відбувався між художником і моделлю [4, с. 442]. Модель тут не домінує над простором, а лише «збирає», фокусує його на себе, посідаючи в ньому хай і чільне, проте вже не самодостатнє місце. Саме це й підкреслюється зсунутістю постаті вправо та «неукомпонованістю» положення правої руки, випадково зрізаної лівим краєм зображення.

Подібний діалогізм також повною мірою відповідає новим якостям, що виникли до цього часу у взаєминах Репіна і Стасова [1, с. 91–120; 4]. Розглянуті



Іл. 3. І. Ю. Репін. *Портрет В. В. Стасова*. 1883. П., о. 74 × 60 см. Державний Російський музей. Санкт-Петербург

в ряду, ці портрети свідчать про тенденцію, що намітилася, до виходу Рєпіна з-під впливу Стасова, до формування, а згодом і протиставлення художником своїх власних поглядів на мистецтво і своєї світоглядної позиції поглядам і позиції критика. Однак художник тут ще не самостійний і змушений апелювати до позиції та думки глядача як до того, що може посилити та надати суспільної значущості його власній позиції.

Спалах натхнення і могутня творча напруга, що зазвичай супроводжує подібну самозабутню роботу, вимагають виходу в її продовженні. Те, що вона перервалася, було рятівним для портрета, але не задовольнило художника. Він зберігав внутрішню незадоволеність роботою протягом усієї подорожі, про що свідчить його лист до Д. В. Стасова від 24 червня 1883 р.: «Перший портрет (1873 р. – Авт.) краще виражає його (Стасова. – Авт.)» [4, с. 445].

Мабуть, на цю незадоволеність вплинула і подальша подорож, під час якої дедалі сильніше виявлялися розбіжності між Рєпіним і Стасовим в їх поглядах на домінуючу суспільну роль мистецтва, на чому наголошував Стасов, і на його самодостатність і незалежність від суспільного контексту, що відстоювалося Рєпіним. У Мадриді, куди після Дрездена прямували мандрівники, ці розбіжності ледь не перейшли у відкриту сварку, чому дедалі проблематичнішою видавалася втілена в портреті гармонія діалогу. Стасов дедалі більше «підминав» співрозмовника, непомітно, але наполегливо нав'язуючи йому свої думки, своє розуміння і сприйняття мистецтва [4, с. 508–509].

Мабуть, підсвідомо Рєпін прагнув позбутися цього інтелектуального тиску з боку Стасова. У цих умовах портрет 1873 р. дедалі більше сприймався художником уже не як «пам'ятник кумиру», а як точна фіксація характеру. У 1878 р. його висловив І. С. Тургенев у вірші в прозі «З ким сперечатися...»: «Не сперечайся тільки з Володимиром Стасовим!» [14, с. 570]. Невипадково авторське перемальовування саме з цього портрета Рєпін подарував Стасову з дарчим написом у 1887 р. [9, с. 351], – у рік, коли здійснював нову подорож Європою, але вже наодинці, спілкуючись зі Стасовим лише листами, та втім, безумовно, згадуючи їхній спільний досвід і внутрішньо полемізуючи з критиком.

Дрезденський портрет відкрив перед Рєпіним проблему поетичної інтерпретації образу Стасова засобами живопису. Досвід, що вийшов у Дрездені «сам собою», завдяки збігу обставин, наприкінці 1880-х рр. стає все більш захопливим для Рєпіна портретним завданням. У його творчості з'являються такі роботи, як «Бабка» (1884), портрети Г. Г. М'ясоєдова (1886), М. П. Беляєва (1886), С. Мен-тер (1887), Л. М. Толстого (1887), М. О. Мікешина (1888), К. М. Фофанова (1888), В. І. Ікскуль фон Гільденбандт (1889), де розв'язується аналогічне завдання. Безумовно, ці чудові рішення готували нове звернення до образу Стасова – таке, в якому домінувало б тепер поетичне почуття художника.

