



ДОВОЛЬНО КРОВИ



иреди хрестоматийно известных картин русской школы одна занимает особое место. Ее известность имеет двойственную природу. Созданная кистью крупнейшего художника, она обрела оттенок «отрицательной» популярности, от которого, впрочем, не свободны и «кри богатыря», и перовская «кройка», и жанры ледотова.

Действительно, если в основе образа заложен некий общепринимаемый архетип, то неминуемо разнообразные ассоциативные цепочки, исходящие от него, будут включать и сатиричные, и иронические компоненты. Такие образы становятся источником узнаваемых логотипов и шаржирования. Но и среди них «Иван Грозный» Репина стоит отдельно. Особая экзальтация, эмоциональная взвинченность предопределили драматическое происшествие, случившееся более чем через четверть века после написания картины. 90 лет назад, незадолго до 300-летия дома Романовых, неуравновешенный старообрядец Абрам Балашов набросился с ножом на полотно с криком «Довольно крови! Довольно крови!» Общественность была возбуждена, в прессе пошли публикации. Суть открывшихся дискуссий выходила далеко за пределы обсуждения качества репинской картины или психики Балашова – как во всяком заинтересованном разговоре у русской интеллигенции проблематика касалась самых общих вопросов эстетического и этического порядка, во многом сохраня-

ющих актуальность и поныне, а порой приобретших новые оттенки смысла.

◀ И.Е.РЕПИН
Иван Грозный и сын его Иван
16 ноября 1581 года. 1885. Фрагмент
Холст, масло. 199,5 × 254

ILYA E. REPIN
Ivan the Terrible and His Son Ivan:
November 16 1581
1885. Detail
Oil on canvas. 199.5 × 254 cm

Примечательна ситуация появления картины. Через 300 лет после семейной династической трагедии в великокняжеском доме (полное каталожное название полотна «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года») Россия была потрясена убийством (или казнью, как часто писали при советской власти) императора-освободителя» Александра II, осуществленным 1 марта 1881 года народовольцами. Репин оказался под огромным впечатлением от этого акта насилия и задумал свою историческую картину, в то время как В.И. Суриков «подгадал» к этому сроку «Стрельцов», развивавших иной аспект темы насилия. Вообще растянувшийся на десятилетия явный и неявный дискурс Репина и Сурикова отразил многие базовые противоречия в искусстве и мировоззрении рубежа XIX–XX веков, поэтому к сопоставлению двух мэтров мы обратимся еще не раз. Сам Репин, как человек талантливый, но не всегда глубокий и дальновидный, оставил весьма саморазоблачительное описание своего обращения к теме в известной книге «Далекое близкое». «Несчастья, живая смерть [!], убийства и кровь составляют такую влекущую к себе силу, что противостоять ей могут только высококультурные (выделена мной. – В.К.) личности. В то время на всех выставках Европы в большом количестве выставлялись кровавые картины. И я, заразившись, вероятно, этой кровавостью, по приезде домой, сейчас же принялся за кровавую сцену «Иван Грозный с сыном». И картина крови имела большой успех». Под «тем временем» Репин разумеет 1883 год, когда он вместе со Стасовым путешествовал по Европе, знакомясь с выставками, музеями и архитектурными памятниками. К слову, будучи в Испании, В.В.Стасов, как «высококультурная личность», не составил компании Репину при посещении корриды.

Вряд ли можно считать случайным эксцесс и дискуссию по поводу репинского полотна в начале 1910-х годов. Вспомним хотя

бы написанное в 1912 году «Купание красного коня» К. Петрова-Водкина, расцененное позднее самим автором как предчувствие грядущей мировой войны. Да и литературно-критическая деятельность обрела опыт широких сопоставлений и контекстуально-исследования художественных явлений, примером чего могут служить несколько ярких публикаций М.А. Волошина, собранных в брошюре «О Репине», которая была выпущена в 1913 году издательством со сказочным названием «Оле-Лукойе» и на которую мы будем ссылаться. Критик, публицист, поэт, художник, он был в состоянии посмотреть на картину и историю ее повреждения как на явления и художественного, и социального, и чисто психологического порядка, причем и личностного, и общественного порядка.

