

85.143(2)
Д 76

85.143(2)4

ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ
РУССКОЙ ЖИВОПИСИ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ
XIX
ВЕКА

В. И. СУРИКОВ

С. Н. ДРУЖИНИН

х

МОСКВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЛЕРЕИ

1950

ОЧЕРКИ
ПО ИСТОРИИ
РУССКОЙ ЖИВОПИСИ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ
XIX ВЕКА

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЛЕРЕИ

85-143(2)Д-76

85-143(2)1

С. Н. ДРУЖИНИН

В. И. СУРИКОВ

Р Ионная библиотека
имени НЕКРАСОВА

Под общей редакцией
Г. В. Жидкова

Р Ионная библиотека
имени НЕКРАСОВА

98
06
✓ 25925
✓
+
X

Печатается по решению
Государственной Третьяковской галереи
Директор — Заслуженный деятель искусств РСФСР
А. И. Замошкин

Обложка художника **Н. И. Львовского**

Редактор **М. Б. Аптекарь**
Худ. редактор **Е. Б. Круглая**. Техн. редактор **Н. И. Бондарев**.

Сдано в набор 25/1 1950 г. Подписано в печать 23/VI 1950 г.
А04725. Тираж 10.000. Заказ № 234. Формат бумаги 70×92¹/₁₆.
Количество печатных листов 7, 1 вклейка. Учетно-изд. 7,37.
Цена 6 руб.

Типография издательства «Московская правда». Чистые пруды, 8.

ВСТУПЛЕНИЕ

Ценность и значение того или иного художника определяется тем, в какой мере он своим творчеством помог познанию и прогрессивному изменению действительности.

Знакомство с творчеством Сурикова убеждает нас в том, что он, воспринимая действительность глазами передового человека своего времени, глубоко изучил и ярко запечатлел в художественных образах свою Родину и русский народ, его прошлое и настоящее, его жизнь и быт. Он показал его могучие силы, его духовное богатство, выразил его протест против угнетения, его волю к борьбе за свободу.

Тем самым Суриков способствовал познанию действительности, ее революционному изменению, прогрессивному развитию человечества.

В этом прежде всего заключается его мировое значение.

Творчество Сурикова получило высокую оценку советского народа. Имя Сурикова, наряду с именем Репина, И. В. Сталин назвал среди имен лучших представителей великой русской нации, среди тех русских людей, которые внесли ценный вклад в мировое освободительное движение, в мировую культуру, науку и искусство.

Суриков заслуженно прославлен прежде всего как величайший русский исторический живописец. В области исторической живописи он не имеет себе равных среди русских художников.

Болезне того, беспристрастно окинув взглядом все мировое искусство, мы не найдем в нем исторического живописца, который сумел бы так глубоко проникнуть в прошлое своего народа и с такой художественной правдой и подлинным пафосом показать его в образах искусства, как это сделал Суриков.

Значение Сурикова заключается в том, что он первый в области исторической живописи показал прошлое как историю народа, как историю народных движений и борьбы народа за свое освобождение.

Подобный взгляд на историю мог возникнуть у Сурикова, ибо он жил и творил именно в России, которая «... была беременна революцией более, чем какая-либо другая страна...»¹.

Суриков складывался как художник в период второго демократического подъема 70-х годов; он создавал свои произведения в условиях тяжкого гнета царской России, гнета, который порождал страстный народный протест; он работал в те годы, когда «...в России подымалась величайшая народная революция, во главе которой стоял революционнейший в мире пролетариат, имевший в своем распоряжении такого серьезного союзника, как революционное крестьянство России»².

Явления окружавшей социальной действительности, ее противоречия, происходившая в ней борьба, помогли Сурикову понять прошлое, раскрыть движущие силы истории.

Русское искусство той поры, когда жил и творил Суриков, было самым прогрессивным в мире. Русские мастера во всех областях искусства, лучше чем кто-либо из художников других стран, выражали передовые демократические и гуманистические идеи своего времени, продолжали и развивали лучшие традиции реалистического искусства, поднимая его на новую, более высокую ступень.

Творчество Сурикова является одним из наиболее ярких и убедительных подтверждений этого.

Суриков был создателем *народной реалистической трагедии* в области исторической живописи.

Имя живописца Сурикова в истории русского и мирового искусства может быть поставлено рядом с именем великого русского писателя Льва Толстого, творца реалистической народной эпопеи — романа «Война и мир», рядом с именем гениального автора народных музыкальных драм — композитора М. П. Мусоргского.

Глубокое и ярко-национальное творчество Сурикова — ценнейший вклад в мировое искусство, в культуру всего человечества.

¹ И. В. Сталин, Соч., т. 6, стр. 74.

² Там же, стр. 76.

1) «Ох! Родина, родина! Правду говорят, что и дым отечества нам сладок и приятен!»

Суриков¹

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Суриков был не только патриотом своей страны — России, но также и того края — Сибири, где он родился и провел свои детские и юношеские годы.

К Сурикову в полной мере могут быть отнесены слова великого русского критика В. Г. Белинского: «Возьмем поэта русского: он родился в стране, где небо серо, снега глубоки, морозы трескучи, вьюги страшны, лето знойно, земля обильна и плодородна: разве все это не должно положить на него особенного характеристического клейма? Он в младенчестве слышал сказки о могучих богатырях, о храбрых витязях, о прекрасных царевнах и княжнах, о злых колдунах, о страшных домовых; он с малолетства приучил свой слух к жалобному, протяжному пению родных песен; он читал историю своей родины, которая не похожа на историю никакой другой страны в мире...»².

Василий Иванович Суриков родился 24 (12) января 1848 года в городе Красноярске, в небогатой казачьей семье.

Предполагают, что далекие предки Сурикова пришли в Сибирь с Дона еще в XVI веке, в царствование Ивана Грозного, вместе с отрядом знаменитого Ермака.

Суриков проявлял очень большой интерес к прошлому своего рода и гордился своей демократической родословной, своими смелыми, вольнолюбивыми предками.

2) «Род мой казачий, очень древний, — писал он. — Уже в конце XVII столетия упоминается наше имя (история Красноярского бунта...)»³. Действительно, в числе «воровских людей» (так названы в

¹ Из письма к брату А. И. Сурикову от 5 ноября 1897 г. (См. В. И. Суриков. Письма. Изд. «Искусство», 1948, стр. 112).

² В. Г. Белинский. Полн. собрание сочинений. СПб, 1900, том II, стр. 355.

³ В. И. Суриков. Письма. Изд. «Искусство», 1948, стр. 139.

3. Десять писем

летописи участники Красноярского бунта), в числе восставших против царских воевод, мы находим имена Ильи и Петра Суриковых; там же упомянуто и имя казака Торгошина, — предка художника со стороны матери.

«В семье у нас все казаки — рассказывал Суриков своему биографу М. Волошину. — До 1825 года простыми казаками были, а потом офицеры пошли... А дед мой Александр Степанович¹ был полковым атаманом... Он из простых казаков подвигами своими выдвинулся. А как человек, был простой... Широкая натура. Заботился о казаках, очень любили его.

После него Мазаровича назначили. Жестокий человек был. На смерть засекал казаков... Марка Васильевича — дядю — часто под арест сажал. Я ему на гауптвахту обед носил. Раз ночью Мазарович на караул поехал. На него шинели накинуди, избили его. Это дядя мой устроил. Сказалась казацкая кровь...»².

«Отец умер рано, в 1859 году, — вспоминал художник, — мне одиннадцать лет было. У него голос прекрасный был... У меня к музыке любовь от отца. Мать потом на его могилу ездила плакать. Меня с сестрой Катей брала. Причитала на могиле по древнему. Мы ее все уговаривали, удерживали...»³.

Детство и юность будущего художника протекали в Красноярске и близлежащих станицах.

«Первое, что у меня в памяти осталось, — рассказывал он, — это наши поездки зимой в Торгошинскую станицу. Мать моя из Торгошинных была. А Торгошины были торговыми казаками — извоз держали, чай с китайской границы возили от Иркутска до Томска, но торговлей не занимались. Жили по ту сторону Енисея — перед тайгой. Старики неделеные жили. Семья была богатая. Старый дом помню. Двор мощный был. У нас тесаными бревнами дворы мостят. Там самый воздух казался старинным. И иконы старые, и костюмы. И сестры мои двоюродные — девушкам совсем такие, как в былинах поется про двенадцать сестер. В девушках была красота особенная, древняя, русская. Сами крепкие, сильные. Волосы чудные. Все здоровьем дышало. Трое их было... Рукодельем они занимались: гарусом на пальцах вышивали. Песни старинные пели тонкими певучими головами...

...Там старина была. А у нас другое. Дом новый. Старый суриковский дом, вот о котором в Истории Красноярского бунта говорится, я в развалинах помню. Там уже не жил никто. Потом он во вре-

¹ Двоюродный дед художника.

² Максимилиан Волошин. «Суриков» (материалы для биографии). «Аполлон», №№ 6—7 за 1916 г., стр. 42—43.

³ Там же, стр. 46. В дальнейших ссылках эту работу будем обозначать сокращенно «Волошин».

мя большого пожара сгорел. А наш новый был — в тридцатых годах построенный. В то время дед еще сотником в Туруханске был... Дом наш соболями и рыбой строился. Тетка к нему (деду) ездила. Рассказывала потом про северное сияние. Солнце там, как медный шар. А как уезжала — дед мой ей полный подол соболей наклаал. Я потом в тех краях сам был, когда остяков для «Ермака» рисовал. Совсем северно...

✓ А первое мое воспоминание, это как из Красноярска в Торгошино через Енисей зимой с матерью ездили. Сани высокие. Мать не позволяла выглядывать. А все-таки через край посмотришь: глыбы ледяные столбами кругом стоймя стоят, точно дольмены. Енисей на себе сильно лед ломает, друг на друга их громоздит...

✓ В баню мать меня через двор носила на руках. А рядом у казака Шерлева медведь был на цепи. Он повалил забор и черный, при луне, на столбе сидит...»¹.

✓ Суриков жил в Сибири безвыездно до двадцатилетнего возраста.) Впоследствии художник не раз говорил о той роли, какую сыграли сибирские впечатления для него, как исторического живописца.

В самом деле, как видно и из воспоминаний самого Сурикова, Сибирь того времени, еще не соединенная железной дорогой с Европейской Россией, весьма медленно и неохотно воспринимала новые формы жизни и хранила много пережитков старины.

В вышеприведенных отрывках из воспоминаний Сурикова, мы читаем о торгошинском доме — доме его матери, где «самый воздух казался старинным». К ним можно прибавить воспоминания о доме в станице Бузимовской, в котором Суриков жил ребенком, и в котором сохранялся такой анахронизм, как слюдяные окна.

Современная Сурикову Сибирь и сибиряки, живые носители старины в быту, нравах и обычаях, помогали Сурикову понять и воссоздать прошлое.

«Идеалы исторических типов воспитала во мне Сибирь с детства, она же дала мне дух, и силу, и здоровье», — писал Суриков под старость в одном из писем².

Каковы же эти «идеалы исторических типов»? 5.1 а)

Суриков сам ответил на этот вопрос, рассказывая о сибирской жизни: «Жестокая жизнь в Сибири была. Совсем XVII век. Кулачные бои помню на Енисее зимой устраивались. И мы мальчишками дрались. Уездное и духовное училища были в городе, так между ними антагонизм был постоянный. Мы всегда себе Фермопильское ущелье представляли — спартанцев и персов. Я Леонидом Спартакским всегда был»³.

¹ Волошин, стр. 43—44.

² В. И. Суриков. Письма. Изд. «Искусство», 1948, стр. 139.

³ Волошин, стр. 49.

Далее, рассказывая о сибиряках, не знавших крепостного права, что наложило определенный отпечаток на их характеры и их отношение к жизни, и о том казачьем круге, из которого художник был родом и который хранил свободолюбивые мечты, «буйство» и непокорность, Суриков говорил: «Мощные люди были. Сильные духом. Размах во всем был широкий. А нравы жестокие были. Казни и телесные наказания на площадях публично происходили. Эшафот недалеко от училища был. Там на кобыле наказывали плетьюми. Бывало, идем мы, дети, из училища. Кричат: «Везут, везут!» Мы все на площадь бежали за колесницей... И сила какая бывала у людей: сто плетей выдерживали, не крикнув... Помню, одного драли: он точно мученик стоял, не крикнул ни разу. А мы все — мальчишки — на заборе сидели... А один... храбрился, а после второй плети начал кричать. Народ смеялся очень»¹.

