

*С. К. Лащенко**

О ТОМ, КАК И ПОЧЕМУ ГЛИНКА ПОЛЮБИЛ ХАЛАТ, И ЧТО ИЗ ЭТОГО ВЫШЛО**

Созданный Репиным яркий, многозначный и выразительный образ Глинки удержался в памяти потомков на многие годы, но чем далее, — тем очевиднее менялся ключ к его прочтению, размывались исходные акценты смыслов. Воспоминания современников — вещь чрезвычайно ненадежная, зарисовки, наброски и портреты — артефакты, всегда несущие на себе отпечаток авторского взгляда и, пожалуй, лишь дагерротипы, появившиеся в России за несколько лет до кончины Глинки, беспристрастно запечатлели образ композитора. Но они-то и внесли сумятицу в сложившиеся представления, вызвав немало вопросов, большая часть которых была связана с вопросами моды.

Ключевые слова: М. И. Глинка, И. Е. Репин, портрет, мода, костюм, артефакты, художественная реконструкция прошлого.

S. K. Lashchenko

*ABOUT HOW AND WHY GLINKA FELL IN LOVE WITH THE DRESSING GOWN,
AND WHAT CAME OF IT*

The bright, multi-valued and expressive image of Glinka created by Repin remained in the memory of posterity for many years, but the further, the more obviously the key to his reading changed, the original accents of meanings were blurred. Memories of contemporaries are extremely unreliable, sketches, sketches and portraits are artifacts that always bear the imprint of the author's view and, perhaps, only daguerreotypes that appeared in Russia several years before Glinka's death, impartially captured the image of the composer. But it was they who brought confusion into the prevailing ideas, causing many questions, most of which were related to fashion issues.

* Лащенко Светлана Константиновна, доктор искусствоведения, заведующая Сектором истории музыки, Государственный Институт искусствознания, г. Москва; vreikh@mail.ru

** Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00277 «М. И. Глинка: pro et contra. Личность и художественное наследие Глинки в контексте рецепции и интерпретации».

Keywords: M. I. Glinka, I. E. Repin, portrait, fashion, costume, artifacts, artistic reconstruction of the past.

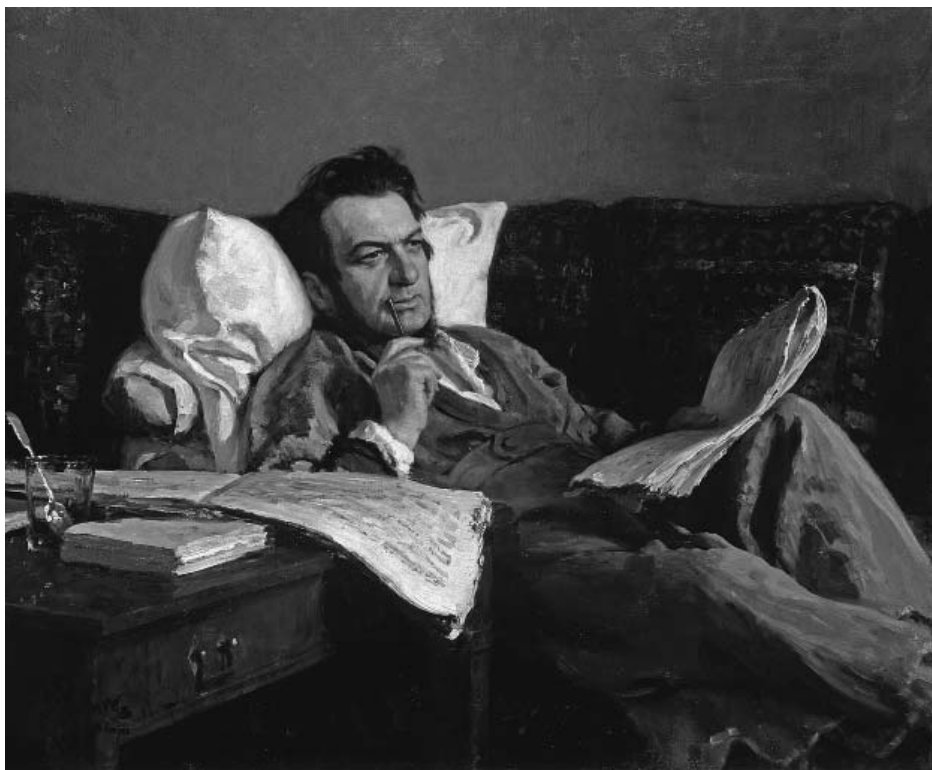
«Михаил Иванович Глинка в период сочинения оперы “Руслан и Людмила” — одна из самых известных картин, посвященных композитору. Напомню, что эта работа была написана И. Е. Репиным через 30 лет после смерти музыканта, по заказу П. М. Третьякова. К ее созданию художник подступался дважды и, закончив работу в 1887 г., показал ее на 15-й выставке передвижников, а по закрытии выставки Третьяков разместил картину в залах своей галереи, где она и хранится доныне. Живописный эскиз-вариант (1884) находится в Народном музее в Белграде, графические наброски для портрета — в ГТГ (1880-е, бумага) и в частном собрании в Москве. Рисунок «Композитор М. И. Глинка» (бумага, графитный карандаш), подписанный и датированный художником 1871 г., находится в ГТГ. Глинка изображен сидящим в широком кресле с поджатыми ногами, слева от него намечен рояль с раскрытыми нотами. Возможно, зафиксированная в рисунке композиция была развита в дальнейшей работе над живописным портретом Глинки.