Но, отдавая должное мастерству критика, мы не можем не отметить, иногда с чувством самодовольности искушенных обитателей постмодернистского царства, иногда с сожалением по поводу своей приписанности к циничному веку, отдельных неточностей, натяжек в его выводах. Однако прежде всего – о «прямых попаданиях» Волошина.

Тонко чувствуя механизмы воздействия произведения на зрителя-читателя-слушателя, Волошин осознал адекватность восприятия Балашова, «человека, принявшего и понявшего произведение с такою же точно силой и в той же плоскости, в которой оно было задумано». Балашов оказался не агрессором, но жертвой, он «кинулся внутрь картины». Его антинасильственный радикализм оказался созвучен либеральному радикализму Репина, а именно так следует расценивать концепцию художника, обозначившего свое сочувствие даже и к трагическому раскаянию свирепого старика, коль скоро для классического либерала самоценна любая человеческая личность. К слову, уместно раскрыть еще одну грань противостояния Репина и Сурикова: если первый постоянно громыхал весьма смутно понимаемым термином

«свобода», не прочь был покрасоваться с красным бантом в знак приверженности («liberté, égalité, fraternité»), но при этом переписал всю тогдашнюю придворную элиту, второй же либеральной фразеологией не отличался, равно как с вельможами и членами царской фамилии дружб не водил. Но здесь же намечается и первое расхождение современной нам реакции на «Иоанна», как иногда называли это произведение, с тем, что было сотню лет назад. Если поведение Балашова являлось крайней формой, то и другие тогдашние посетители Третьяковки относились к картине весьма болезненно: дамам становилось плохо, гимназисты дня по три не могли нормально воспринимать преподавателей, и уж во всяком случае никто не задерживался у картины надолго. А Балашов, по свидетельству очевидцев, весьма долго пробыл у суриковской «Боярыни Морозовой», прежде чем подошел к «Ивану Грозному». Не случайно в период появления картины Репина тогдашние консервативные власти в лице Александра III и Победоносцева полагали целесообразным запретить ее публичный показ.

Совсем не то ныне – перед полотном усаживаются родители с детьми и влюбленные, явно не испытывая какого бы то ни было дискомфорта. Первое, что приходит на ум для объяснения подобного эмоционального огрубления, снижения порога чувствительности, – это чудовищный по масштабу и отрицательной энергетике разрушительный и насильственный опыт двух мировых войн в сочетании с иными локальными катаклизмами ушедшего столетия. Второе же – предмет, заменивший домашний очаг, – ТВ. Вряд ли «какая-то картина» способна вывести из равновесия человека, ежедневно приправляющего ужин порцией оторванных конечностей и окровавленных тел из теленовостей или телесериалов. Говорить об этом сейчас – банально, но надо отдать должное Волошину: он первый постоянно громыхал весьма смутно понимаемым термином

беса в терминах начала XX века: синема в красках, дополненная граммофоном. Подобное тотальное воздействие на органы чувств и психику должно было появиться, по мнению критика, ради удовлетворения «тайного и стыдного любопытства» «к сырым фактам жизни, порожденного продуктом цивилизации – «иллюзией личной безопасности». Последнее существование для нас – если каких иллюзий и лишились мы в современной России, то прежде всего подобной. Может, еще и потому ослабли интерес и болезненная реакция на «Ивана Грозного»... С другой стороны, это «важнейшее из искусств» (здесь кино все более уступает ворвавшимся в лице телевидению) использовалось и используется властью поддерживаемыми для репродукции этой иллюзии, что, в свою очередь, подогревает любопытство к бывшему некогда «тайным и стыдным». Но это уже совсем другая тема.