И, наконец, как бы обобщая свои наблюдения, Суриков говорил: «В Сибири народ... вольный, смелый... Про нас говорят: «Краснояры сердцем яры»².

Из этих рассказов Сурикова мы узнаем о том, какие наблюдения он накоплял с детства, какие люди привлекали его внимание, какие характеры вызывали его восторг, как слагались его представления о народном русском образе героя, как «воспитывались» его «идеалы исторических типов».

Итак, Сурикова привлекали в жизни «мощные люди», «сильные духом», «вольные», «смелые». Его восхищали люди, крепкие телом и духом, люди могучей воли. Суриков разделял и народное уважение к тем людям, которые способны были выдержать «сто плетей», не крикнув, и презрительное осуждение народом тех, кто «начинал кричать» после второй плети.

Суриков любил русских людей, «ярых сердцем»; их он искал и умел найти в жизни; их он находил в прошлом; они волновали его воображение, как художника.

¹ Волошин, стр. 48—49.

² Там же, стр. 42.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Свое подлинное призвание, призвание исторического живописца, и именно художника русского прошлого, Суриков, по его собственному признанию, нашел, поселившись в древней русской столице—Москве.

Суриков переехал в Москву во второй половине семидесятых годов, после окончания Академии Художеств в Петербурге.)

За годы пребывания в Академии Художеств Суриков добросовестно и успешно выполнил всю академическую программу и взял все то полезное, что Академия могла ему дать. Но мировоззрение большинства академических профессоров, их понимание жизни и искусства, было чуждо Сурикову. Лишь к Павлу Петровичу Чистякову, замечательному преподавателю, Суриков на всю жизнь сохранил любовь, уважение и чувство глубокой признательности¹.

Академические работы Сурикова выделялись среди работ его со- товарищей смелостью и талантливостью композиции, звучностью красок, цветовой насыщенностью². В них уже обнаруживался будущий изумительный мастер колорита и композиции. В них проявлялись и основные черты будущих произведений Сурикова — глубина содержания и драматическая напряженность действия.

Из ученических работ Сурикова можно отметить картину «Милосердный самарянин» (1874, Красноярский Краевой музей), за которую художник получил вторую золотую медаль. Картина написана на тему евангельской притчи.

...Среди раскаленной солнцем пустыни, окутанной знойной мглой, лежит израненный и ограбленный разбойниками иудей, мимо которого равнодушно прошел священник и которому оказывает помощь презираемый иудеями иноплеменник-самарянин вместе со своим черным слугой.

Мысль о человеческом равенстве, о равных правах на жизнь всех людей без различия цвета кожи, человеческое страдание, любовь к человеку — взволновали художника и согрели заданную официальную тему.

¹ Учениками Чистякова, кроме Сурикова, были В. Васнецов, Серов, Врубель и другие.

² Например, «Пир Валтасара» (1874, ГРМ, Ленинград), «Княжий суд» — первая композиция на тему из русского прошлого (1874, ГТГ) и другие.

В академические годы Суриков создал также несколько небольших по размерам произведений по собственному побуждению. Таков, например, «Вид памятника Петру I на Исаакиевской площади в Петербурге» (1870)¹. Пейзаж написан через год после поступления в Академию Художеств. Упомянуть об этом пейзаже хочется не только потому, что он интересен по живописной задаче — передать ночное освещение: холодный свет луны и искусственный свет фонарей. Он интересен по самому выбору темы. Очевидно, уже в те годы образ великого и страшного преобразователя русского государства Петра Первого волновал воображение Сурикова, пробуждая в нем думы о переломной эпохе в русской жизни, к которой он обратился впоследствии как исторический живописец.

Суриков окончил Академию Художеств в 1875 году со званием «классного художника первой степени»², но не получил заслуженной им командировки за границу. Позже Академия Художеств выхлопала Сурикову средства на двухгодичную поездку, но тогда он сам отказался от командировки и принял заказ на живописные работы в Москве.

В 1878 году заказная работа была окончена, а полученные за нее деньги дали возможность Сурикову, по его словам, «стать свободным и начать свое».

Переезд в Москву благотворно повлиял на Сурикова. «Я как в Москву приехал, прямо спасен был, — вспоминал Суриков. — Старые дрожжи, как Толстой говорил, поднялись... Памятники, площади, — они мне дали ту обстановку, в которой я мог поместить свои сибирские впечатления...»⁴.

Здесь в Москве Суриков в 1878 году начал свою первую большую картину из русского прошлого «Утро стрелецкой казни». В 1881 году картина появилась на выставке передвижников. Начиная с этого времени, Суриков связал свой творческий путь с передвижниками, показывая на их выставках все свои лучшие произведения⁵.

¹ Имеются два, весьма близких между собой варианта этой картины — один в ГРМ, другой — в Красноярском Краевом музее.

² Суриков представил на соискание первой золотой медали картину по заданной Академией Художеств программе: «Апостол Павел объясняет догматы веры в присутствии царя Агриппы и сестры его Вероники» (эта картина находится в собрании И. Я. Судакова, Москва).

³ В 1876 году Суриков получил предложение участвовать в росписи храма Христа Спасителя в Москве. В том же году, еще в Петербурге, он написал масляными красками эскизы фресок, изображающие Первый, Второй, Третий и Четвертый Вселенские соборы (эти четыре эскиза находятся в ГРМ). В 1877 и 1878 годах Суриков в Москве выполнил и самые фрески (одна из них — «Четвертый Вселенский собор» хранится в Музее истории религий в Ленинграде).

⁴ Волошин, стр. 55.

⁵ Суриков был членом Товарищества Передвижных Художественных Выставок с 1883 по 1907 год.

Можно сказать, что Суриков, лучше чем кто бы то ни было из его современников, выполнил в области исторической живописи те требования, которые предъявляли к искусству идеологи передвижников, а именно, требования реализма, демократичности и национальности искусства.

Появление на передвижных выставках больших исторических полотен Сурикова, который подолгу работал над каждым из них, неизменно бывало художественным «событием» и вызывало страстные суждения в печати. Так было и с его первой исторической картиной — «Утро стрелецкой казни».

После выставки картина «Утро стрелецкой казни» была приобретена П. М. Третьяковым для его знаменитой Галереи национального русского искусства, что явилось как бы актом общественного признания молодого художника.

В своем произведении Суриков обратился к переломной эпохе русской истории — эпохе Петра Первого.

Глубокую характеристику преобразований Петра I дал И. В. Сталин, подчеркнувший их классовую сущность и указавший, что «...возвышение класса помещиков, содействие нарождавшемуся классу торговцев и укрепление национального государства этих классов происходило за счет крепостного крестьянства, с которого драли три шкуры»¹.

Действительно, Петр I для укрепления русского государства принужден был усиливать закрепощение и угнетение. Прогрессивные преобразования Петра I покупались страданиями и кровью народных масс, осуществлялись путем усиления социального гнета, который вызывал горячий протест. Поэтому — «начало светлых дней Петра мрачили мятежи и казни» (Пушкин).

Кроме того, укрепляя мощь русского государства, Петр прибегал к способам, которые затрагивали национальное чувство русских людей (ориентация на Запад, привлечение иностранцев и т. п.). Поэтому в народном сознании борьба старых и новых общественных форм отражалась в известной мере как борьба русского и иноземного начал. Это вносило в борьбу особенную страстность².

¹ В. И. Ленин и И. В. Сталин. Сборник произведений к изучению истории ВКП(б), т. III, стр. 523.

² Эта мысль была подчеркнута В. С. Кемновым в докладе на научной конференции Академии Художеств СССР, посвященной В. И. Сурикову (Сборник «Суриков», 1948).

См. также доклад К. Симонова «Александр Сергеевич Пушкин» (на торжественном заседании в Большом театре Союза ССР 6 июня 1949 года, приложение к журналу «Новое время», № 25, 1949, стр. 3): «Петр I, вписавший в историю русского государства многие величественные страницы и осуществивший важные реформы в ряде областей государственной жизни, в то же время, слишком по многом пренебрегая национальными русскими традициями, искусственно насаждал чуждые России западно-европейские порядки и наводнил Россию иностранцами, в первую очередь немцами».

Естественно, что прогрессивные реформы Петра вызывали прежде всего противодействие представителей исторически обреченных общественных групп.

Стрельцы — старое допетровское войско, которое Петр I заменил регулярными войсками, — ущемленные в своих интересах, неоднократно восставали. Последний стрелецкий бунт (в 1698 году), реакционный по своим целям, когда недовольством стрельцов решила воспользоваться старшая сестра царя — царевна Софья, пытавшаяся овладеть престолом, был жестоко подавлен Петром.

Взяв сюжетом своей картины казнь стрельцов, Суриков не показал самой казни. Поразить зрителя ужасом не было его задачей. Его задача была глубже — раскрыть трагическую страницу истории. На этом мы остановимся после описания картины.

...Москва, Красная площадь. У Лобного места, на фоне древнего храма Василия Блаженного, привезенные к месту казни стрельцы, приготовившиеся к смерти, в белых рубахах, с погребальными свечами в руках.

Последние минуты перед неотвратимой казнью. Казнь сейчас начнется... Первого осужденного уже повели к виселице.

Страшную драму художник раскрыл, показав прежде всего душевное состояние изображенных, то, как каждый приговоренный переживает свою последнюю предсмертную минуту, показав отчаяние и бессильные слезы тех, кто их провожает, кто с ними прощается.

Слева — рыжебородый стрелец в красном заломленном колпаке; руки связаны, ноги забиты в колодки; но не покорился он. Как нож, с которым готов броситься на врага, сжимает он свечу с взметнувшимся языком пламени. С лютой злобой, с неистовой ненавистью устремил он свой взор на Петра I, сидящего на коне у Кремлевских стен... Столь же гневным, непримиримым взглядом отвечает стрельцам Петр, полный сознания своей правоты.

Мрачно, исподлобья, взглядом затравленного зверя, озирается вокруг чернобородый стрелец в красном накинутом кафтане, глубоко затаив в себе гнев непокорного бунтара.

Ужас грядущей казни помутил сознание седого стрельца: его взгляд безумен, он не видит припавших к нему детей; не сознавая, разжал он руку, из которой солдат вырывает у него свечу.

Смирненно склонился, прощаясь с народом, стоящий на телеге стрелец; его словно безжизненное тело, его как бы сломившаяся голова жутко напоминают об ожидающей его участи.

Тяжело упала голова на грудь, бессильно опустили руки крижистого стрельца, которого солдаты поволокли к виселице; брошены на землю ненужные кафтан и колпак, чуть тлеет фителек выпавшей из рук свечи; свеча потухла — жизнь оборвалась.

С наименьшей силой написаны художником стрелецкая жена, из груди которой рвется вопль отчаяния, или сидящая на земле у телеги, «выплакавшая очи» старуха — великий по простоте и сдержанности образ материнской скорби.

Но не только путем передачи душевного состояния изображенных, средствами выразительности человеческого лица и фигуры, достигает Суриков трагического впечатления.

Источником настроения является и тяжелый темный колорит картины, оправданный самим выбором момента: раннее утро после дождливой осенней ночи, когда лишь посветлел восток, когда еще не рассеялся над площадью холодный лиловатый туман. В утренних сумерках среди темной толпы выделяются белые рубахи осужденных; мерцающие огоньки зажженных свечей бросают на них тревожные отсветы.

В картине «Утро стрелецкой казни» Суриков в полной мере проявил свой дар мастера композиции. Суриков создал впечатление громадной народной толпы, полной жизни и движения. Но если внимательно всмотреться, то не трудно убедиться в том, что Суриков изобразил здесь очень небольшое количество людей, дал лишь несколько десятков действующих лиц. И вместе с тем, этим небольшим количеством изображенных, Суриков, как блестящий режиссер, сумел наполнить большую Красную площадь. Он достиг этого не только композиционным приемом сближения планов. Ощущение народной массы создается и благодаря необычайной значительности каждого образа, благодаря разнообразию типов и характеров, благодаря богатству чувств и переживаний, переданных Суриковым в небольшом числе изображенных.

Созданию «Стрельцов» предшествовала большая подготовительная работа. Как протекала эта работа, что помогло Сурикову, какими материалами он пользовался? Вот что узнаем мы из рассказов самого художника.