С Глинкой Репин, по вполне понятным причинам, знаком не был, его никогда не видел и создавал картину, исходя из тех описаний внешнего вида композитора, которые давались его современниками, сохранились на дагерротипах, в беглых зарисовках и набросках, а также прижизненных портретах. Но, как известно, воспоминания современников — вещь чрезвычайно ненадежная, зарисовки, наброски и портреты — это артефакты, всегда несущие на себе отпечаток авторского взгляда и, пожалуй, лишь дагерротипы, появившиеся в России за несколько лет до кончины Глинки, беспристрастно запечатлели образ композитора. Но они-то и внесли сумятицу в сложившиеся представления, вызвав немало вопросов, большая часть которых была связана с вопросами моды.

Приведу пример. Одна из первых проблем, возникших у Репина, приступившего к работе над картиной, была связана с воплощением внешнего облика Глинки. На большинстве известных живописных портретов и зарисовок Глинка изображался с бакенбардами, идущими от ушей до подбородка. Но в руки Репина попала фотографическая работа С. Л. Левицкого 1856 г. (сам Глинка, кстати сказать, ее весьма ценил), на которой композитор запечатлен с бородой и усами. Так каким же тогда писать композитора: с бакенбардами или с бородой и усами? Репин обратился за советом к П. М. Третьякову. И тот ответил:

Глинку и при жизни знали люди, только близкие ему, сравнительно небольшой кружок; публика с пятидесятих годов и до настоящего времени (речь идет о 1880-х гг. — С. Л.) знает его по портрету, рисованному кем-то для гравюры, с бородой; но это совершенно неверно. Глинка — николаевского времени, а тогда борода никому не полагалась; с бородой он мог появиться по возвращении из-за границы только при Александре II (т. е. в 1855–1857 гг., много позже создания «Руслана». — С. Л.), да и то, как больной человек. В портрете Волкова <...>, в рисунке Степанова, карикатурах того же Степанова и Брюллова — везде без бороды (т. е. — с густыми сплошными бакенбардами. — С. Л.) [6, с. 81].

Третьяков был прав. Бакенбарды — символический знак мужской моды, и как любой подобный знак был связан с определенным временем. Как извест-