Уместно обратиться к собственно художественным качествам полотна. Следует заметить, что Волошин, критикуя картину, исходил из в целом правильной посылки об опасности «канонизации» живого художника, непременно ведущей и к канонизации его ошибок и заблуждений. Верная в методологическом плане установка привела его, однако, к полемически заостренному противопоставлению репинского творчества искусству следующих за ним поколений. В частности, рассматривая, пожалуй, самый важный и по-прежнему актуальный вопрос о соотношении натурализма и реализма, он жестко формулировал альтернативу: или его искусство – реализм, или искусство молодых художников. И даже более – или то следует называть искусством, или это.

Ход размышлений Волошина крайне поучителен. Критикуя Репина за натурализм и уточняя понятие реализма, искусствовед – наверное, так его будет уместно назвать в этом случае – приблизился к позиции средневековых европейских «реалистов», сторон-

ников неоплатоновских убеждений об истинности, реальности существования независимого мира идей, проецирующегося в объекты вешного мира. В этом смысле больше реализма обнаруживается зачастую в произведениях, имеющих знаковый и символический характер, чем в работах, стремящихся уловить обманчивую внешность бытия.

С другой стороны, критикуя Репина за натурализм, Волошин достаточно широко трактовал это понятие не как простую «похожесть». Более того, он даже указал на ряд «непохожестей» репинского полотна. В частности, сравнил излишне обильное изображение крови, которая по медицинским законам должна была бы уже зачехлеться, с клюквенным соком: очевидно, поэтому изощренные создатели современных триллеров используют для нагнетания страстей более «правильный» кетчуп. Неверным с анатомической точки зрения показалось критику построение фигур, особенно ног Ивана Грозного, чему посвящено было приложение к брошюре, написанное тогдашним преподавателем анатомии Императорской Академии художеств. Это, так сказать, из области судебно-медицинской экспертизы. Не пренебрег исследователь и, если так можно выразиться, мыслительным следственным экспериментом, результаты которого безжалостно гласили: так располагаться тела, пятна крови и предметы не могли! Другими словами, Волошин упрекал художника-натуралиста за недостаточную натуральность сцены, решенную именно как сцена в театральном смысле, как совокупность немногих целенаправленно «расставленных» согласно режиссерской, а не жизненной логике объектов. И всем спорным моментам было дано определение: «неверности ради наглядности». Ясно, что последовательное истолкование и применение этого понятия при анализе художественных явлений привело бы к обнаружению натуралистических тенденций и в тех направлениях искусства XX века, кото-

рые были весьма далеки от визуальной правдоподобности, начиная с гротеска экспрессионизма, химер сюрреализма и вплоть до крайних форм – акционизма и инсталляций, чье воздействие на зрителя основано на сознательном или бессознательном задействовании цепочки физиологических ассоциаций. Из этого следует, что именно физиологичность придется признать ключевым признаком натурализма, а отнюдь не скрупулезное воспроизведение каждой детальки. Здесь вновь стоит вспомнить о расхождении художественных путей Репина и Сурикова, который – повторим вслед за Волошиным – видел насилие и казнь в жизни, но считал недопустимым изображение механизма смерти на полотне. Достаточно привести хрестоматийный пример с неудачной попыткой «повесить», по совету именно Репина, пару стрельцов в картине «Утро стрелецкой казни».