«... «Стрельцы» у меня в 1878 году начаты были, а закончены в восемьдесят первом... Я в Петербурге еще решил «Стрельцов» писать. Задумал я их, еще когда в Петербург из Сибири ехал. Тогда еще красоту Москвы увидал... В Москве очень меня соборы поразили. Особенно Василий Блаженный: все он мне кровавым казался... Как я на Красную площадь пришел — все это у меня с сибирскими воспоминаниями связалось... Когда я их задумал, у меня все лица сразу так и возникли... Помните, там у меня стрелец с черной бородой — это Степан Федорович Торгошин, брат моей матери. А бабы — это, знаете ли, у меня и в родне были такие старушки. Сарафаницы, хоть и казачки. А старик в «Стрельцах» — это ссыльный один, лет семи-

десяти. Помню, шел, мешок нес, раскачивался от слабости — и народу кланялся. А рыжий стрелец — это могильщик, на кладбище я его увидал. Я ему говорю: «Поедем ко мне — попозируй». Он уже занес было ногу в сани, да товарищи стали смеяться. Он говорит: «Не хочу». И по характеру ведь такой, как стрелец. Глаза глубоко сидящие меня поразили. Злой, непокорный тип. Кузьмой звали. Случайность: на ловца и зверь бежит. Насилу его уговорил. Он, как позировал, спрашивал: «Что, мне голову рубить будут, что ли?». А меня чувство деликатности останавливало говорить тем, с кого я писал, что я казнь пишу.

А дуги-то, телеги для «Стрельцов» — это я по рынкам писал... На колесах-то грязь. Раньше-то Москва немощеная была — грязь была черная. Кое-где прилипнет, а рядом серебром блестит чистое железо... Всюду красоту любил»¹.

Итак, основной материал дала Сурикову жизнь, пристальное наблюдение, жадное и глубокое изучение ее.

Помогала Сурикову и его замечательная зрительная память, порой воспоминания юности и даже детства. Так было и при создании «Стрельцов». «Смертную казнь я два раза видал. Раз трех мужиков за поджог казнили. Один высокий парень был, вроде Шалапина, другой старик. Их на телегах в белых рубахах привезли. Женщины лезут — плачут, — родственницы их», — вспоминал Суриков².

Наконец, Суриков серьезно изучал и исторические источники, памятники и предметы материальной культуры, памятники письменности. «Петр у меня с портрета заграничного путешествия написан, — рассказывал он, — а костюм я у Корба взял»³.

Действительно, если заглянуть в «Дневник путешествия в Московию» И. Г. Корба, то нетрудно убедиться, как внимательно прислушался Суриков к тому, что рассказал очевидец, стрелецких казней, иностранец Корб — секретарь австрийского посла.

Многое из того, что описано у Корба, творчески воссоздано Суриковым в его картине: «...На небольших московских телегах... были посажены сто виновных, ожидавших своей очереди казни. Сколько было виновных, столько же тележек и столько караульных солдат... Священников для напутствия осужденных видно не было... все же каждый держал в руках зажженную восковую свечу, чтобы не умереть без света и креста... Горький плач жен усиливал для них страх предстоящей смерти... мать рыдала по своему сыне, дочь оплакивала судьбу отца, несчастная супруга стонала об участи своего мужа... Его царское величество в зеленом польском кафтане прибыл в сопровож-

¹ Волошин, стр. 55—57.

² Там же, стр. 49.

³ Там же, стр. 56.

дени многих знатных москвитов к воротам, где по указу его царского величества остановился в собственной карете господин цесарский посол с представителями Польши и Дании»¹.

Приведенных отрывков достаточно, чтобы подтвердить, что Суриков, в числе других материалов, пользовался «Дневником» Корба. Но он не следовал рабски тексту: Корб описывает казнь, которая была 10 октября 1698 года в селе Преображенском на реке Яузе, — Суриков переносит место действия на Красную площадь. Сурикову нужна была конкретная историческая обстановка, а в селе Преображенском она не сохранилась. Кроме того, событие, перенесенное на Красную площадь, изображенное на фоне древнего храма Василия Блаженного и кремлевских стен, приобретало не только большую историческую убедительность, но и большую значительность.

Рассказывая о создании своего первого большого исторического полотна на тему из русского прошлого, Суриков говорил: «Утро стрелецких казней» хорошо... кто-то назвал»². Думается, что в этом высказывании не случайно употреблено множественное число — «стрелецких казней»; здесь как бы имеется указание на более широкое содержание, которое стремился раскрыть художник в своем произведении. Рассмотрение картины приводит нас к тому же выводу.

Не данный конкретный бунт стрельцов сам по себе, не данное столкновение между стрельцами и Петром I были основными для Сурикова. Не о борьбе сил реакции и сил прогресса идет речь в картине. Суриков стремился, говоря образно, показать в ней сумрачное утро нового исторического дня, раскрыть основные социальные противоречия петровской эпохи.

Суриков, безусловно, понимал прогрессивную роль Петра I и проявлял к нему большой интерес. Еще будучи учеником Академии Художеств, Суриков в 1870 году, как было указано выше, написал картину «Вид памятника Петру I на Исаакиевской площади в Петербурге», а в 1872 году принимал участие в создании рисунков для задуманной М. К. Сидоровым серии литографий из жизни Петра I, в связи с 200-летним юбилеем со дня его рождения. Один из рисунков Сурикова — «Петр Великий перетаскивает суда из Онежского залива в Онежское озеро для завоевания крепости Нотебурга (ныне Шлиссельбурга) у шведов» — находится в Государственном Русском музее в Ленинграде. В этом рисунке Суриков дал строго реалистический образ Петра I, полного воли и суровой решимости. Но, вместе с тем, как главное действующее лицо Суриков показал в рисунке простой народ — крестьян, их труд и страдания, благодаря которым была достигнута цель этого тяжелого перехода. Уже

¹ И. Г. Корб. «Дневник путешествия в Московию». Издание Суворина. СПб, 1906.

² Волошин, стр. 56.

здесь содержатся мысли о народе как главном деятеле истории, о том, что в прошлом прогрессивные преобразования покупались ценой угнетения, потом и кровью народа.

Судьба народа, его труды и подвиги, его протест против гнета — вот основное, что было всегда в центре внимания Сурикова.

Как народную драму решал Суриков картину «Утро стрелецкой казни».

Самый характер трактовки Суриковым изображенной сцены приводит к мысли, что он, несомненно, сближал стрельцов с народом, причем в большей мере, чем это может быть исторически оправдано.

Мы знаем, что нельзя ставить знак равенства между стрельцами и народом, знаем, что стрелецкий бунт 1698 года не был бунтом народным. Мы можем говорить лишь о том, что рядовые стрельцы порой примыкали к народным движениям второй половины XVII века, и что стрельцы, в той мере, в какой они были носителями протеста против «иноземщины» и против власти, которая усиливала народный гнет, находили порой сочувствие в народе.

Характерно, что Суриков показал рядовых стрельцов, внутренне сближая их с теми стрельцами, которые отворяли Степану Разину ворота волжских городов и шли за ним, присоединяясь к могучему крестьянскому движению. Суриков, очевидно, трактовал стрельцов, их жен, матерей и детей в значительной мере как выразителей народных чувств и переживаний.

О народе, его силе, его тяготах, его гневе и о его страданиях в сложную, полную противоречий, переломную эпоху русской истории думал, прежде всего, Суриков, создавая свою картину. И именно это является основным содержанием его «Утра стрелецкой казни».

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Думы о петровской эпохе продолжали волновать Сурикова.

Судьба сподвижника Петра I, одного из ближайших помощников и его преобразованиях, — Александра Даниловича Меншикова¹ — послужила темой следующей исторической картины Сурикова — «Меншиков в Березове» (1883).

О возникновении этого произведения мы находим рассказы в записях первых биографов Сурикова — М. Волошина и Я. Тепина².

«Лето этого года [1881. — С. Д.] Суриков с семьей проводил под Москвою в Перерве. Стояли дождливые дни. Художник сидел в крестьянской избе перед раскольниковой божницей и перелистывал какую-то историческую книгу. Семья собралась у стола в грустном выжидании хорошей погоды. Замутилось окно от дождевых капель, стало холодно, и почему-то вспоминалась Сибирь, снег, когда нет охоты выйти на дверь. Сибирь, детство и необычайная собственная судьба представлялась Сурикову как бы в одном штрихе; в этой обстановке ему вдруг мелькнуло что-то давно знакомое, как будто он когда-то, очень давно, все это пережил и видел и этот дождь, и окно, и божницу, и живописную группу у стола. «Когда же это было, где? — спрашивал себя Суриков, и вдруг точно молния блеснула в голове: Меншиков! Меншиков в Березове. Он сразу представился мне живым во всех де-

¹ Сын придворного конюха, в детстве продававший пироги на улице, «Алек-ашка» Меншиков, полюбившийся Петру I, был «вознесен до верха всем завидного могущества», заняв «первое место среди москвитян по привязанности к нему царя» (Дневник Корба). После смерти Петра он способствовал восшествию на престол расположенной к нему жены Петра — Екатерины I, при которой был фактически правителем. Когда кандидатом на престол был выдвинут Петр II, Меншиков, желая упрочить свое высокое положение, добился обручения своей старшей дочери Марии с малолетним царем. Но аристократическая группа восстановила юного императора против будущего тестя. 8 сентября 1727 года помолвка была расторгнута, Меншиков был арестован, лишен всех своих званий и имущества и сослан со всей семьей — двумя дочерьми и сыном — в Сибирь, в Березов, где и умер в 1729 году. Там же и в том же году умерла семнадцатилетняя дочь Мария.

² Яков Тепин. «Суриков». «Аполлон». №№ 4—5 за 1916 г., стр. 33.

талях, таким, как в картину вписать. Только семья Меншикова была не ясна»¹.

Описанная сцена была, естественно, не причиной возникновения творческого замысла, а моментом его конкретизации.

«Потом ездил в имение Меншикова в Клинском уезде. Нашел бюст его. Мне маску сняли. Я с нее писал»².

Но реалисту Сурикову не достаточно был мертвенной маски для создания полноценного образа Меншикова — ему нужен был живой человек. «Чувство подсказывало Сурикову определенный тип Меншикова, который он тщетно искал в исторических источниках и совершенно случайно встретил на улице. Впереди него, раздраженно шагая по лужам, шел мрачного вида господин. Художник тотчас заметил его исполинскую фигуру, большой властный подбородок и клочья седых волос, выбившихся из-под шляпы. Быстро перегнав, Суриков заглянул в его бледное, угрюмое лицо, и даже ноги у него подкосились от страха, от радости, от опасения, что этот человек исчезнет прежде, чем он успеет его рассмотреть. Художник осторожно пошел за ним. Обычный его прием — заговорить и попросить попозировать — показался ему здесь неуместным. Упрямый, жесткий седой комок на лбу и желчное, раздражительное лицо — не предвещали добра. И действительно, только после целого ряда подходов, вплоть до задабривания прислуги, Сурикову удалось зарисовать этого старого нетерпеливого холостяка, отставного учителя»³.

В лице старшей дочери Меншикова — Марии, изображена супруга⁴ художника⁵.

В картине «Меншиков в Березове» Суриков не показал никакого «события». В картине нет внешнего драматического действия.

Вся семья, объединенная общим несчастьем, стеснилась вокруг стола, но каждый погружен в свою собственную думу. Глубокая темная тень нависла над семьей. Скучный, холодный, мертвящий лица свет пробивается сквозь обледенелое слюдяное оконце.

Низкий потолок избы как бы давит на огромную фигуру Меншикова. Глубокие, тяжкие думы написаны на его суровом и гневном

¹ Очевидно, тогда же был сделан этюд «Две женщины в деревенской избе», как подготовка к построению и живописному решению картины «Меншиков в Березове» (этюд был приобретен Государственной Третьяковской галлереей в 1948 году из собрания семьи художника).

² Волошин, стр. 57.

³ Мужской портрет, 1882 года, недавно поступивший в Галлерею из собрания семьи художника, несомненно представляет собой подготовительную работу для образа Меншикова и возможно является этюдом, написанным с этого старика-учителя (Мевенгловского).

⁴ Суриков был женат на Елизавете Августовне Шаре, внучке декабриста Свиштунова.

⁵ Яков Тепин. «Суриков». «Аполлон» №№ 4—5 за 1916 г., стр. 34.

лице. Сознание бессилия лишь распялет ярость Меншикова, напряженно сжимающего пальцы своей властной руки.

Суриковский Меншиков родственен по духу, по чертам характера, основным, излюбленным Суриковым образам, близок к его «идеалам исторических типов», к образам русских людей, мощных телом и духом, «ярких сердцем».

Ссылка не сломила душевных сил суриковского Меншикова. Напротив, когда смотришь на него, кажется, что страдания возвысили его дух, — мелкое и личное ушло, осталось трагическое раздумье о большом и значительном, о «судьбе человеческой, судьбе народной».