*И.Е. Репин. Михаил Иванович Глинка
в период сочинения оперы «Руслан и Людмила»*

но, в России, где бакенбарды какое-то время называли еще «бокоушами», они завоевали признание еще в конце XVIII в. Тогда носили их узкой полоской, от щек — ко рту. Мода эта чрезвычайно раздражала Павла I, и следование ей, согласно Императорскому Указу, было запрещено, так же как было запрещено вальсирование, букли, челки и усы. Кончина императора означала и конец запретов. Очень скоро увлечение бакенбардной модой вновь стало повальным, распространившись среди генералов и далее, вниз по социальной лестнице, вплоть до «простых чиновников». Мода на бакенбарды покорила и сердце А. С. Пушкина, долгое время носившего так называемые «сенаторские бакенбарды». Юный Глинка был в своих пристрастиях скромнее, чем поэт. Но и ему полюбилась эта мода. С юных лет жизни он следовал ей, естественно, с некоторыми обновлениями, и лишь в последние годы жизни завел бороду, усы и сделал себе более длинную стрижку. Так что правы были и современники композитора, писавшие его в разные годы жизни, и мастер дагерротипии.

Репину следовало выбирать. После серьезных размышлений он отвечал Третьякову:

<...> Сделать живой портрет, без натуры едва ли возможно; казенный никому, особенно Вам, и даром не нужен, остается одно — делать картину; это

задача нелегкая, и ее нельзя решать вдруг; надо подумать, почитать о нем, порасспросить людей знающих, и тогда, если это составится, то попробовать — выйдет что-нибудь — хорошо, не выйдет — бросить. Возьму его Записки и стану опять читать, и расспрашивать, и советоваться, авось либо что-нибудь вдохновит. Его все-таки придется изобразить с бакенбардами, а это почти борода [5, с. 293].

Получается, что Репин, понимая, что живой портрет без натуры невозможен, а сама натура в разные годы оказывалась визуально крайне переменчивой, решил создавать не портрет композитора, но живописную фантазию на тему Глинки, избрать некий «промежуточный» вариант воплощения облика композитора, который он запечатлел уже на рисунке к эскизу будущей картины «Портрет М. И. Глинки» (бумага, тушь, перо 29,9x26) и сохранил впоследствии.

В этом, казалось бы, мелком вопросе как в капле воды проявилось то значение, которое имеет знание моды для научной или художественной реконструкции прошлого. С этой точки зрения, немало можно было бы сказать, к примеру, о феске, причины пристрастия к ношению которой у Глинки были весьма и весьма любопытны. Но в данном случае я, все же, выделю другой элемент одежды Глинки — его халат, поскольку именно халат сыграл, как представляется, одну из значимых ролей в восприятии композитора потомками.

Еще Аполлинарий Гилярович Горавский, писавший портрет Глинки тремя годами ранее Репина и тоже по заказу Третьякова, упоминал о случайно попавшем ему в руки дагерротипе, хранившемся у Шестаковой. На нем Глинка, как писал Горавский, — зрелый мужчина с «выразительным лицом», «живописными чертами» и «умным, добрым взглядом» был запечатлен свободно сидящим, «в самом любимом постоянном костюме в виде халата, в длинном сюртуке с бархатным воротником и обшлагами», в шапке с золотой кистью [2, с. 261–262]. Но, восхищаясь запечатленным обликом композитора, Горавский, видимо, испытывал определенные сомнения в уместности сохранения подобного изображения: слишком домашним, камерным и даже интимным оно было. Во многом, «благодаря» халату. Понимая свою работу как создание образа композитора-«классика и основоположника», Горавский решился придать изображению большую сдержанности и первое, от чего художник отказался, — от облачения Глинки в его «любимый постоянный костюм в виде халата».

О том, что Глинка действительно очень любил такое облачение вспоминали едва ли не все, кто был знаком с музыкантом. Л. И. Шестакова писала, что брат ее чаще всего сидел в своих комнатах наверху, облаченный в «халат на легком заячьем меху». «Как теперь вижу его, сидящим в зале в своем любимом халате (на заячьем меху, подбитом шелковой тканью) близ стола», — писала она. В том же халате запечатлели в карикатурах Глинку Степанов и Брюллов. На том, чтобы именно в таком одеянии воплотить образ своего героя, остановился и Репин. Отказавшись от официоза и казенщины, поработивших воображение Горавского и не интересных заказчику, он возвращает образу Глинки его привычную для современников деталь и облачает его в халат.