Но анализ критики репинской картины подводит к еще одному толкованию натурализма, которое, правда, не было четко сформулировано Волошиным. Возьмем этот труд на себя. В статье «О художественной ценности пострадавшей картины Репина» Волошин верно указал на особенность восприятия любого образа, в том числе и художественного, в России. Первичность этического приводит к тому, что было определено как «формула безвыходного сочувствия», т.е. реакция русской публики на ужасное имеет весьма мрачную альтернативу: «совесть должна или притупиться, или заставить покарать самого себя». А в заметке «О смысле катастрофы, постигшей картину Репина» дается до жути выразительный образ содеянного художником: «И Репин, и Леонид Андреев (имеется в виду его рассказ «Красный смех») в таком же (как и Балашов. – В.К.) безумии, вызванном иступлением жалости, полосовали ножом души своих читателей». Т.е. речь идет вновь о насилии и физиологическом уровне. А потому такие явления художественной

жизни с «неверностями ради наглядности» уместно назвать психологическим натурализмом, гораздо более болезненно бьющим по человеческой природе. И граница между ним и самым безжалостным реализмом проходит не по признаку художественного обобщения и пренебрежения второстепенными деталями, но в чисто психологической области. Волошин приводит в качестве примера-антипода репинскому «Иоанну» очень жесткую работу Матиаса Грюневальда, изображающую мертвого Христа, но порождающую незыблемую уверенность: «А все-таки воскреснет!»

Впрочем, желая сохранить беспристрастность, следует отметить и ряд не вполне убедительных доводов в критике полотна. Поиск «неверностей» и выявление театральности композиции заслонили тот факт, что Репин оказался художником весьма чутким к тенденциям искусства. Он воплотил в «Иване Грозном» новый тип композиции, утверждавшийся в русском искусстве конца XIX столетия. От картины, воплощающей фабульное повествование, от картины-рассказа живописцы приходили к картине-состоянию. Состоянию и чисто колористическому, живописному, основанному на пленэрном восприятии природы, и эмоциональному, психологическому. В репинском замысле правда конфликта, нападения, ранения уступила место правде отчаяния, раскаяния, прощения. Этим можно объяснить «неверности», ставшие несущественными в такой концепции. В том числе и почему-то замеченную критиками совершенно не историчную трактовку образа царевича, унаследовавшего на самом деле свирепый характер родителя и Бог весть чего бы принесшего Руси, доживи он до восшествия на престол. А ведь прототипом для него художник избрал писателя В.М.Гаршина – исключительно тонкого, душевного, советливого, сострадательного человека, покончившего с собой через три года после написания картины в состоянии депрессии

из-за конфликта между членами его семьи. Очевидно, Репину в данном случае важно было утвердить идею неприятия насилия. Другое дело – насколько это ему удалось... Но прав и официальный оппонент Волошина на публичном обсуждении репинской картины и ситуации с Балашовым А.К. Топорков, утверждавший, что «сквозь облик мы зрим саму вещь», в данном случае «трагедия человеческого бытия вообще». Чему способствуют и «неправильные» детали, вроде кресла, которое, по мнению Волошина, не могло так упасть. Пусть присмотрится зритель – в этой белесой поверхности сидения, обрамленной матовой поблескивающими подлокотниками и оттененной пурпурной подушкой, не увидит ли он разъявленную пасть, готовую проглотить две жертвы: и отца, и сына? Что до театральности, то она явилась воплощением тех принципов понимания композиции, которые преподавались в Академии и впрямую уподобляли картинное пространство сценической площадке с авансценой, вводящей в композицию, со вторым планом, который подобно писцы приходили к картине-состоянию. Состоянию и чисто колористическому, живописному, основанному на пленэрном восприятии природы, и эмоциональному, психологическому. В репинском замысле правда конфликта, нападения, ранения уступила место правде отчаяния, раскаяния, прощения. Этим можно объяснить «неверности», ставшие несущественными в такой концепции. В том числе и почему-то замеченную критиками совершенно не историчную трактовку образа царевича, унаследовавшего на самом деле свирепый характер родителя и Бог весть чего бы принесшего Руси, доживи он до восшествия на престол. А ведь прототипом для него художник избрал писателя В.М.Гаршина – исключительно тонкого, душевного, советливого, сострадательного человека, покончившего с собой через три года после написания картины в состоянии депрессии