По глубине, сложности и тонкости психологической характеристики и реалистической полнокровности ярко национальный образ суриковского Меншикова должен быть включен в число лучших образцов мирового искусства.

Зябка кутаясь в темную шубку, прижалась к отцу сидящая на низкой скамеечке его старшая дочь Мария, бывшая невеста Петра II. Неподвижный, невидящий взгляд ее темных, широко раскрытых глаз на бледном больном лице говорит о том, что мысли ее далеко. Глубоко задумался сын Меншикова, бессознательно отколуывая застывший на подсвечнике воск. Младшая дочь читает книгу. Ее юное розовое лицо, с льняными волосами, ее нарядная, красочная одежда — единственный светлый кусок картины.

Сумрачный, насыщенный, напряженный, поразительный в своей живописной мудрости колорит этого произведения способствует выражению его основного трагического содержания.

Раскрыв на первый взгляд лишь психологическую драму изображенных, Суриков создал вместе с тем подлинно историческую картину.

Сущность ее историзма определяется не только одеждой и обстановкой. Историчны образы людей и прежде всего образ самого Меншикова.

Суриковский Меншиков — яркая историческая личность и при этом человек именно Петровского времени. В нем как бы раскрывается эпоха Петра I, та переломная эпоха, полная противоречий и борьбы, которая выдвигала новых людей, крупных исторических деятелей, закаляла сильные личности. Меншиков у Сурикова — выходец из народа, «счастья баловень безродный», тот, кто в силу своей незаурядной одаренности и поразительной энергии стал «полудержавным властелином», ближайшим помощником Петра I. Это тот Меншиков, сильный, властный, решительный, который вместе с Петром ломал и строил, казнил стрельцов, был под Азовом и Полтавой, правил многомиллионной Россией при вдове Петра — Екатерине I.

Вместе с тем суриковский Меншиков, заброшенный в далекую ссылку, напоминает о той эпохе самовластья и «дворцовых перево-

ротом», когда судьба отдельных государственных деятелей зависела от успеха или неуспеха в борьбе тех или иных враждующих групп, когда волна случая то поднимала человека на гребень славы, то низвергала его с высот.

Историчности картины «Меншиков в Березове» способствует также и то, что Суриков как бы раздвинул рамки изображенной сцены, — он показал всех действующих лиц, погруженных в думы о прошлом; их мысли и чувства за пределами убогих стен темной сибирской избы.

Невольно и мысленный взгляд зрителя идет из узкого замкнутого мирка к далекому прошлому России, к историческим судьбам русского народа.

Картина «Меншиков в Березове» впервые была показана зрителям в 1883 году на XI выставке передвижников. Новизна и своеобразие всего художественного строя картины смутила при первом знакомстве с ней некоторых, даже крупнейших художественных критиков того времени. Но нашлось не мало людей, которые тотчас приняли «Меншикова». Так, в воспоминаниях художника М. В. Нестерова мы находим следующие взволнованные и глубоко верные слова об этой «самой любимой» им картине Сурикова: «...Мы с великим увлечением говорили о ней, восхищались ее дивным тоном, самоцветными звучными, как драгоценный металл, красками. «Меншиков» из всех суриковских драм наиболее «шекспировская» по вечным, неизъяснимым судьбам человеческим. Типы, характеры их, трагические переживания, сжатость, простота концепции картины, ее ужас, безнадежность и глубокая волнующая трогательность — все, все нас восхищало...»¹.

С исключительной глубиной ставя тему человеческой судьбы, Суриков в области живописи поднялся до тех вершин, которых достиг при решении той же темы в музыке великий русский композитор Мусоргский.

¹ М. В. Нестеров. «Давние годы». Изд. ГТГ. 1941, стр. 31—32.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Продав картину «Меншиков в Березове» П. М. Третьякову, Суриков осенью 1883 года (вместе с женой и двумя маленькими дочерьми) впервые поехал за границу.

Посетив Берлин и Дрезден, Суриков провел зиму в Париже, весной переехал в Италию, а летом 1884 года через Вену возвратился в Москву.

Свои заграничные впечатления Суриков изложил в письмах к своему учителю по Академии Художеств П. П. Чистякову. Обычно скупой на письма, немногословный Суриков пишет Чистякову подробно, говорит о заветном, делится с ним своими восторгами и не скрывает своих разочарований. Думается, что эти письма были написаны Суриковым, главным образом, для того, чтобы самому себе дать отчет в своих симпатиях и антипатиях, чтобы уяснить себе их причины.

Что же мы узнаем из писем к Чистякову?¹

Прежде всего то, что знакомство с западно-европейскими мастерами прошлого не было для Сурикова первым знакомством, ибо впервые он с их работами встретился у себя на родине. «...К нам в Эрмитаж самые лучшие образчики старых мастеров попали», — писал Суриков.

Правда, более широкое знакомство с великими «стариками» внесло коррективы в суждения Сурикова, в одних случаях утвердив, в других — изменив сложившиеся представления.

Кто же из живописцев прошлого и чем особенно привлекал Сурикова?

Приведем несколько коротких отрывков из длинного письма художника, написанного в Вене 17/29 мая 1884 года. «Разговор у меня все вертится на... Веронезе, Тициане, Тинторетто, потому, что до Веласкеза эти старики ближе всех других понимали натуру, ее широту, хотя и писали иногда очень однообразно. Из Рафаэля вещи меня притянула к себе его «Мадонна Гранд Дюка», во Флоренции. Какая кротость в лице, чудный нос, рот и опущенные глаза, голова

¹ Письма к П. П. Чистякову цитируются по подлинникам, хранящимся в Отделе рукописей ГТГ, № 2/381.

немного нагнута к плечу и бесподобно нарисована. Я особенно люблю у Рафаэля его женские черепа: широкие, плотно покрытые светлыми, густыми, слегка вьющимися волосами. Посмотришь на его головки, хотя пером, например, в Венеции, так другие рядом не его работы — точно кухарки. Уж коли мадонна, так и будь мадонной, что ему всегда удавалось, — и в том его не напрасная слава... У Рафаэля есть всегда простота и широта образа, есть человек в очень простых и не щеголеватых чертах, что есть особенно у Микель-Анджело в Сикстинской капелле. Я не могу забыть превосходной группировки на лодке в нижней части картины «Страшный суд». Это совершенно натурально, цело, крепко, точь-в-точь как это бывает в природе. Этаким размахом, все так тельно, хотя выкрашено двумя красками... Для Микель-Анджело совсем не нужно колорита, и у него есть такая счастливая густая, теневая, тельная краска, которой вполне удовлетворяешься.

Его «Моисей», скульптурный, мне показался выше окружающей меня природы... Тут я поверил в моготу формы, что она может со зрителем делать... Какое наслаждение... когда досыта удовлетворяешься совершенством. Ведь эти руки, жилы с кровью переданы с полнейшей свободой реза, нигде недомолвки нет.

В Неаполе, в Museo Nazionale, я видел «Бахуса» Рибейры. Вот живот-то вылеплен, что твой барабан, а ширь-то кисти какая, будто метлой написан! Опять-таки, как у Микель-Анджело, никакой зацепки нет, свет заливает все тело, и все так смело — рука не дрогнет. Но выше и симпатичнее — это портрет Веласкеза «Иннокентий X» в Палаццо Дориа. Здесь все стороны совершенства есть: творчество, форма, колорит, так что каждую сторону можно отдельно рассматривать и находить удовлетворение. Это живой человек, ~~выше~~ выше живописи, какая существовала у старых мастеров. Тут прощать и извинять нечего. Для меня все галереи Рима — этот Веласкеза портрет. От него невозможно оторваться. Я с ним перед отъездом прощался, как с живым человеком; простишься, да опять воротиться, думаешь, а вдруг в последний раз в жизни его вижу!».

Не меньший интерес, признание и восхищение вызывает у Сурикова Веронезе, прежде всего как колорист: «Мне всегда нравится у Веронеза серый нейтральный цвет воздуха, холодок. Он еще не додумался писать на открытом воздухе, но выйдет, я думаю, на улицу и видит, что натура в холодноватом рефлексе. Тона Адриатического моря у него целиком в картинах».

В другом своем письме, помеченном декабрем 1883 года, Суриков, вспоминая «Поклонение волхвов» Веронеза, восторженно восклицал: «Боже мой, какая невероятная сила, нечеловеческая мощь могла создать эту картину! Ведь это живая натура, задвинутая за раму. Видно, Веронез работал эту картину экспромтом, без всякой предвзятой манеры, в упоении восторженным; в нормальном, спокойном духе

маленькая написать такую дивную по колориту вещь. Хватал, рвал с па-
лотры это дивное мешево, это бесподобное колоритное тесто красок.
Не знаю, есть ли на свете его еще такая вещь! Я пробыл два дня в
Дрездене и все не мог оторваться от нее. Наконец, нужно было уехать,
и я, зажмурив глаза, чтобы уже ничего больше по стенам не видеть,
чтобы одну ее только упомянуть, вышел поскорее на улицу».

Наконец, Суриков был совершенно покорен «простотой» и
«мощью» живописи Тинторетто: «Кто меня маслом по сердцу обдал,
то это Тинторет. Говоря откровенно, смех разбирает, как он просто
неуклюже, но как страшно мощно справлялся с портретами своих
краснобархатных дождей, что конца не было моему восторгу. Все при-
митивно намечено, но, должно быть, оригиналы страшно похожи на
свои портреты, и я думаю, что современники любили его за быстрое и
точное изображение себя. Он совсем не гнался за отделкой, как Тици-
ан, а только схватывал конструкцию лиц, просто, одними линиями в
палец толщиной; волосы, как у византийцев — черточками. Здесь, в
Вене в Академии, я увидел два холста его, с нагроможденными оди-
н на другое лицами — портретами. Тут его манера распознавать инди-
видуальность лиц всего заметнее. Ах, какие у него в Венеции есть
цвета его дожевских ряс, с такой силой спеханных и пробороженных
кнестью, что, пожалуй, по мощи выше «Поклонения волхвов» Вероне-
ва. Простяк художник был. После его картин нет мочи терпеть живо-
писное разложение».

На этих последних словах Сурикова о «живописном разложении»,
которое «нет мочи терпеть», следует остановить внимание. Речь идет
о современных ему западно-европейских художественных течениях.
Даже говоря о наиболее интересных художниках того времени —
французских художниках — и порой отдавая дань их одаренности,
Суриков писал, что «они ...чисто внешние, и в этой внешности они не
так глубоки, как действительность¹ их окружающая».

В приведенных высказываниях Сурикова хочется подчеркнуть,
что он высоко оценивал мастеров Возрождения прежде всего за их
реализм, за их «понимание природы, ее широты», за то, что они умели
писать «совершенно натурально, цело, крепко, точь-в-точь как это бы-
вает в природе», проявляя вместе с тем «размах мощи». Суриков ценил
художников Возрождения за простоту, широту и возвышенность их
образов.

Воспитанный в реалистических и демократических принципах рус-
ского искусства, Суриков знакомился с работами западно-европейских
живописцев, будучи уже зрелым мастером с вполне сложившимися
художественными воззрениями. Поэтому и изучение творчества вели-
ких мастеров прошлого и ознакомление с современной ему западно-

¹ Подчеркнуто в подлиннике.

европейской художественной жизнью не изменили взглядов Сурикова на искусство и его задачи.

Из заграничной поездки Суриков привез несколько изумительных по тонкости и прелести колорита акварелей; большинство из них было написано в Неаполе и Риме, отдельные — во Флоренции и Помпее.

Результатом итальянских впечатлений было появившееся в 1885 году на XIII Передвижной выставке полотно «Из римского карнавала», написанное Суриковым в Риме и изображающее молодую итальянку в розовом домино на темном фоне¹.

Больших композиционных произведений Суриков за границей не создавал. Но интересна одна запись в его дорожном альбоме: «Статья Тихонравова Н. С. «Русский вестник». 1865. Сентябрь. Забелина. Домашний быт русских цариц. 105 стр. Про боярыню Морозову».

Очевидно, и вдали от родины, за рубежом, Суриков думал думы, вынашивал в сердце новый художественный замысел, величественную драму русского прошлого — картину «Боярыня Морозова».

¹ Картина «Из римского карнавала» находится в собрании семьи художника. В Государственной Третьяковской галерее имеется блестящий в колористическом отношении этюд к этой картине — «Итальянка», 1884.