Нагода випала в Старожилівці поблизу Парголова під Петербургом на дачі Стасова. Випадок цей тим більше чудовий, що, як згадує Стасов, «і поза, і рух – усе це вийшло зовсім ненавмисно, несподівано для самих нас двох» [7, с. 58]. Але це тільки зовнішнє враження. А. К. Лебедев і О. В. Солодовников вказують, що Рєпін неодноразово повертався до вже написаного портрета, змінював колір і тон костюма критика, цілеспрямовано домагаючись певного бажаного ним трактування образу (див.: [7, с. 58]).

Але є і ще один аспект цієї проблеми: Рєпін прагнув зберегти в роботі, котра почалася як етюд, а закінчувалася вже як програмний твір, природність, органічність, безпосередність художнього рішення. Шукана ним поетичність образу пов'язувалася митцем із самою моделлю, а не з використовуваними засобами втілення та інтерпретації її образу у творі. Цим концепція рєпінського реалізму збігалася з тим його розумінням, що утвердилося в сучасній художникові літературі, зокрема поезії, де глибина ліричного почуття виражалася скромними образотворчими засобами, а позиція автора не домінувала над образом персонажа.

Цій ілюзорній природності образу сприяла й та обставина, що за містом Стасов часто ходив у вільному жупані народного крою. В одному з них він зображений на парголовській дачі на фотографії 1886 р., опублікованій Г. І. Прибульською [8, с. 210]. Збереглася також значна кількість фотографій Стасова в народному костюмі, що належать до інших періодів його життя [7, с. 11, 57, 61, 81] (іл. 4).

Невеликий етюд 1889 р. з критика, взятого на зріст, вирішує винятково живописну задачу гармонії яскравої червоної сорочки та літньої пожухлої зелені дерев (іл. 5). І. Е. Грабар зазначає, що «особливо добре написана мініатюрна голова» [2, с. 280]. Невеликий цей етюд споріднений з чудовим етюдом 1891 р. з Л. М. Толстого в зріст у лісі. У це ж коло потрапляє і прекрасний за живописом, хоча й написаний не винятково з натури, а закінчений художником уже «від себе» плернерний портрет Л. М. Толстого, відпочиваючого під деревом (1891).

Досвід цих портретів показує, що поетична трактовка образу Стасова не була унікальною у творчості Рєпіна. Величезна серія різночасових портретів Толстого, виконаних олією, аквареллю, олівцем, демонструє загальну закономірність праці Рєпіна над образом, котрий цікавив митця і як людина, як суспільна постать, і як художник у найширшому сенсі (іл. 6–8). Спочатку Рєпіним виконувався, так би мовити, «об'єктивний» портрет, портрет-пам'ятник, а потім виникали все більш «суб'єктивні» інтерпретації образу, в яких проявлялося милування художника своєю моделлю, в яких усе більшою мірою проявлялася поетична інтерпретація образу. Не завжди і не всі вони досягали досконалості. Рєпін відчував цю обставину, і, як можна вважати, гостро переживав її. Для пізнього періоду його творчості ця гострота часто ставала приводом для численних перероблень уже



Іл. 4. В. В. Стасов у колі рідних та знайомих (праворуч – поет С. Я. Маршак). Острогозък (Воронезька обл.). Поч. XX ст. Острогозький історико-мистецький музей ім. І. М. Крамського

закінчених творів, що не йшло на користь їхній художній якості. Більшою мірою це проявилось саме в толстовській серії. Портретам Стасова в цьому сенсі більше «пощастило».

Домінування живописного завдання над завданнями «об'єктивної» психологічної характеристики, яке є в наявності в названих роботах, свідчить про нове коло творчих проблем, котрими захоплений у цей час Рєпін. Намацані в етюдах підходи до вирішення поетичного образу живописними засобами він прагне реалізувати у великій картинній формі. У результаті «толстовських» дослідів виникає невдале полотно «Лев Толстой на молитві» (закінчено і виставлено його було 1901 р., але розпочато в Ясній Полянці ще 1891 р. [5, с. 223]), для якого, на думку І. Е. Грабаря, «в маленькому начерку фарбами <...> (було. – Авт.) надто мало даних для портрета на великому полотні» [2, с. 276–277].