Однако и согласиться с тем же Топорковым до конца трудно. Трагедия ли это? Есть ли здесь очищающий и возвышающий душу катарсис? Или же это простая констатация несовершенства миропорядка и человеческой природы? Пожалуй, тут и лежит ответ на вопрос сути художественной неудачи Репина – натуралистичность одномерна и потому скучна. Если сто лет назад это полотно еще било по нервам публики, то ныне, после всех искушений и мытарств общественного сознания, после всех немислимых опытов искусства XX века «Иван Грозный», пожалуй, остается лишь раритетом, показывающим, какие тупики поджидают порой автора в лабиринте творчества.

Виктор Калашников

IN A COLLECTION OF THE BEST-KNOWN RUSSIAN PAINTINGS THIS ONE STANDS APART. ITS DISTINCTION IS OF A CONTROVERSIAL CHARACTER. PAINTED BY AN OUTSTANDING ARTIST IT HAS ACHIEVED A NOTORIETY OF THE KIND THAT ALSO MARKS "THREE BOGATYRS" BY VICTOR VASNETSOV, OR VASILY PEROV'S "TROIKA" OR FEDOTOV'S GENRE-

PIECES. True, if the portrait of a personality

is based on a common archetype of some kind, it inevitably provokes various associations which, among others, might be satirical or ironic. Such portraits usually

generate popular logos and caricature. But

here again "Ivan the Terrible" stands apart.

Striking a high pitch of exaltation and

stretched nerves, the canvas provoked a dramatic

episode that happened over twenty-five years

after the picture was painted. Some ninety years

ago, on the eve of the Romanovs' 300th anniversary

celebration, Abram Balashev, a deranged Old Believer,

lashed out at the canvas with a knife crying:

"Stop the bloodshed! Stop the bloodshed!" The

public was shocked, while the press exploded

with an avalanche of letters-to-the-editor. The

subject under debate went beyond scrutinizing

the artistic merits of the picture or

Abram Balashev's abnormal behavior. As is

usually the case with the Russian intelligentsia,

a particular question grew into a discussion

of matters of a wider aesthetic and

ethical nature, which happen to be relevant

even today, and take on new connotations

at different times.

TO STOP BLOODSHED?

The story of how the idea of "Ivan the Terrible" was born is worth special note. 300 years passed after the dynastic tragedy in Great Duke Ivan's family – the full catalogue title of the canvas being "Ivan the Terrible and His Son Ivan: November 16 1581" – when Russia was shocked by the assassination, (or 'execution', as it used to be called in Soviet times), of Emperor Alexander II, plotted and carried out by members of the "Narodnaya Volya" (People's Will) terrorist organization on March 1 1881. While that shocking act of violence encouraged Ilya Repin to begin this historic painting, it also prompted Vasily Surikov to take a different look at the topic of violence in his "Morning of the Strelets' Execution". In fact, the controversy, both direct and indirect and lasting many years, between Repin and Surikov reflected many basic collisions in the artistic views and ideology of the turn of the century. The significance of the matter makes us, more than once, come back to the two masters' difference of views. Ilya Repin, as a man of great talent, but quite often careless and irresponsible, dropped a revealing hint on this topic in his well-known book "Distant Closeness": "Adversity, watching deaths live [!], murder and bloodshed have such attractive charms that only a highly-cultivated [!] person can resist them. At that time all the exhibitions of Europe were full of pictures showing blood. And on coming home I, apparently infected by that flow of blood, started painting the bloody scene of "Ivan the Terrible and His Son". The picture enjoyed much acclaim". By "that time" Repin seems to mean the year 1883, when, together with the art critic Vladimir Stasov, he travelled around Europe visiting museums, attending art exhibitions, and admiring architectural ensembles. Incidentally, while visiting Spain, Stasov – as a "highly-cultivated person" – did not join Repin in watching bull fights.