ГЛАВА ПЯТАЯ

Новое произведение Сурикова получило название по имени центрального действующего лица — боярыни Морозовой, одной из видных фигур «раскола».

Внешним поводом раскола были церковные реформы, начатые патриархом Никоном в 1655 году: исправление богослужебных книг и изменение обрядности (в частности спор шел о том, как креститься — двумя или тремя пальцами). Реформы вызвали отпор. С самого же начала борьба против религиозных новшеств связалась с протестом против новшеств социальных, которые существенно затрагивали интересы различных общественных групп.

Вскоре раскол получил значительное распространение среди крепостного крестьянства и посадского люда.

«Для народа были мало доступны богословские споры о двуперстии и троеперстии, но двуперстие являлось своим, народным, а троеперстие — чуждым и навязанным сверху»¹. Для народных масс отстаивание «старой веры» было своеобразной формой протеста против государства, которое, силой внедряя «новую веру», в то же время усиливало крепостнический гнет». В расколе были элементы классовой антифеодальной борьбы. «Если эта классовая борьба носила тогда религиозный отпечаток, если интересы, потребности и требования отдельных классов скрывались под религиозной оболочкой, то это нисколько не меняет дела и легко объясняется условиями времени» (Энгельс)². ...В рядах приверженцев раскола встречались и боярские фамилии, ...но это были единичные факты, в которых отражалась реакционная оппозиция стремлению правительства к централизации. Раскол в целом до конца XVII века сохранял живую связь с народным движением. Позже, по мере оформления классовых революционных требований крестьянства, раскол становился все более реакционной силой, затуманивая сознание масс, но в XVII веке он служил внешней оболочкой для стихийного и распыленного

¹ М. Н. Тихомиров и С. С. Дмитриев. «История СССР», ОГИЗ, 1948, т. I, стр. 171.

² Маркс и Энгельс. Соч., т. VIII, стр. 128.

массового движения»¹. Царское правительство, осознав опасность раскольничьего движения, начало его жестокое преследование. Царскому преследованию подверглась и боярыня Морозова.

Феодосия Прокопьевна Морозова была страстной поборницей «древнего благочестия», женщиной, «ярой сердцем». Овдовев на тридцатом году, Морозова вела суровую подвижническую жизнь, раздавала свои богатства нищим, и, наконец приняла от раскольничьего старца монашество. Ее воззрения разделяла и сестра ее Евдокия, бывшая замужем за князем Урусовым. Ни уговоры, ни угрозы, ни даже пытки не могли сломить дух Морозовой. Заключенная в «земляную тюрьму» Боровского острога, Морозова умерла голодной смертью в 1672 году.

Друг и наставник Морозовой, истовый защитник старой веры — протопоп Аввакум писал о ней так: «Персты рук твоих тонкостны, а очи твои молниеносны. Кидаешься ты на врага, как лев».

Верный себе художник и в этой картине изобразил событие как народную драму: «Я не понимаю действий отдельных исторических лиц без народа, без толпы, мне нужно вытащить их на улицу» — говорил Суриков². Народ, его думы и чувства в эпоху раскола — вот главное, что привлекало Сурикова и что он раскрыл в своей картине.

... В голубой дымке зимнего утра, по рыхлому влажному снегу, везут закованную в цепи раскольницу боярыню Морозову на допрос и пытку. Дровни с трудом пробиваются сквозь густую толпу, заполнившую узкую улицу с низкими домами, с золотыми и синими куполами церквочек.

Высоко вскинула Морозова окованную тяжелой цепью руку с тонкими пальцами, сложенными в дуперстие. Со страстным призывом твердо стоять за свое дело обращается она к народу. Страшен своим фанатизмом пламенный взор ее глубоко запавших глаз на изможденном мертвенно-бледном лице. Она готова идти на муки и смерть.

Исключительный по силе образ Морозовой господствует, но не затмевает собой народную толпу. Более того, он неразрывно с нею связан: он объединяет ее собою и, вместе с тем, сам, благодаря ей, приобретает особую силу и значение. Морозова — источник, пробуждающий в толпе гамму разнородных чувств и, вместе с тем, тот центр, в котором собираются эти различные чувства. Снова показывая историческое событие как народную трагедию, Суриков гениально разрешил здесь труднейшую задачу — сочетание «героя и толпы». Это единство достигается, между прочим, тем, что женские

¹ «История СССР». Под. ред. Б. Д. Грекова. ОГИЗ, 1948, т. I, стр. 451—452.

² Слова Сурикова, сказанные А. Новицкому (см. И. Евдокимов. «В. И. Суриков», стр. 65).

лица в народной толпе «родственны» по типу лицу Морозовой. Эта «родственность» внешнего облика способствует и единству самой толпы. Толпа едина, но ни одно лицо не растворяется в ней — художник достиг здесь гармонии массы и отдельной человеческой личности: каждый по-своему воспринимает событие; каждое лицо — новый голос в едином трагическом хоре.

Всматриваясь в изображенных, мы видим и злорадство попа, очернившего свой беззубый рот, — представителя официальной церкви, освящавшей феодальный гнет, и сочувствие посадских людей и «нищей братии» — юродивого, убого повторяющего патетический жест Морозовой, странника, нищенки, опустившейся на колени перед гонимой царем раскольницей. Крепко сжав руки, как бы стремясь не поддаться слабости, сохранить в себе силы, спешит за санями сестра Морозовой — княгиня Урусова. Почтительно склонилась в поясном поклоне молодая горожанка в синей шубке и золотистом платке...

Изображая народную массу на улице, Суриков должен был разрешить сложнейшие композиционные и колористические задачи, что он сделал с замечательным мастерством. Полотно препратилось под его кистью в живой кусок действительности. Толпа живет и волнуется: движется, клином врезаясь в нее, убогие сани. Глубокие, оставленные полозьями следы, волочащаяся по снегу солома, бегущий за санями мальчик — заставляют поверить в движение накренившихся влево саней. Этому способствует и нарастание движения в фигурах от правого края к центру: сидящий на снегу юродивый, вставшая на колени и тянущаяся к Морозовой нищенка, идущая рядом с санями Урусова. Наконец, динамичность всей сцены усиливается диагональным построением картины (основная диагональ идет от правого нижнего угла в левый верхний — по краю толпы, по саноотводу, по скату крыши); все диагонали пересекаются в композиционном узле картины — поднятой руке Морозовой.

Так же изумительно колористическое решение картины, ее живописная «оркестровка», ее цветовой диапазон — от черного до белого, с использованием всей гаммы палитры. Увлеченный красочностью древне-русской толпы, Суриков дает исключительные по звучности цветовые пятна — голубое, желтое, малиновое, черное... Но даже самые звучные красочные пятна не выпадают из картины и не превращают ее в декоративное полотно; они подчинены общей гармонии, они смягчены и объединены мягким рассеянным светом, голубоватой дымкой влажного воздуха. Голубые тона, перекликаясь с золотистыми, рассеяны повсюду: и в снегу, как бы сотканном из цветовых отблесков, и в сером небе, и в узорных народных одеждах...

Цветом выделен и психологический центр картины — фигура Морозовой: трагически звучит, как тяжелый колокол, черное пятно ее одежды на фоне белого снега.

Картине «Боярыня Морозова» (как и всем произведениям Сурикова) предшествовала длительная и упорная подготовительная работа. Но яркая красочность, многоцветность народной толпы сообщает картине в целом мажорное звучание, выражая жизнеутверждение, веру в его силы, в конечную победу народного рассудка над предрассудками, света над тьмой.

Первый, исполненный маслом, эскиз композиции (весьма далекой от конечного решения) датирован, согласно подписи художника, 1881-м годом, т. е. годом окончания картины «Утро стрелецкой казни» (этот эскиз находится в собрании ГТГ).

Можно указать, что в альбоме «Русская школа живописи» дано красочное воспроизведение с акварельного эскиза, который там определяется как «первая мысль» картины «Боярыня Морозова» (теперь находится в ГРМ).

Однако, с таким утверждением нельзя согласиться. Это — несомненно *первый* из известных нам *акварельных* эскизов, но это не «первая мысль» картины. Этот эскиз по ряду признаков создан позже, чем указанный эскиз 1881 года. Акварельный эскиз значительно ближе к картине и по цветовому решению, и по композиции, чем эскиз, выполненный масляными красками. В акварели, если всмотраться в правую ее часть, мы увидим и сидящего юродивого, которого нет в эскизе 1881 года, и стоящую на коленях женщину, и идущую около саней боярыню в красном. В той же правой части акварельного эскиза мы видим и основные цветовые пятна, которые есть в картине (в частности, сочетание сине-голубой женской одежды с желто-золотистым головным платком). Своей многокрасочностью этот эскиз, несомненно, ближе к картине, чем эскиз, написанный маслом.

Эскиз 1881 года скупо решен в живописном отношении. Он построен, в основном, в темной гамме, на переходах от черного (одежда Морозовой и др.) к белому (снег) через серое (кремлевская стена, шуба упавшей слева ничком женщины и т. д.).

Но, отмечая различия двух данных эскизов, следует указать и на черты, которые сближают их между собой и отдалают от картины.

В этих эскизах боярыня Морозова показана в Кремле, а не на московской улице. Боярыня Морозова изображена не полулежащей в санях на соломе, как в позднейших эскизах и в картине, а прямо сидящей на возвышении. В обоих эскизах Морозова вскинула *левою*, а не правую, как в картине, руку и, смотря выше голов толпы, обращается не к народу, а к тем, кто находится в изображенном справа здании или на его крыльце.

Очевидно, здесь Суриков исходил из тех описаний перевоза Морозовой по Москве, которые были даны в работах Н. С. Тихонравова¹ и И. Е. Забелина².

В работе Тихонравова говорится, что, после тщетных увещеваний, упорствующую Морозову и ее сестру, «прикованных за шею к стульям, положили на дровни и повезли мимо Чудова монастыря под царскими переходами. Лежа на дровнях, Морозова поставила стул так, чтобы он был виден всем встречавшимся по дороге, высоко подняла руку со сложенным двуперстным знаменем креста и во время пути часто звенела цепями. Боярыня думала, что царь стоит на переходах, смотрит на ее унижение, и хотела показать ему, что нимало не стыдится того поругания, которому она подверглась по его воле».

Действительно, в эскизе 1881 года Морозова обратилась к зданию, из окон которого, как она предполагала, за ней наблюдает царь Алексей Михайлович. В акварельном эскизе одну мужскую фигуру на крыльце (в глубине посредине), куда устремила свой взор¹ Морозова, возможно истолковать как фигуру царя.

В дальнейшем Суриков по-иному построил композицию.

При этом изменение композиции было обусловлено не только стремлением более совершенно разрешить определенные художественные задачи, но прежде всего изменением самого содержания картины.

Дело было не только и не столько в том, что горизонтали кремлевской стены, помещенной в глубине, замыкая композицию, препятствовали передаче движения, а положение фигуры боярыни Морозовой было недостаточно динамично и так далее.

Иное решение композиции, повторяем, было продиктовано иным содержанием.

В рассмотренных первых эскизах в основе лежит столкновение Морозовой и царя; народ, по существу, лишь свидетель их борьбы.

В позднейших эскизах и в картине основной темой становятся — Морозова и народ. Событие, как уже говорилось, трактуется как народная драма.

Первый эскиз, 1881 года, отделен от последующих определенным промежутком времени.

Мы знаем, что иной творческий замысел на время отодвинул работу над «Боярыней Морозовой», — с 1881 по 1883 год Суриков писал картину «Меншиков в Березове». Но лишь только она была завершена, Суриков вновь обращается мыслью к «Боярыне Морозовой». Это подтверждает, между прочим, один интересный

¹ Н. С. Тихонравов. «Боярыня Морозова», статья в 59-м томе «Русского Вестника», сентябрь—октябрь 1865 года.

² И. Е. Забелин. «Домашний быт русских царств в XVI и XVII столетиях» (главы о боярыне Морозовой).

этюд Сурикова, который лишь недавно стал нам известен¹. На нем есть надпись Сурикова: «1883 год. Перерва». Этюд написан летом указанного года, когда художник жил с семьей на даче в Перерве, и изображает босого нищего, который сидит на земле и держит в руке деревянную чашку. Очевидно, это — начало поисков одного из главных персонажей картины «Боярыня Морозова» — юродивого, которому впоследствии Суриков уделил так много внимания. Затем вновь наступил перерыв — Суриков уехал за границу. Вернувшись в 1844 году на родину, Суриков целиком отдается работе над картиной. В 1887 году «Боярыня Морозова» появилась на XV Перевдвижной выставке.