* * *

Картина Репина напоена покойным приятием данности. Время в ней словно остановилось; поза мечтательно замершего героя — мягкая, с округлыми

линиями, взгляд «затуманенный» видениями будущего, — все здесь говорит о состоянии особого психологического уюта, комфорта, о некой интеллектуальной нирване. И халат, в который облачен герой, как нельзя более убедительно вписывается в ряд возникающих ассоциаций. Но им противоречит основной смысловой и содержательный посыл картины, выраженный в подчеркнуто деятельном ключе: «Михаил Иванович Глинка в период сочинения оперы «Руслан и Людмила»». Покой, заполняющий ее пространство, это покой, рожденный уверенной увлеченностью мастера, углубившегося в процесс творческого созидания. Традиционное представление о художнике, в муках и сомнениях творящего новое сочинение, и его облачение в халат, обволакивающий полужающего музыканта, — т. о., феномены, казалось бы, исходно противоречащие друг другу и, потому, явно не стыкующиеся. Но лишь на первый взгляд.

Думаю, Репин, скорее всего, интуитивно чувствовал ту сложную и противоречивую семантическую нагрузку, что была заложена в таком, казалось бы, нехитром и вполне привычном домашнем одеянии как мужской халат. И далеко не случайно остановился на нем, выбирая «костюм» для своего героя и задавая определенный вектор его трактовки.

Для глинкинского поколения мужской халат был, в определенном смысле, «героем своего времени», модным фетишем высокого символического значения. Халат в мужской моде нес глубинное смысловое наполнение, являясь свидетельством свободы тела, знаком распространенного в ту пору визуального протеста против жесткого мундира и «мундирной жизни», против франтоватой «гостиной ливреи».

Как я люблю тебя, халат!
Одежда праздности и лени,
Товарищ тайных наслаждений
И поэтических отрад!
Пускай служителям Арея
Мила их тесная ливрея;
Я волен телом, как душой.
От века нашего заразы,
От жизни бранной и пустой
Я исцелен и мир со мной! <...>

Так писал о халате Николай Языков, вкладывая в строки стихотворения «К халату» (1823) особый смысл.

Противопоставление халата мундиру или ливрее усиливалось порождаемым им противопоставлением свободной творческой деятельности — государеву служению, движения души и интеллекта — обезличивающему регламенту должностований. Более того, современные специалисты, изучая семантику халата, рассматривают мужской халат «атрибутом интеллектуального быта» россиян XVIII — первой трети XIX в. [3] И это не случайно.

Халат как реалия «домашности» воспринимался в пору своего распространения в России в единстве с другой реалией жизни частного человека — «кабинетом», специально выделенным местом в пространстве дома (реже квартиры), в котором частный человек мог, отделившись от других, уединиться

для интеллектуальной деятельности — чтения, коллекционирования, литературного сочинительства, написания мемуаров, писем, дневников... Кабинет становился, т. о. интеллектуальным центром дома, местом особого назначения, сохраняя за собой этот статус на протяжении очень длительного времени.

Но — вот парадокс сознания! — такое место в доме, предназначенное для сугубо частного бытия, становилось, одновременно, объектом демонстрации, пространством личной гордости хозяина перед близкими ему людьми. Отсюда, и достаточно непривычное сегодня название такого помещения: кабинет-гостиная, и особые решения интерьера: специальный стол, кушетка, библиотека, наборы предметов, отражающие интересы хозяина и, наконец, отсюда же — особое облачение: халат, знак интеллектуальной деятельности своего хозяина. Теплый, подбитый ватой или мехом, такой халат надевался чаще всего поверх камзола или рубашки (именно так надет халат у Глинки в работе Репина), становясь промежуточным вариантом одежды — полуцивильной/полудомашней, уместной в повседневной частной жизни и, вместе с тем, приемлемой для всеобщего обозрения как свидетельство «интеллектуальных забот» надевшего его хозяина.

Языков, к примеру, в стихотворении «Петру Васильевичу Киреевскому» (1835) писал:

Две добродетели судьбы моей простой, —
Уединение, ленивки пуховые,
Халат, рабочий стол и книги выписные.