The madman's access and

the public discussion that followed in the early 1910s were far from accidental. Similarly, Kuzma Petrov-Vodkin's painting "The Washing of the Red Horse" in 1912 was later thought by the author himself to anticipate the coming World War I. Contemporary literary criticism showed a tendency for broad comparison and contextual analysis, to illustrate which one may cite a set of articles by Maximilian Voloshin compiled in the booklet "On Repin", which appeared in 1913 published by the 'Ole-Lukoye' Publishing House. Our further reference goes to these articles by Voloshin who was both a talented art critic and journalist as well as a brilliant poet and artist. Voloshin proved to be able to see in Repin's painting and in the story of its physical damage important implications of an artistic, social as well as psychological kind, the latter being both personal and public.

But giving the talented critic his due, we cannot help noting – sometimes with the air of proud superiority of those who happen to live in the era of postmodernism, sometimes with a kind of regret at being considered sophisticated cynics – some inaccuracy or wrench in Voloshin's conclusions. Nevertheless, let us start with what can be reckoned as his "hitting the bull's eye".

Being highly aware of the effect a work of art may produce on its audience Voloshin realized how adequately Balashev had responded to the painting which was created in such a high-pitched tone, and with a message of a kind that was sure to provoke such a response. Balashev was by no means an attacker, but a victim: he "rushed inside the painting". His radicalism of anti-violence happened to be attuned to Repin's liberal radicalism – that is how the author's position ought to be defined: Repin demonstrated his compassion for the tragedy of even that cruel ruler, since, according to classical liberalism, any person is worth

esteem. It is worth mentioning another Repin-Surikov distinction: while the former was keen on brandishing the term "liberation", which he did not seem to understand clearly, and on showing off with a red buttonhole to declare his devotion to the principles of "*liberte, egalite, fraternite*", but who, nevertheless, had all the Russian court elite sitting for his portraits, the other was not used to abusing liberal terminology. He was not noticed rubbing shoulders with members of the Imperial family, either. Here it is also possible to spot the first indication of the difference in our modern response to the message of "Ioann", as it used to sometimes be called, and that of a century ago. While Balashev's reaction may be considered reasonably abnormal, other people who attended Tretyakov's gallery also showed signs of distress after viewing the picture: some ladies fainted, schoolboys used to stop, for a couple of days, treating their teachers properly and, actually, no one seemed willing to linger in front of the canvas. Balashev was said to have studied Surikov's "Boyarynia Morozova" for quite a long time before he moved to Repin's "Ivan". That partly explains why, when the picture was first exhibited, conservative politicians, including Emperor Alexander III and Procurator General Pobedonostsev, suggested that it be removed from public display.

Today the situation is completely different: the seat in front of "Ivan" is full of children with parents, while courting couples feel no discomfort of any sort. The first thing that comes to mind in how to account for such a wide emotional gap, for this drop in the sensitivity threshold, is the monstrous and emotionally negative experience of the atrocities of the two World Wars, as well as the other cataclysms of the last century. Another emotionally destructive factor is, of course, television – the modern substitute for the family fire. A painting of

any kind is unlikely to be able to stir a person who daily swallows his evening meal accompanied by gory pictures of torn-off limbs and bloody bodies on television news or serials. It may sound commonplace but Maximilian Voloshin deserves to be given his due for anticipating the arrival of this monster, although he described it in the terms of the early 20th century: cinema in colour, updated by a gramophone. That mechanism of total exposure of the human senses and mentality was, according to the art critic, to be invented to achieve satisfaction of "the secret and shameful curiosity" about "the raw facts of life", the curiosity itself resulting from "the illusion of personal security" and being a product of civilization. The above quotation is important to bear in mind when we speak of present day Russia: if contemporary Russians can be said to have lost any illusions, the first is "the illusion of personal security". That might be another reason why "Ivan" has lost its intrigue and distressing effect. On the other hand, "the most important of all arts" (today the cinema is rather being defeated by television) was, and is, used by the authorities to support that illusion and thus encourage curiosity about what was formerly considered "secret and shameful". But this is the subject of another story...