Историю композиции этой картины можно проследить по акварельным и карандашным эскизам. В иных лишь намечается немногими грубыми штрихами, с переделками и поправками, как бы «для себя», самый костяк композиции.

В других художник уже намечает основные цветовые пятна будущей картины. Рано появляются и упорно держатся в дальнейших набросках, помимо глубокого черного пятна — одежды Морозовой, темно красное пятно (шуба Урусолой) и пятна голубого и желтого (синяя шубка и золотистый платок склонившейся молодой женщины).

Наконец, перед нами эскизы с вполне «найденной»² композицией, разграфленные на квадратики для перенесения на холст.

Особенно интересен один карандашный эскиз композиции. На нем большинство действующих лиц изображено в современных художнику костюмах. Очевидно, Суриков проверял задуманную композицию по натуре, расставлял натурщиков так, как они должны стоять в картине, и корректировал группировку и перспективу.

Композиция «Боярыни Морозовой» была создана после долгих исканий². Сам Суриков рассказывал своим биографам: «Главное для меня композиция. Тут есть какой-то твердый, неумолимый закон, который можно только чутьем угадать, но который до того непреложен, что каждый прибавленный или убавленный *вершок холста* или лишняя поставленная точка, разом меняет всю композицию»³.

В другой раз Суриков говорил (В. Никольскому): «В движении есть живые точки, а есть мертвые. Это настоящая математика.

¹ Этюд находится в Праге (Чехословакия).

² В. Никольским была написана специальная статья «История композиции «Боярыни Морозовой» (Журнал «Искусство», изд. ГАХН, т. 3, кн. 4, стр. 73—106). Однако эта работа отнюдь не решает всех вопросов, связанных с созданием картины, а намеченная автором последовательность эскизов является спорной.

³ Слова Сурикова, сказанные А. Новицкому. См. В. Никольский. «В. И. Суриков». М., 1918, стр. 73.

Сидящие в саях фигуры держат их на месте. Надо было найти расстояние от рамы до саней, чтобы пустить их в ход. Чуть меньше расстояние — сани стоят. А мне Толстой с женой, когда «Морозову» смотрели, говорят: «внизу надо срезать, низ не нужен, мешает». А там ничего убавить нельзя — сани не поедут».

Наконец, мыслями о композиции делился Суриков и с М. Волошиным: «А какое время надо, чтобы картина утряслась так, чтобы переменить ничего нельзя было. Действительные размеры каждого предмета найти нужно. В саженной картине одна линия, одна точка фона — и та нужна. Важно найти закон, чтобы все части соединить. Это математика. А потом проверять надо: поделить глазами всю картину по диагонали»¹.

Нет сомнения, что далеко не все подготовительные этюды к «Боярыне Морозовой» сохранились. Возможно, что не все сохранившиеся этюды известны исследователям. Время от времени продолжают появляться новые, порой забытые, порой вовсе не знакомые. Но и тех этюдов, что известны сейчас, достаточно для того, чтобы судить о том, как упорно искал художник тот или другой образ.

Натура отнюдь не была безразлична Сурикову. Более того, Суриков настойчиво стремился найти людей, социально и психологически близких его историческим персонажам.

«Девушку в толпе, это я со Сперанской писал — она тогда в монашки готовилась. А те, что кланяются — все старообрядочки с Преображенского»² — рассказывал Суриков³.

Помогали Сурикову и воспоминания прошлого, его могучая зрительная память: «А священника у меня в толпе помните? Это целый тип у меня создан. Это когда меня из Бузима еще учиться посылали, раз я с дьячком ехал — Варсонофием, мне восемь лет было. У него тут косички подвязаны. Въезжаем мы в село Погорелое. Он говорит: «Ты, Вася, поддержи лошадь: я зайду в Капернаум» [шутливое название винной лавки.— С. Д.]. Купил он себе зеленый штоф, и там уже клюкнул. «Ну, говорит, Вася, ты правь». Я дорогу знал. А он сел на грядку, ноги свесил. Отопьет из штофа и на свет посмотрит... И песню еще дьячок Варсонофий пел... Да в штоф все смотрел. Не закусывая пил... Всю ночь так ехали... А утром в городе на нас люди смотрят — смеются»⁴.

Особенно долго искал Суриков Морозову: «В типе боярыни Морозовой — тут тетка одна моя Авдотья Васильевна, что была

¹ Волошин, стр. 62.

² Преображенское кладбище в Москве — бывший центр московского старообрядчества.

³ Волошин, стр. 60.

⁴ Там же, стр. 58—59.

за дядей Степан Федоровичем, стрельцом-то с черной бородой. Она к старой вере стала склоняться. Мать моя, помню, все возмущалась: все у нее странники да богомолки. Она мне по типу Настасью Филипповну из Достоевского напоминала.

Только я на картине сперва толпу написал, а ее после. И как ни напишу ее лицо — толпа бьет. Очень трудно ее лицо было найти. Ведь сколько времени я его искал. Все лицо мелко было. В толпе терялось. В селе Преображенском, на старообрядческом кладбище — ведь вот где ее нашел.

Была у меня одна знакомая старушка — Степанида Варфоломеевна, из старообрядок. Они в Медвежьем переулке жили — у них молитвенный дом там был. А потом их на Преображенское кладбище выселили. Там в Преображенском все меня знали. Даже старушки мне себя рисовать позволяли, и девушки-начетчицы. Нравилось им, что я казак и не курю. И вот приехала к нам начетчица с Урала — Анастасия Михайловна. Я с нее написал этюд в садике, в два часа. И как вставил ее в картину — она всех победила»¹.

Этот этюд, помеченный 1886 годом, до сих пор хранится в собрании семьи художника (у его дочери О. В. Кончаловской). Он принадлежал к числу «заветных» — не подлежащих продаже — произведений Сурикова и поэтому был им помечен красным кружком. Этюд этот был особенно дорог художнику, он не мог с ним расстаться. Рассказывают, что «заветный» этюд головы Морозовой вызвал желание приобрести один русский великий князь. «Денег у вас, князь, не хватает»², — смело и решительно ответил художник.

Действительно, эта «Голова боярыни Морозовой», 1886 года, может быть отнесена к числу самых вдохновенных созданий Сурикова. Бледное подвижническое лицо с полуткрытыми устами и «молниеносным» взором одухотворено таким внутренним пламенем, написано с таким живописным совершенством, что трудно найти ему равное во всем мировом искусстве.

Смотря на этот этюд, еще раз убеждаешься в своеобразии суриковских подготовительных работ. Большинство этюдов Сурикова обладает следующей особенностью: это не просто «штудия» природы, не пассивная ее зарисовка, а в значительной степени уже художественный образ, написанный на основе наблюдения природы и мыслимый художником как кусок будущей картины.

Решая картину как сцену на открытом воздухе, Суриков стремился и этюды делать в тех же условиях. «Если бы я ад писал, то и сам бы в огне сидел и в огне позировать заставлял» — говорил

¹ Волошин, стр. 58.

² См. В. Никольский. «В. И. Суриков». М., 1918, стр. 75.

Суриков шутиливо. И он почти выполнил это, когда писал этюд «Юродивого».

«А юродивого я на толкучке нашел. Огурцами он там торговал. Вижу — он. Такой вот череп у таких людей бывает. Я говорю — идем. Еле уговорил его. Идет он за мной, все через тумбы перескакивает. Я оглядываюсь, а он качает головой — ничего, мол, не обману. В начале зимы было. Снег талый. Я его на снегу так и писал. Водки ему дал и водкой ноги натер... Он в одной холщевой рубахе босиком у меня на снегу сидел. Ноги у него даже посинели... Так на снегу его и писал»¹ — рассказывал весело Суриков.

С увлечением работал Суриков и над пейзажем картины. Такой русской зимы, такого «многоцветного» снега, такого «голубого» влажного зимнего воздуха до Сурикова в живописи не было. И здесь сказалось пристальное наблюдение, жадное изучение жизни, острый глаз живописца. Он писал этюд занесенного снегом московского бульвара с фигурой присевшего на скамейку человека, одетого в черное; он писал темные стволы и сучья голых деревьев, которые гнутся над снежными сугробами; он писал следы полозьев, оставшиеся на чистом, рыхлом снегу.

«На снегу писать — все иное получается. Вон пишут на снегу силуэтами, — говорил Суриков. — А на снегу все пропитано светом. Все в рефлексах лиловых и розовых, вон как одежда боярыни Морозовой — верхняя, черная; и рубаха в толпе. Все пленэр. Я с 1878 года уже пленэристом стал: «Стрельцов» также на воздухе писал.

Все с природы писал: и сани, и дровни. Мы на Долгоруковской жили (тогда ее еще Новой Слободой звали)... Там в переулке всегда были глубокие сугробы, и ухабы, и розвальней много. Я все за розвальнями ходил, смотрел, как они след оставляют, на раскатах особенно. Как снег глубокий выпадет, попросишь во дворе на розвальнях проехать, чтобы снег развалило, а потом начнешь колею писать. И чувствуешь здесь всю бедность красок!»².

Но Суриков ставил задачей не только воспроизвести зимний пейзаж, но воссоздать на полотне московскую улицу конца XVII века. Поэтому, по его словам, «...переулки все искал, смотрел; и крыши где высокие. А церковь то в глубине картины — это Николы, что на Долгоруковской»³. И здесь вновь помогли сибирские впечатления. Улица в Красноярске, которую мы видим на одном из рисунков Сурикова, в известной мере использована для его исторической сцены.

¹ Волошин, стр. 59—60.

² Там же, стр. 60.

³ Там же.

Наконец, каждая деталь картины была выискана, найдена и любовно написана. «Всюду красоту любил, — восклицал Суриков. — В дровнях-то красота какая: в копылках, в вязах, в санотводах. А в изгибах полозьев, как они колышатся и блестят, какие извивы у них. Ведь русские дровни воспеть нужно...»¹.

Погоня за нужной деталью приводила порой к курьезам. Летом 1885 года Суриков поселился недалеко от Москвы, в Мытищах, «последняя избушка с краю», у самой дороги, по которой ходили богомольцы к Троице. «И тут я штрихи ловил, — вспоминал он. — Помните посох-то, что у странника в руках. Это богомолка одна проходила мимо с этим посохом. Я схватил акварель, да за ней. А она уже отошла. Кричу ей: «Бабушка! Бабушка! Дай посох». Она и посох-то бросила — думала, разбойник я»².

Итак, Суриков жадно изучал натуру, не пренебрегая и деталями. Но Суриков никогда не становился рабом детали, рабом нагуры. От этого охраняло его то глубокое понимание реализма, которое ему было свойственно.

Художественная концепция Сурикова в полной мере проявилась в картине «Боярыня Морозова», произведении периода творческой зрелости, периода расцвета его творческих сил.

«Боярыня Морозова» — одно из наиболее гармонических созданий Сурикова. В «Боярыне Морозовой» действительно достигнуто гармоническое сочетание частного с общим, конкретного и обобщенного, реального с идеальным, правды и красоты.

Красота найдена и утверждена здесь не в идеальном, не в отвлеченном, а в реальном, характерном, индивидуальном; при этом красота раскрыта здесь в национальной форме.

«Боярыня Морозова» глубоко и ярко национальна и по содержанию, по созданным здесь образам, по раскрытым здесь характеристам, и по своему живописному решению — по самой «музыке» цвета.

Картина «Боярыня Морозова» — богатая содержанием книга о русской жизни и русских людях. Это произведение, которое могло возникнуть только на русской почве, которое особенно близко и понятно именно русскому человеку.

И, вместе с тем, бесспорно общечеловеческое, мировое значение «Боярыни Морозовой», как и всего творчества Сурикова.

То трагедийное, героическое начало, которое в ней заключено, ее живописная гармония — понятны всем.

Суриков творил в эпоху сложившейся национальной культуры, когда общечеловеческое могло проявиться лишь в национальной форме.

¹ Волошин, стр. 57.

² Там же, стр. 60.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

«Означенная на обороте сего диплома жена классного художника Василия Ивановича Сурикова Елизавета Августовна Сурикова апреля 8 дня 1888 года скончалась и того же месяца 11 дня погребена на Ваганьковском кладбище...».

Этими равнодушными канцелярскими словами было засвидетельствовано самое тяжелое событие в личной жизни художника.

«Жизнь моя надломлена, что будет дальше, и представить не могу» — писал Суриков брату в скорбном письме с пометкой «прочти один»¹.

Горе было столь сильно, что сознание художника на время помутилось. В эти трагические месяцы он написал картину «Исцеление слепого» (1888).