Соответственно, чем более старым, поношенным, истертым был халат — тем более он становился не только «обжитым», удобным, но и более «весомым» знаком неусыпных частных трудов своего владельца. Знак этот читался в свое время столь определенно, что Н. А. Полевой завещал похоронить себя (1846) в старом, изношенном халате, имея в виду не только собственную нищету, но и полагая, что таким образом после кончины он еще раз подтвердит свою принадлежность к сообществу вольных личностей, посвятивших всю свою жизнь творческой деятельности.

Не случайно халату посвящали стихи П. А. Вяземский («Прощание с халатом», 1817) и Н. М. Языков («К халату», 1823), в халат одевали своих героев русские писатели. Не случайно и то, что русскую живопись конца XVIII — первой трети XIX в. буквально захлестнул интерес к жанру «портрета в халате». Изображение А. С. Пушкина на знаменитом портрете В. А. Тропинина — уже определенная дань традиции, которая закрепляется в отношении к изображениям поэта и после его смерти. Истоки этой традиции восходят к последней трети XVIII в., воплощенные, в частности, в портрете мануфактурщика-богача Демидова работы Левицкого. Позднее они находят воплощение и в портрете прославившегося своей ленью Н. М. Языкова работы А. Д. Хрипкова (по мнению многих современников именно Языков стал прототипом образа Обломова), портретах графа П. Б. Шереметева, Г. Р. Державина и других. Этот ряд можно было бы продолжить едва ли не до конца XIX в. Достаточно вспомнить, к примеру, известный портрет Островского работы В. Г. Перова. Все герои «портретов в халатах» хотели предстать и представляли перед потомками свободными

творческими личностями, не закованными в мундиры служения. И именно так увидел и понял образ Глинки И. Е. Репин.

Любопытно здесь то, что сам композитор в процессе творчества терпеть не мог кабинетного уединения, сохраняя от него лишь один визуальный признак — халат. Облечившись в халат, он с удовольствием сидел перед всеми в зале у стола, «уписывая» музыкальные тексты, в то время как вокруг него суетились приятели, провозглашались тосты, была приподнятая атмосфера дружеского общения. Так что в определенном смысле Репин, все же, «подтянул» образ композитора под сложившиеся и укоренившиеся представления, полагая своим долгом следовать им хотя бы в самых общих чертах.

Но был в замысле художника и еще один подтекст, также обусловленный семантической многоплановостью домашней одежды мужчины, не сказать о котором невозможно.

Как известно, халат — атрибут восточной моды, значение которой нередко усиливалось ношением «курительной шапочки» — той самой фески, что была так дорога Глинки. Представляя зрителю красивого, холеного человека, размещая его возлежащим на подушках роскошного дивана (исходно, также предмета восточного интерьера), Репин, с помощью этих и других выразительных реалий — плотной орнаментики покрывала, накрывшего диван, общего цветового колорита, особой «световой закрытости», позой героя, погружившегося в творческие грезы и меланхолически, задумчиво покусывая карандаш, переносящего их на бумагу, активно «педалировал» «восточный акцент» картины. По существу, Репин писал Глинку в роли Глинки. И «роль» эта логично корреспондировалась именно с «Русланом и Людмилой» с ее восточным наклоном. Думаю, задайся Репин целью написать картину «Михаил Иванович Глинка в период сочинения оперы “Жизнь за царя”» все выглядело бы иначе.

* * *

Созданный Репиным яркий, многозначный и выразительный образ Глинки удержался в памяти потомков на многие годы, но чем далее, тем очевиднее менялся ключ к его прочтению, размывались исходные акценты смыслов. Немаловажную роль в том сыграла репутация самого художника, долгое время воспринимавшегося «реалистом и обличителем» пагуб царского режима. В большом времени его исторические фантазии — «Иван Грозный и сын его Иван. 16 ноября 1581 года» (1885), «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1880–1891) как и многие другие — неизменно прочитывались сквозь призму «Бурлаков на Волге» (1870–1873), обретая безусловную историческую достоверность и социальную направленность. Так произошло и с картиной «Михаил Иванович Глинка в период сочинения оперы «Руслан и Людмила»». Воспринятая не как визуальная фантазия художника на тему Глинки, но как достоверный портрет-реконструкция (а позднее и вовсе как портрет), работа Репина наложила несомненный отпечаток на всю историю последующего восприятия музыканта и отношение к его деятельности. Пострепинское поколение, необратимо утрачивавшее искусство считывания художественной символики, находило в картине «достоверные» и «неоспоримые» подтверждения того, что

именно так жил и трудился Глинка. А халат, в который Репин облачил своего героя, виделся одним из убедительнейших тому доказательств.