It may seem appropriate here to move to an analysis of the artistic merits of the canvas. It is worth noting that in his criticism of the painting Maximilian Voloshin followed the correct, in methodological terms, assumption: a premature 'canonization' of a living author has, as a rule, a very perverse effect – it inevitably leads to worshipping the author's mistakes and misbeliefs. Such an assumption, in this particular case, happened to put Repin's works in a polemically bitter contraposition to the artistic trends followed by later generations of Russian painters. Thus, the most important and still relevant question is: where does realism

become naturalism (Voloshin only puts it as a multiple-choice dilemma)? Do Repin's or the younger artists' works belong to realism? And further, which of them should be truly considered as Art?

Voloshin's arguments sound highly didactic. Criticizing Repin's naturalism and in an attempt to find the best definition for 'realism', the art critic – it seems more appropriate to refer to him as such here – agrees with the Medieval European 'realists', the adherents of neo-Platonic teaching of Truth and the objective existence of the World of Ideas projected onto Things. In this sense a picture designed in characters or symbols may quite often look more realistic than ones that tend to hit off the delusive appearance of Life.

Similarly, criticizing Repin's naturalism, Voloshin tended to see this notion rather broadly as something far from a simple likeness. He also managed to spot a few 'unlikenesses': he compared the abundance of flowing blood which, by all medical standards, should have already clotted, to cranberry juice. The comparison might have prompted today's cunning makers of bloodbath thrillers not to spare the tomato ketchup, which looks more natural, in order to shock the audience. Also incorrect, from an anatomical point of view, was the position of the bodies, especially the position of Tsar Ivan's legs, which became the subject of a supplementary note to Voloshin's booklet, written by the then professor of anatomy at the Emperor's Academy of Arts. This "discovery" is rather associated with forensic medicine, and the critic could not miss the chance to try a kind of speculative investigation experiment that reached the killing conclusion: that the interposition of the bodies, the blood stains and the artefacts is impossible. In other words, Voloshin blamed a naturalist painter for his lack of nat-

uralism, while the episode was meant to look like a scene from a period drama with a certain number of objects purposefully arranged on the stage according to the director's conception and not to the logic of life. Every controversial point was interpreted as "untrue to life for the sake of being obvious". Such a declaration may lead, when applied for an analysis of artistic trends, to finding naturalistic traits even in such 20th century art movements, which are far from seeking a visual resemblance, as the grotesque of expressionism, the chimera-chasing surrealism, and the extreme-seeking actionism or art installations, which were meant to bring on, consciously or unconsciously, some physiological associations. For this reason, it is not the exact reproduction of the minutest details, but the physiological message that ought to be considered the basic feature of naturalism. It seems appropriate to return to the difference between the two painters, Repin and Surikov. The latter, according to Voloshin, had been an eyewitness to both violence and public execution but thought it indecent to depict the mechanism of death on canvas. Graphically, there is the much-quoted story of how Surikov was advised, by none other than Repin, to "hang" a couple of the strelets in his "Morning of the Strelets' Execution", but he was unable to do so.

Following his criticism of the canvas one may notice yet another aspect of naturalism that was not, actually, stated clearly by Voloshin, so we shall undertake to do it for him. His article "On the Artistic Merits of the Damaged Painting by Repin" points to the peculiar way in which any character, including those of a work of art, is treated in Russia. The priority given to the ethical in the heart of any Russian results in what was defined as "the formula of desperate compassion" meaning that the Russian people's response to