Етюд зі Стасова – до цього твору Рєпін повертався ще 1890 р., змінюючи його колористичний і композиційний лад [8, с. 212], – перетворитися на велику форму не встиг. На початку 1890-х рр. між Рєпіним і Стасовим назріває розрив, найглибший і найпринциповіший в історії їхньої дружби, що й стався 1893 р. і на п'ять років перервав їхні стосун-

ки [2, с. 91–120; 4, с. 509]. Приводом для нього стала праця Рєпіна на ниві реформи петербурзької Академії мистецтв. Стасов, який ще в молоді свої роки піддався анафемі всі академії світу, вбачав у цьому кроці митця, за долю якого відчував власну відповідальність, – помилку, яку не міг йому пробачити. Тому будь-які стосунки між ними були припинені.

У вирішенні парголовського портрета 1889–1890 рр. спостерігається продовження тенденції, започаткованої портретом 1883 р. У парголовському етюді простір цілком домінує над постаттю, а низька точка зору і яскраво-червоний каптан відіграють роль «маніфестації» тих ідей, що злилися з образом Стасова для глядача кін. XIX ст.

Треба зазначити, що Стасов і сам із задоволенням грав цю закріплену за ним громадською думкою роль, цілком свідомо перетворюючи своїм «маскарадом» побутовий сюжет прийому гостей на дачі на маніфестацію певних «актуальних соціальних і культурних смислів».

Однак художник уже не ототожнює себе з цим масовим глядачем, вирішуючи, як ми бачили, свої власні пластичні завдання. Зосереджуючись на їхньому не тільки професійному, а й світоглядному (що особливо важливо в розвитку «стасівського»



Іл. 5. І. Ю. Рєпін. *Портрет В. В. Стасова*. 1889–1890. Дерево, о. 40 × 37,6 см. Державна Третяковська галерея. Москва



Іл. 6. І. Ю. Рєпін. *Л. М. Толстой на відпочинку в лісі*. 1891. Державна Третяковська галерея. Москва



Іл. 7. І. Ю. Рєпін. *Л. М. Толстой босий*. 1891. Державна Третяковська галерея. Москва

сюжету!) значенні, він надалі використовує прийом «маскараду» саме як засіб свого, авторського, впливу на створюваний ним образ.

Судячи з усього, саме завдання створення поетичного образу, особливо підстобнуте невдачами з «Толстим», актуальності для Рєпіна не втратило і в період незлагоди зі Стасовим. Більше того, досвід парголовського і яснополянського етюдів, а також подальшої роботи над «Толстим на молитві» підказав Рєпіну хід із вибудовуванням поетичного образу безпосередньо в натурі – хід, який у цей же час із успіхом здійснював В. О. Серов і який Рєпіну в силу притаманного йому творчого методу практично жодного разу ще не вдалося до кінця реалізувати.

Такою реалізацією і стає портрет 1900 р. (іл. 9) – найбільший з портретів Стасова, для якого він позував у шубі, незважаючи на травневу спеку, що стояла під час створення цього полотна.

Цей портрет наскрізь риторичний. Монументальне зображення білобородого старця в зимовій шубі на білому – «зимовому» – тлі є більшою мірою алегорією «зимового» періоду в житті літнього навченого інтелектуала, аніж портрет власне Стасова з його збереженням, незважаючи на роки, вибуховим темпераментом і характером завзятого сперечальника.

Блискуче вирішений у тоні монументальний силуетний образ, проте, мабуть, не задовольняв Рєпіна, і він повторює «досвід з перевдяганням», поєднуючи роботу над великою портретною формою з давньою парголовською ситуацією: Стасов у жупані народного крою, у якому він приймав гостей на своїй дачі, в обстановці живого спілкування



Іл. 9. І. Ю. Рєпін. *Портрет В. В. Стасова*. 1900. П., о. 107,5 × 72 см. Державний Російський музей. Санкт-Петербург

з близькими за духом людьми. Змінюється лише місце дії – це тепер «Пенати», в яких митець почувається не гостем, а господарем (іл. 10), вільний від умов, що сковують роботу, і може, незважаючи на урочистий привід побачення – святкування власного дня народження, цілком віддатися творчості.