Встревоженные мать и брат художника звали его к себе, домой, на родину. Весной 1889 года Суриков бросил все в Москве и, забрав детей, уехал в Красноярск.

Вскоре родная обстановка вернула ему душевное равновесие.

Об этом «красноярском годе» (Суриков вернулся в Москву осенью 1890 года) некоторые сведения мы находим в воспоминаниях брата художника — А. И. Сурикова². Александр Иванович стремился всячески развлекать брата, заботясь, по его словам, главным образом, о том, чтобы Василий Иванович «не бросал своего художества». Постепенно в Сурикове вновь пробудился художник. Он уже не выезжал на загородную прогулку без красок: «Ни один хороший охотник не пойдет в поле без ружья, так и художник без красок и альбома», — говорил он брату.

Суриков возвращался к жизни, возвращался к творчеству.

«И тогда от драм к большой жизнерадостности перешел, — рассказывал впоследствии художник. — Написал я тогда бытовую картину «Городок берут». К воспоминаниям детства вернулся, как мы зимой через Енисей в Торгошину ездили...»³. За Красноярском, на

¹ В. И. Суриков. «Письма». Изд. «Искусство», 1948, стр. 83.

² См. А. Н. Турзунов и М. В. Красноженова. «В. И. Суриков». ОГИЗ, 1937, стр. 134.

³ Волошни, стр. 61.

том берегу Енисея, я в первый раз видел, как «городок» брали. Мы от Торгошиных ехали. Толпа была. Городок снежный. И конь черный прямо мимо меня проскочил, помню. Это, верно, он-то у меня в картине и остался. Я потом много городков снежных видел. По обе стороны народ стоит, а посредине снежная стена. Лошадей от нее отпугивают криками и хворостинами бьют: чей конь первый сквозь снег прорвется. А потом приходят люди, что городок делали, денег просить: художники ведь. Там они и пушки ледяные и зубцы—все сделают»¹.

Но одних воспоминаний детства реалисту Сурикову было недостаточно, ему нужна была натура. По его просьбе пригородные жители «за три ведра водки» устроили «городок» и его взятие. «Хотя архитектура этого городка не была точно выполнена, тем не менее, народу наехало множество, и настроение у всех участников было боевое», — вспоминал Александр Иванович Суриков. Василий Иванович сделал набросок этой сцены. За натурой для действующих лиц этой потехи не пришлось далеко ходить — позировали родственники и знакомые (мужчина, сидящий в санях, — брат художника Александр Иванович).

Дольше всего бился Суриков над тем, чтобы верно передать движение лошади и всадника. Несколько раз делали во дворе суриковского дома упрощенный «городок» из снега и звали казака с лошастью. Казаку не раз пришлось, настегивая коня, перелетать снежные ворота — Суриков упорно хотел запечатлеть тот момент, когда лошадь шла вперед не головой, а грудью, разбрасывая снег.

Картина «Взятие снежного городка» появилась на выставке 1891 года.

По существу, это — единственная не историческая картина из больших произведений Сурикова. Правда, мы воспринимаем изображенную сцену также как страницу прошлого.

Происхождение «городков» не вполне выяснено. Возможно, что это отзвук петровских потешных крепостей, донесшийся в Сибирь.

Можно предположить, что происхождение этой боевой казачьей потехи еще более древнее, так как «взятие городка» было связано (или его связали позже) с дошедшим от языческих времен обычаем — проводами масляницы. Есть сведения, что «городки» бывали и в Европейской России, но этот обычай сохранился и дожил почти до наших дней лишь в Сибири. Суриков не раз был свидетелем взятия славившегося на его родине «Торгошинского городка».

В течение масляницы на льду Енисея строили снежный городок. Сооружали снежные ворота (или снежную стену); верхнюю часть

¹ Волошин, стр. 44.

горрашали фигурами из снега и льда. В так называемое «прощенное воскресенье», часам к трем дня, съезжались к «городку» зрители и участники. По обе стороны ворот становились «защитники» городка, криками, хворостинами и трещотками они отпугивали коней нападающих». Целью игры было прорваться сквозь толпу и, перелезая ворота, разрушить перекладину с фигурами. После этого «городок» доламывали и переходили к угощению. «Забава» эта, со слов очевидца, была отнюдь не шуточной: «Долго никто не может сломать снежных ворот. Наконец, одному всаднику удается разрушить их и взять город. Добившись этого, всадник-победитель отходит прочь от толпы; его догоняют даже и те, кто и сам участвовал во взятии городка, но не мог сломать свод. Догнав «счастливец», погоня с криком стаскивает его с коня, «моет» в снегу, наполняет комьями снега его шаровары, рубашку и прочее. Все это происходит до тех пор, пока победитель не потеряет сознания. Затем его везут в деревню, приводят в чувство и поят вином. Бывают нередко при расправе с победителями и несчастные случаи... то сломают таковому герою ногу, то руку»¹.

На картине показан тот момент, когда один из нападающих, удалой казак, близкий по духу всем героям Сурикова, «ярый сердцем» краснорец, прорвавшись сквозь толпу «защитников», лихо летит на коне и под веселые клики зрителей ломает снежную стену — «берет городок».

За ним под градом хворостин спешат на конях его сотоварищи. Справа и слева — пришедшие дружной толпой и приехавшие на санях, полные оживления зрители.

Мажорная по гармонии звучных, чистых, ярких тонов, картина полна движения, задора и веселья. Прекрасно написаны и сибирский пейзаж с рыхлым рассыпчатым снегом в белом рассеянном свете зимнего дня и так хорошо знакомые Сурикову здоровые румяные лица сибиряков.

Из немногих, дошедших до нас подготовительных этюдов к «Взятию снежного городка» особенно хороша «Голова смеющейся девушки». Написанное на сером фоне, повязанное простым серым платком (в котором художник нашел столько пленительных живописных оттенков), ее розовое лицо с блестящими темными глазами и ослепительно белыми зубами, как-бы излучает из себя молодость и радость жизни. Этюд бесспорно является портретом, хотя мы и не знаем имени изображенной девушки.

В связи с этим хочется сказать несколько слов о некоторых суриковских портретных работах.

¹ А. Новиков. «Несколько заметок о сибирской маслянице». «Сибирская живая старина», выпуск VIII—IX, Иркутск, 1929, стр. 176.

Суриков написал немало портретов, по преимуществу, женских. Любопытная черта: когда сопоставляешь их вместе, то замечаешь, что они — различные — странно схожи: тот же округлый овал свежего здорового лица, те же большие, широко поставленные глаза, румяные губы. Быть может, здесь было желание постичь своеобразие и «гармонию» лица русской женщины. Характерно, что за некоторыми из них утвердились «обобщающие» названия: «Сибирская красавица» за портретом Е. Рачковской (1891), «Горожанка» или «Казачка» за портретом А. И. Емельяновой (1902), а многие из них анонимы — портреты неизвестных.

«Каждого лица хотел смысл постичь,—рассказывал Суриков.— Мальчиком еще, помню, в лица все вглядывался — думал, почему это так красиво? Знаете, что значит симпатичное лицо? Это то, где черты сгармонированы. Пусть нос курносый, пусть скулы, — а все сгармонировано. Это вот и есть то, что греки дали — сущность красоты. Греческую красоту можно и в остяке найти... Женские лица русские я очень любил, непорченные ничем, нетронутые...»¹.

Суриков вернулся в Москву возрожденным. «Необычайную силу духа я тогда из Сибири привез» — вспоминал художник.

Он почувствовал себя вновь готовым приступить к работе над большой исторической темой.

¹ Волошин, стр. 62.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

Четыре года работал Суриков над грандиозной исторической картиной «Покорение Сибири Ермаком».

Первый, по времени, набросок композиции датирован художником 1891 годом. На этом эскизе интересна надпись Сурикова: «За Волгой, на Каме». Очевидно, набросок создан на пути, много раз продланном Суриковым, — из Москвы в Сибирь и обратно.

За этим эскизом последовали многочисленные карандашные, подвеченные акварелью, наброски композиции в целом и ее отдельных частей и варианты уже найденной композиции, написанные масляными красками на небольших, по сравнению с картиной, холстах.

Отдельные сведения о работе над картиной «Покорение Сибири Ермаком» мы можем почерпнуть в письмах художника к матери и брату, а также у его биографа В. Никольского.

Уже в 1891 году сделан этюд крестьянина в валенках и безрукавке в позе Ермака. В следующем, 1892 году, Суриков писал этюды в Тобольске и Красноярске. Напряженным по работе и богатым по собранному материалу явился 1893 год.

«Пишу Ермака. Читал я историю о донских казаках. Мы, сибирские казаки, приходим от них; потом уральские и Гребенские. Читайте, а душа так и радуется, что мы с тобой роду хорошего...» — находим мы строки в письме художника к брату (апрель 1893 года)¹

Летом Суриков живет и работает на Дону. 4 июня он пишет матери и брату из станицы Раздорской: «Отсюда, говорят, вышел Ермак и пошел на Волгу и Сибирь... Написал два лица казачьи, очень характерные и лодку большую казачью. Завтра будет войсковой станичный круг. Посмотрю там, что там пригодится»².

6 августа Суриков извещает родных: «Мы возвратились из поездки по Дону. Я написал много этюдов; все лица характерные. Дон сильно напоминает местности сибирские; должно быть донские казаки при завоевании Сибири и облюбовали для поселения места, напоминавшие отдаленную родину. Меня казаки очень хорошо пригласили. Жили мы в Раздорской станице, Константиновской, Старо-

¹ В. И. Суриков. «Письма». Изд. «Искусство», 1948, стр. 97.

² Там же, стр. 98.

черкасские, где находятся цепи Степана Разина; ездил с казаками на конях и казаки хвалили мою посадку...»¹.

В том же письме Суриков с удовлетворением сообщает, что нашел натуру для Ермака и его есаулов. Позже, 18 ноября, художник радостно пишет: «Картина подвигается. Казачьи типы казаки, которые у меня были в мастерской, признают за свои...»².

Мы знаем, что для сподвижника Ермака — атамана Ивана Кольцо позировал казак Макар Огарков, что позировали Сурикову и донской казак Кузьма Запорожцев, и казаки Леон Воинов и Дмитрий Сокол, и многие, многие другие³.

«В 1894 году Суриков снова за работой — в Красноярске, Тобольске, в Туре, на берегах Оби, — читаем мы у В. Никольского. — Казаки, остяки, татары, фигуры, головы, отдельные руки, щиты, пушки, самопалы, шапки, шлемы, пороховницы, мечи, кольчуги — и все с натуры, иногда по несколько раз в разных положениях. Выискивается самая последняя мелочь... На этюде сибирского шамана-заклинателя нехватило холста, чтобы написать ударяющую в бубен палочку: Суриков пишет ее отдельно, внизу того же этюда на свободном местечке, потому что ничего он не хочет и не может написать не видав, не постигнув посредством зрения»⁴.

Продолжая собирать нужный ему материал, Суриков в то же время в Москве уже работал над самой картиной — над грандиозным холстом, до поры до времени никому его не показывая, даже друзьям. Уходя из мастерской, он запирает дверь на замок.

«Суриков в хорошем и великом, равно как и в несуразном, был самим собой, — читаем мы в воспоминаниях художника М. В. Нестерова, — был свободен. Василий Иванович не любил делиться своими замыслами, темами ни с кем. Это было его право, и он им пользовался до того момента, когда считал картину конченной, когда он сам сделал все возможное, когда творческие силы были изжиты, когда дух его переселялся в картину, и уже она жила им, а Василий Иванович оставался лишь свидетелем им содеянного — не больше. Помню, он позвал меня смотреть «Ермака»... и вот завтра я увижу его... Наступило и это «завтра». Я пошел в Исторический музей, где тогда устроился Василий Иванович в одной из запасных неоконченных зал, отгородив себя дощатой дверью, которая замыкалась им на большой висячий замок. Стучусь в дощатую дверь. — «Войдите». Вхожу и вижу что-то длинное, узкое. Меня направляет Васи-

¹ В. И. Суриков. «Письма». Изд. «Искусство», 1948, стр. 99.

² Там же.

³ В Гос. Третьяковской галерее находятся этюды: «Казак Дмитрий Сокол», 1893, «Донской казак Кузьма Запорожцев» и другие.