something fearful takes the form of a rather apocalyptic alternative: "You either come to terms with your conscience, or your conscience should make you punish yourself". And the small article "On the Meaning of the Catastrophe that Repin's Painting Has Suffered" gives an ample picture of what the artist has done. "Both Repin and Leonid Andreev [reference to the writer's short story "The Red Laugh"], in the same state of madness [as Balashev – V. K], caused by an ecstasy of compassion, ripped apart the hearts of their readers". Obviously there is again an allusion to violence and physiology, but this time with an emotional and psychological connotation, that enables us to refer such artistic phenomena, "untrue to life for the sake of being obvious", to a psychological naturalism which is more traumatic for the human mentality. And it is not artistic generalization or disrespect for minor details, but purely psychological factors that draw the line between the naturalism concerned and the most outspoken realism. As a counterpoint to Repin's "Tsar Ivan", Voloshin cites Matthias Grunewald's extremely cruel painting of a dead Christ, which, nevertheless, leaves the viewer certain that Christ will rise from death!

At the same time, in an effort to be impartial, one should agree that there was some shabby reasoning in the criticism of the canvas. Too great a preoccupation with "unlikenesses" and revelation of the stage-like composition of the picture must have prevented the art critic from conceiving that Repin was very good at seeing the direction in which contemporary artistic thought was moving. His "Ivan the Terrible" demonstrated a new type of composition being established in Russian painting of the late 1880s. From anecdotal, narrative stylistics Russian artists were moving to a still picture impression of the object, this impression being conveyed both in the

palette, mainly that of *plein-air* painting, and in the psychologically intense message. Repin meant the true story of the conflict and the assault and the wound to give way to a true story of despair, regret and forgiveness. That might explain why the "unlikenesses" became insignificant if looked at in this way. In line with this alternative concept is the historically untrue portrayal of the Tsarevitch that was quite unnoticed by the critics. Ivan's son is known to have inherited the cruel temperament of his father and God knows what tempests might have awaited Russia had he come to be crowned Tsar. Intentionally or not, the sitter for the Tsarevitch was Vsevolod Garshin, the author of short stories noted for his delicate, warm-hearted, compassionate personality of a queasy conscience, whose suicide three years later was coincidentally caused by nervous depression over a family disagreement. Thus, to renounce the very idea of violence appears to be of prior importance for Repin here. Whether the artist succeeded in conveying the message is quite another matter... There is no denying that Voloshin's official opponent in the public dispute over the painting and the Balashev case, A. Toporkov, seems also to be correct in his reasoning. He, incidentally, argued that "through the appearance we can view the matter itself", what in this case means "the tragedy of man's life in general". The idea is acknowledged in some details, seemingly "untrue", such as the armchair that, according to Voloshin, could not have tipped over in that direction. Let the viewer do a double-take on the blurred whitish tissue of the seat framed by the dull gleam of the arms and in contrast to the purple cushion: he may see a wide-mouthed monster ready to swallow either prey – the father and the son. As for the stage-like effects, they resulted from the principles of composition taught

at the Academy. Actually, the picture space was viewed as a stage with the foreground introducing the viewer into the composition, with the stage itself housing all the furniture and artefacts as well as the actors, and the background similar to the backcloth in the theatre.

However, Toporkov's statement is also open to dispute. Is there really a tragedy to be wit-

nessed here, with its heart enlightening and elevating catharsis? Or is it just another piece of evidence of the imperfection of this world and man? This is, though, where we should look for the cause of Repin's failure to go beyond one-dimensional – and, thus, boring – naturalism. Although a century ago the message of this canvas used to electrify the audience, all the

20th century's temptations and agonies of public conscience and all its unconceivable experiments in art, have made "Ivan the Terrible" appear no more than a rarity illustrating what dead ends may sometimes await an artist in the maze of his creative ideas.

Viktor Kalashnikov



И.Е.РЕПИН
Иван Грозный и сын его Иван.
16 ноября 1581 года. 1885
Холст, масло. 199,5 × 254

ILYA E. REPIN
Ivan the Terrible and His Son Ivan:
November 16 1581
1885
Oil on canvas. 199,5 × 254cm