Этому способствовала и судьба самого халата в культурном пространстве эпохи. Фетишизируемый вплоть до 1830-х — 1840-х гг. в своем высоком, едва ли не протестном, значении, халат уже к 1850-м годам (т. е. за несколько десятилетий до появления репинской работы) все реже воспринимался знаком деятельной творческой природы. Новое поколение все чаще видело в нем пережиток прошлого, свидетельство асоциальности героя, и оттого все чаще и чаще связывало с ним представление о «былых временах». Не удивительно, что именно старые люди все чаще появляются на страницах произведений русской литературы в халатах: старик Федор Павлович Карамазов, готовясь к встрече с юной Грушенькой, надевает на себя «полосатый шелковый халатик», «подпоясанный шелковым же шнурком с кистями», из-под ворота которого «выглядывало чистое щегольское белье, тонкая голландская рубашка с золотыми запонками». Старый князь Болконский появляется впервые перед Наташей Ростовской, объявленной невестой его сына, в изношенном халате. Потертость старого халата все активнее прочитывалась уже не столько знаком, синонимичным лени, ничегонеделанию, барственному высокомерию, сколько неуместным, странным предметом домашней одежды, принадлежащем тому прошлому, необходимость расставания с которым осознавало новое поколение.

Жизнь наша в старости — изношенный халат:
И совестно носить его, и жаль оставить;
Мы с ним давно сжились, давно, как с братом брат;
Нельзя нас починить и заново исправить.
Как мы состарились, состарился и он;
В лохмотьях наша жизнь, и он в лохмотьях тоже,
Чернилами он весь расписан, окроплен,
Но эти пятна нам узоров всех дороже.

Так писал П. А. Вяземский в 1870-е годы в известнейшем стихотворении, созданном незадолго до смерти [1, с. 270].

Конечно, говоря об изменениях, происшедших в отношении к халату, нельзя пройти мимо романа Гончарова «Обломов» и влияния последнего на отношение к Глинке в конце XIX — начале XX в. Но связь рецепции личности композитора с «обломовщиной» уже рассматривалась в отечественном музыкознании М. Г. Раку [4] и, полагаю, нет нужды вновь возвращаться к высказанным исследователем наблюдениям. Отмечу только, что визуальная фантазия Репина, обретшая в сознании потомков черты неоспоримой достоверности и надолго ставшая хрестоматийным образом живописного воплощения композитора в час творчества, сыграла в «обломовском крене» отечественной глинкианы немаловажную роль.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вяземский П. А. Сочинения: в 2-х т. — М.: Худож. литература, 1982. — Т. 1: Стихотворения.
2. Грановский А. Г. — Третьякову П. М. 22 октября 1869 г. // Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. В 2-х т. — Т. 1. — М.: Искусство, 1960. — URL: http://www.mosconsrv.ru/museum/glinka_portrait.html#_ftn5 (дата обращения: 12.08. 2020).
3. Кулакова И. О халате как атрибуте интеллектуального быта россиян XVIII — 1 половины XIX в. / Учебно-научный центр визуальной антропологии и эгоистории. — URL: <http://visantrop.rsuh.ru/article.html?id=2633310> (дата обращения: 27.09. 2020).
4. Раку М. Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. Механизмы «редукции» классического наследия. — М.: Новое литературное обозрение, 2014.
5. Репин И. Е. — Третьякову П. М. 11 декабря 1883 г. // Репин И. Е. Избранные письма: В 2-х т. — Т. 1. — М.: Искусство, 1969.
6. Третьяков П. М. — Репину И. Е. 4 декабря 1883 г. // Репин И. Е. Письма. Переписка с П. М. Третьяковым. — М.; Л.: Искусство, 1946.