У контексті тієї безпосередньої й природної ситуації, в якій творився цей останній, 1905 р., портрет (іл. 1), він видається серед низки «костюмованих» зображень критика найорганічнішим і найпослідовніше вирішеним. Фігура і простір у ньому врівноважені таким чином, що не пригнічують одне одного: вбудовані одна в одну «рами» зображення надають образу одночасно і динамізм, і стійкість. Композиція портрета завдяки несподіваному обрізу постаті виявляється відкритою, але не в напрямку до художника, а в напрямку до когось, хто перебуває поза полем зображення.

Цим кимось були гості, які розмовляли зі Стасовим. «Кимось» потенційно може стати і глядач, на якого спрямована «маніфестація», що виражається костюмом критика. Позиція художника тут – позиція третейського судді в суперечці, мовчазного учасника чужого діалогу, точніше, монологу Стасова, спрямованого на когось третього. Ця позиція не ототожнюється ні з позицією моделі,

Іл. 8. І. Ю. Рєпін. *Л. М. Толстой на молитві*. 1901. Державний Російський музей. Санкт-Петербург



Іл. 10. В. В. Стасов, І. Ю. Рєпін та О. М. Горький на дачі Рєпіна в «Пенатах». Фото М. П. Дмитрієва, 1904.
Державний архів аудіовізуальної документації Нижегородської обл.

ні з позицією глядача. Вона максимально незалежна, завдяки чому художник може одночасно будувати і психологічно ємний, і переконливий образ, і розв'язувати колористичні, декоративні завдання, які представляють спеціальний професійний інтерес, захоплюють художника своєю важкістю і складністю і є втіленням та маніфестацією його власних уявлень про «чисте мистецтво», що в цей час вельми його цікавили та були одним з приводів для нескінченних суперечок з критиком.

Висновки. Останній репінський портрет Стасова з колекції Харківського художнього музею підводить підсумок низки портретів відомого критика, що їх створював митець протягом більше 30-ти років. Цей портрет писаний з великим захопленням, швидко і легко. Живописне завдання вирішене блискуче. Голова виліплена чудово. Стасов зображений слухачем невидимого глядачеві співрозмовника, але він уже готує свої контраргументи, нетерпляче перебираючи в руках пенсне. Композиція портрета надзвичайно природна. Рєпін демонструє тут і глибоку повагу, і прихильність до цієї людини, що збереглися в нього, і досягнуту ціною довгого і важкого духовного розвитку самостійність у поглядах на мистецтво, які вже звільнилися з-під стасівського впливу і не вкладаються в прокрустове ложе його формул.

Саме це зображення виникло в період, коли художник, який дуже гостро відчував «дух часу», прагнув, зберігаючи накопичений досвід психологічного портрету, відкрити нові можливості розвитку живописного реалізму, співзвучні новим завданням художньої творчості вже у XX ст.

Ці нові завдання виникли, коли творчий шлях Рєпіна вступив у свою завершальну фазу. І у шістдесятирічного майстра вистачає сил не тільки звернутися до нових пошуків, а й виявити на цьому шляху нові знахідки. До них, що складають нову поетику його пізньої творчості, все ще недостатньо вивченої і малооціненої, – належить харківський портрет Стасова [15, с. 195–214; 16; 17].

Дослідження його образотворчої структури в низці попередніх зображень і в контексті сучасних йому творчих проблем дає змогу зрозуміти деякі суттєві риси цієї поетики: звільнення власної творчої позиції від впливу позицій моделі та глядача; ліричну поетизацію образу, пов'язану з розв'язанням власних творчих проблем, але водночас органічну природі моделі; «автопортретність» та діалогічність створюваного образу. Не завжди Рєпіну вдавалося уникнути на цьому новому для нього шляху протиріч і досягти гармонії та досконалості. У харківському портреті Стасова це йому, безумовно, вдалося. ♦

ЛІТЕРАТУРА:

1. Грабарь И. Э. Репин : монография в 2 т. Москва : Издательство АН СССР, 1963. Т. 1. 332 с.
2. Грабарь И. Э. Репин : монография в 2 т. Москва : Наука, 1964. Т. 2. 331 с.
3. Евреинов Н. Н. Оригинал о портретистах. К проблеме субъективизма в искусстве. Москва : Государственное издательство ; Петербург : Светозар, 1922. 111 с.
4. Зильберштейн И. С. Путешествие Репина и Стасова по Западной Европе в 1883 году. Репин : В 2 т. / ред. : И. Э. Грабарь, И. С. Зильберштейн. Москва ; Ленинград : Издательство АН СССР, 1948. Т. 1. С. 429–524.
5. Илья Ефимович Репин, 1844–1930 : К 150-летию со дня рождения : каталог юбилейной выставки / авт.-сост. : Г. С. Чурак [и др.]. Москва : Красная площадь [и др.], 1994. 311 с.
6. Кириллина Е. В. Репин в «Пенатах». Ленинград : Лениздат, 1977. 208 с.
7. Лебедев А. К., Солодовников А. В. В. В. Стасов. Москва : Искусство, 1982. 192 с.
8. Прибульская Г. И. Репин в Петербурге. Ленинград : Лениздат, 1970. 296 с.
9. Репин И. Е. Воспоминания о В. В. Стасове (1923). Репин : В 2 т. / ред. : И. Э. Грабарь, И. С. Зильберштейн. Москва ; Ленинград : Издательство АН СССР, 1948. Т. 1. С. 347–372.
10. Репин И. Е. Из воспоминаний о В. В. Стасове. Репин И. Е. Далекое близкое. [7-е изд.]. Москва : Искусство, 1964. С. 283–298.
11. Репин И. Е. Избранные письма : В 2 т. / [сост. и авт. вступ. ст. И. А. Бродский]. Москва : Искусство, 1969. Т. 1 : Письма, 1867–1892. 445 с.
12. Репин И. Е. Избранные письма : В 2 т. Москва : Искусство, 1969. Т. 2 : Письма, 1893–1930. 463 с.
13. Твори І. Ю. Репіна у Харківському художньому музеї : альбом / Харківський художній музей ; сост. О. Й. Денисенко. Харків, 1994. 32 с. : іл.
14. Тургенев И. С. Дым ; Новь ; Вешние воды ; Стихотворения в прозе. Москва : Художественная литература, 1981. 608 с.
15. Шило А. В. Загадки Репина. Харьков : Новое слово, 2004. 278 с.
16. Шило А. В. Репин и Стасов: история в портретах. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 1998. № 3. С. 57–59.
17. Шило А. В. Репин и Стасов: последний портрет (подходы к исследованию). Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2002. № 1. С. 91–96.

REFERENCES:

1. Grabar, I. E. (1963). Repin (Vol. 1). Moscow: Izdatelstvo AN SSSR. [In Russian].
2. Grabar, I. E. (1964). Repin (Vol. 1). Moscow: Nauka. [In Russian].
3. Evreinov, N. N. (1922). Original o portretistakh. K probleme subektivizma v iskusstve [Original about portrait artists. To the problem of subjectivism in art]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatelstvo; Peterburg: Svetozar. [In Russian].
4. Zilbershtein, I. S. (1948). Puteshestvie Repina i Stasova po Zapadnoi Evrope v 1883 godu [Repin and Stasov's Journey to Western Europe in 1883]. In I. E. Grabar & I. S. Zilbershtein (Eds.). Repin (Vol. 1, pp. 429–524). Moscow; Leningrad: Izdatelstvo AN SSSR. [In Russian].
5. Churak, G. S. et al. (Eds.). (1994). Ilya Efimovich Repin, 1844–1930: K 150-letiiu so dnia rozhdeniia [Ilya E. Repin, 1844–1930: On the occasion of the 150th anniversary of his birth] [Katalog]. Moscow: Krasnaia ploshchad [et al.]. [In Russian].
6. Kirillina, E. V. (1977). Repin v “Penatakh” [Repin in “Penaty”]. Leningrad: Lenizdat. [In Russian].
7. Lebedev, A. K. & Solodovnikov, A. V. (1982). V. V. Stasov. Moscow: Iskustvo. [In Russian].
8. Pribulskaia, G. I. (1970). Repin v Peterburge [Repin in Petersburg]. Leningrad: Lenizdat. [In Russian].
9. Repin, I. E. (1948). Vospominaniia o V. V. Stasove (1923) [Memories about V. V. Stasov (1923)]. In I. E. Grabar & I. S. Zilbershtein (Eds.). Repin (Vol. 1, pp. 347–372). Moscow; Leningrad: Izdatelstvo AN SSSR. [In Russian].
10. Repin, I. E. (1964). Iz vospominanii o V. V. Stasove [From memories about V. V. Stasov]. In I. E. Repin. Dalekoe blizkoe [It is far and near] [7th ed., pp. 283–298]. Moscow: Iskustvo. [In Russian].
11. Repin, I. E. (1969). Izbrannye pisma: T. 1: Pisma, 1867–1892 [Selected letters: Vol. 1: Letters, 1867–1892], I. A. Brodskii (Ed.). Moscow: Iskustvo. [In Russian].
12. Repin, I. E. (1969). Izbrannye pisma: T. 2: Pisma, 1893–1930 [Selected letters: Vol. 2: Letters, 1893–1930], I. A. Brodskii (Ed.). Moscow: Iskustvo. [In Russian].
13. Denysenko, O. Y. (Ed.). (1994). Tvory I. Yu. Repina u Kharkivskomu khudozhnomu muzei [Works of I. Yu. Repin in the Kharkiv Art Museum]. [In Ukrainian].
14. Turgenev, I. S. (1981). Dym; Nov; Veshnie vody; Stikhotvoreniia v proze [Smoke. Something new. Spring waters. Poems in prose]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura. [In Russian].
15. Shilo, A. V. (2004). Zagadki Repina [Repin's Riddles]. Kharkiv: Novoe slovo. [In Russian].
16. Shilo, A. V. (1998). Repin i Stasov: istoriia v portretakh [Repin and Stasov: history in portraits]. Traditions and innovations in higher architectural and artistic education, 3, 57–59. [In Russian].
17. Shilo, A. V. (2002). Repin i Stasov: poslednii portret (podkhody k issledovaniiu) [Repin and Stasov: the last portrait (approaches to research)]. Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Art, 1, 91–96. [In Russian].

DOI 10.33625/hudprom2023.01.084

Oleksandr SHYLO, Natalia TIMOFEEVA, Yury PYANIDA
ABOUT THE PORTRAIT OF V. V. STASOV BY I. YU. REPIN FROM THE COLLECTION
OF THE KHARKIV ART MUSEUM

In 1907, the collection of the Kharkiv Art and Industrial Museum received a portrait of V. V. Stasov from the author. The portrait was written by I. Repin in 1905 in Penaty. This was the last portrait of Stasov, created by Repin from life. A portrait from Kharkiv collection completes the series, which includes several pictorial images. These are portraits of 1873; 1883, created in Dresden during a joint trip of the artist and critic to Europe; 1889–1890 – in a red shirt; 1900 – in a fur coat. It is worth noting that out of five picturesque portraits, three are costumed, specially conceived as “portraits with disguises”. Why did the artist need this masquerade? What does this portrait say about Repin’s personality and Repin’s work?

The history of the creation of this portrait is considered in two contexts: firstly, those artistic tasks that the artist solved in the whole series of the mentioned images of the critic; secondly, in the biographical context of the relationship between the artist and the critic for more than thirty years. It is shown how, from the first to the last portrait, the trajectory of the artist’s exit from the influence of the critic’s ideas and his acquisition of his own views on art is outlined. In accordance with this, the composition of the work changed from portrait to portrait, in which the artist’s arbitrariness in solving the image of the critic is increasingly manifested. Deciding on the composition of each of the portraits, Repin at least demonstrates how in his work there was a transition from complete immersion in the content of the critic’s monologue to their dialogic relationship and departure from Stasov’s postulates as his own artistic worldview was formed.

The authors defend the point of view on the portrait of Stasov from the collection of Kharkiv Art Museum as an outstanding work of the late period of I. Yu. Repin, who still needs to be deeply researched.

KEYWORDS: Repin, Stasov, portrait, composition, image, dialogue

Стаття надійшла до редакції: 15.03.2023

Прийнята до публікації: 01.06.2023

Дата публікації: 30.06.2023

© Шило О., Тимофеева Н., Паянида Ю., 2023