⁴ В. Никольский. «В. И. Суриков». М. 1918, стр. 101.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Автопортрет в красном.* 1902. ГТГ. (Фронтиспис).
Утро стрелецкой казни. 1881. ГТГ.
Стрелец в шапке. 1879. Рисунок. ГТГ.
Чернобородый стрелец. 1879. ГТГ.
Меншиков в Березове. 1883. ГТГ.
Меншиков в Березове (фрагмент картины).
Старшая дочь Меншикова (этюд). 1882. Акварель. Собрание семьи художника.
Меншиков (этюд). 1882. ГТГ.
Две женщины в деревенской избе (этюд). ГТГ.
Боярыня Морозова. 1887. ГТГ.
Боярыня Морозова (фрагмент левой части картины).
Боярыня Морозова (фрагмент правой части картины).
Боярыня Морозова (эскиз). 1881. ГТГ.
Боярыня Морозова (эскиз). Рисунок. ГРМ.
Голова боярыни Морозовой (этюд). 1886. Собрание семьи художника.
Взятие снежного городка. 1891. ГРМ.
Голова смеющейся девушки (этюд). ГТГ.
Портрет А. И. Емельяновой (Казачка). 1902. ГТГ.
Покорение Сибири Ермаком. 1895. ГРМ.
Покорение Сибири Ермаком (левая часть картины).
Казак Кузьма Запорожцев (этюд). ГТГ.
Казак Дмитрий Сокол (этюд). 1893. ГТГ.
Переход Суворова через Альпы. 1899. ГРМ.
Голова Суворова. Рисунок. ГТГ.
Старик (этюд). 1898. ГТГ.
Смеющийся солдат (этюд). ГТГ.
Степан Разин. 1906—1911. ГРМ.
Степан Разин (эскиз). Акварель. 1887. Собрание семьи художника.
Степан Разин (эскиз). 1901. Собрание Б. В. Крылова.
Молодой гребец (этюд). 1905. Собрание семьи художника.
Голова Разина. Рисунок. 1910. ГРМ.

Василий Иванович в угол, и, когда место найдено, мне разрешает смотреть. Сам стоит слева, замер, ни слова, ни звука; смотрю долго, переживая событие со всем вниманием и полнотой чувства, мне доступной, чувствую слева, что делается сейчас с автором, положившим душу, талант и годы на создание того, что сейчас развернулось передо мной со всей силой грозного момента, чувствую, что с каждой минутой я больше и больше приобщаюсь, становлюсь, если не участником, то свидетелем огромной человеческой драмы, бойни не на живот, а на смерть, именуемой «Покорение Сибири»... Минувшая живопись, показавшаяся мне с первого момента крепкой, густой, звучной, захваченной из существа действия, вытекающей из необходимости, я прежде всего вижу самую драму, в которой люди... отдают жизнь за что-то им дорогое, заветное. Суровая природа усугубляет суровые деяния. Вглядываюсь, вижу Ермака. Вон он там, на втором, на третьем плане; его «воля», непреклонная воля, воля не момента, а неизбежности... Впечатление растет, охватывая меня, как сама жизнь, но без ее ненужных случайностей, фотографических подробностей. Тут все главное, необходимое. Чем больше я смотрел на Ермака, тем значительнее он мне казался как в живописи, так и по трагическому смыслу своему. Он охватывал все мои душевные силы, отвечал на все чувства. Суриков это видел и спросил: «Ну, что, как?» Я обернулся на него, увидел бледное, взволнованное, вопрошающее лицо его. Из первых же слов моих он понял, почуял, что нашел во мне, в моем восприятии его творчества то, что ожидал. Своими словами я попадал туда, куда нужно. Повеселел мой Василий Иванович, начал сам говорить, как говорил бы Ермак — покоритель Сибири. Наговорившись досыта, я просил Василия Ивановича разрешить мне сказать то малое, что смушало меня. Надетый на Ермака шишак, мне казалось, слишком выпирал своей передней частью вперед, и затем я не мог мысленно найти ног Ермака... Василий Иванович согласился, что в обоих случаях что-то надо «поискать». Конечно, он ни тогда, ни после и не думал ничего искать, да и прав был: такие ошибки всегда почти бывают художником выстраданы и тем самым оправданы»¹.

Кстати, об этих «ошибках» Сурикова, вольных и невольных, сознательных и бессознательных.

Мы знаем, что Суриков внимательно изучал и природу, и исторические материалы, не пренебрегая деталями. Но Сурикову в высшей степени было свойственно чувство общего, подлинной правды, поэтому он порой поступался частностями, тем более в тех случаях, когда частности, детали, препятствовали раскрытию содержания, осуществлению его идейного и художественного замысла.

¹ М. В. Нестеров. «Давние дни». Изд. ГТГ. 1941, стр. 30—31.

Обращение Сурикова к Ермаку не было случайным, — Ермак жил в семейных преданиях рода Суриковых; Ермак жил в народных песнях, к которым чутко прислушивался художник.

Настоящее имя и происхождение Ермака неизвестны. Возможно, что он был из посадских или крестьян Средней Волги, откуда бежал на Дон. Став одним из атаманов донской казачьей вольницы, Ермак несколько лет «полевал» (выходил в «поле» на промысел — разбойничал) — в низовьях Волги и на Каспии, грабя купеческие караваны и «государеву казну». Спасаясь от преследования властей, Ермак со своими товарищами бросился на Каму и добрался до пермских вотчин крупных промышленников — купцов Строгановых. Известно, что в апреле 1579 года Ермак со своей дружиной уже служил Строгановым, охраняя их владения от набегов сибирских татар.

Хотя в 1555 году сибирский царь Едигер заявил о своей дружбе и о готовности перейти в «подданство» Московскому царю Ивану Грозному, но после переворота Кучума дело пошло по-старому. Кучум установил в Сибири нестерпимый гнет, опустошал сибирские земли, наводил ужас на сибиряков, и совершал набеги на Пермские владения русских. Эти набеги, как известно из древних летописей, были часты и несли с собой большие разрушения, а также ограбления и угон в рабство русских людей. В «Сибирской летописи»¹ мы читаем: «...о частых приходах бусюрменских войною на его государеву землю Пермскую от Сибирских людей, и како [они] своим приходом его государевы земли городам и посадам и селам много пленение и запустения учиниша». Угроза с Востока от татаро-монголов была постоянной. Поэтому Строгановы решили поддержать предложенный Ермаком поход в Сибирь. Поход был необычайно труден, но отвага и суровая дисциплина вела маленький отряд Ермака вперед.

Из той же «Сибирской летописи» мы узнаем о решительном приказе Ермака: «А кто подумает отойти от них и изменити, не хотя быти, и тому по донски указ: насыпать песку в пазуху и посадя в мешок, в воду»². «И тем у Ермака все укрепились», — добавлял летописец. После «сражения велия обоим странам до смертного сечения», 25 октября 1581 года Ермак занял столицу сибирского царя — хана Кучума. Затем, одержав ряд других побед, Ермак «бил челом» Ивану Грозному, прося его принять сибирскую землю под свою «высокую руку».

Посланник Ермака Иван Кольцо был обласкан царем, а Ермак получил прощение за свои прошлые «грехи» и был одарен богатыми

¹ «Сибирская летопись», стр. 3.

² Там же, стр. 316.

подарками. По преданию Ермак погиб (в 1584 или 1585 году), когда он, возвращаясь из военной разведки, заночевал на одном из островов Иртыша. Внезапно разбуженный нападшим под прикрытием ночи Кучумом, Ермак прыгнул в лодку, оступился, упал в воду и поплыл; но тяжелый панцырь, «царский подарок», увлек его на дно.

Память об Ермаке сохранилась во многих народных песнях и преданиях. Очевидно, образ Ермака привлекал народное воображение и любовь, главным образом, потому, что, восхищаясь его силой и удастью, народ видел в нем героя, вышедшего из народных рядов, умного и отважного вождя, способного вести массы к победе.

Интересно отметить, что народные песни называли Ермака — Ермаком Тимофеевичем, дав ему отчество своего любимого героя — Степана Разина.

В своей картине Суриков изобразил лютую и решающую битву отряда Ермака с полчищами Кучума. Эта битва была в конце октября 1581 года; она описана в Кунгурской летописи.

Правда, М. Волошин приводит в заметках о Сурикове слова художника: «А я ведь летописи и не читал. Она сама [картина «Покорение Сибири Ермаком». — С. Д.] мне так представилась: две стихии встречаются. А когда я потом уж (по окончании картины) кунгурскую летопись начал читать, вижу, совсем как у меня. Совсем похоже. Кучум ведь на горе стоял. Там у меня скачущие...».

Если даже Волошин и точен в записи этого высказывания художника, и Суриков действительно прочел Кунгурскую летопись уже после того, как композиция картины у него сложилась, то несомненно также, что «Покорение Сибири» не является лишь плодом творческой фантазии художника, плодом его «угадывания», по словам того же Волошина.

Несомненно, что Суриков знал народные исторические песни о Ермаке, где приводится описание изображенного события. Вот, например, отрывок одной из них (по записи XVII века):

«...Сам он, Ермак, пошел устьем верхним,
Самбур Андреевич — устьем средним,
Анофрей Степанович — устьем нижним,
Которая устья впала против самой горы Тобольския.
И выплывали два атамана казачие,
Самбур Андреевич и Анофрей Степанович,
Со своими товарищами на Иртыш реку,
Под саму высоку гору Тобольскую.
И тут у них стала баталия великая
Со теми татарами котовскими.
Татары в них бьют со крутой горы,
Стрелы летят, как часты дожди.
А казакам взять невозможно их.
И была баталия целой день,
Прибили казаки тех татар не мало число.

И тому татары дивовалися,
 Каковы русски люди крепкие,
 Что не едино убить не могут их:
 Каленых стрел в них, как в снопики, налеплено,
 Только казаки все невредимы стоят;
 И тому татары дивуются наипаче того.
 В то же время пришел атаман Ермак Тимофеевич
 Со своей дружиною тою лукою Сауксанскою,
 Дошел до устья Сибирки-реки,
 И в то время полонил Кучума, царя татарского...»¹.

Главный герой, Ермак, почти не выделен художником — он как бы «спаян» со своим отрядом. Суриков выделил его в картине лишь повелительным жестом руки, направляющей отряд на врага.

Так же «спаяны», сплочены между собой сподвижники Ермака. Это — снова излюбленные Суриковым типы и характеры. Суровое мужество, несокрушимая сила, воля к борьбе и убежденность в победе — вот что написано на лицах этих могучих русских людей.

Замечательно передан здесь Суриковым суровый сибирский пейзаж в темный осенний день — и мутные желтые воды реки, и глинистый берег, и серое небо, на фоне которого четко выделяются силуэты охваченных тревогой всадников.

Прекрасен тяжелый сумрачный колорит картины. Суриков как бы «сплавил» вместе все красочные пятна этого громадного полотна; картина кажется то золотисто-коричневой, то свинцовой, напоминая мерцание древней парчи.

И, вместе с тем, Суриков не уничтожил отдельные цветковые пятна: объединив их, он позволил им «проступить» или «мерцать» на общем фоне. Так выделяется приглушенное, как бы кровавое пятно кафтана казака, лежащего в лодке, холодный блеск ружейных стволов, облачка дыма, розовые вспышки выстрелов.

...Битва в разгаре, но исход ее уже решен: велик запас душевных сил у казаков; с предельным напряжением бьются кучумовцы; их ряды дрогнули — там, посредине, иные уже повернулись спиной; ринулись на конях всадники туда, к городу, что виден вдали...

По своему высокому реалистическому трагедийному строю, по глубине содержания и живописному совершенству эта «живая быль... в рамках небылиц», по словам художника Репина, этот древний народный сказ, воплощенный Суриковым в живых образах искусства, — лучшее произведение исторической батальной живописи.

¹ «Былины», том II, под редакцией М. Сперанского. Изд. М. и С. Сабашниковых, 1919, стр. 387.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

«Переход Суворова через Альпы в 1799 году» — так назвал Суриков свою следующую историческую картину. Эта картина впервые была показана на XXVII выставке передвижников (1899 год). Ее появление совпало со столетним юбилеем изображенного события.

В 1799 году гениальный русский полководец Александр Васильевич Суворов был вызван императором Павлом I из своего новгородского имения — села Кончанского, куда он был перед тем сослан под надзор, ибо отрицательно относился к культу прусской военной системы и к павловской бездушной муштровке. 6 февраля Суворов был назначен главнокомандующим соединенных союзных войск, направленных в Италию для борьбы с французами. В пять месяцев Суворов разбил и изгнал французские войска из Северной Италии. Посланный затем для военных действий в Швейцарию, Суворов, не взирая на исключительные трудности, покинутый союзниками-австрийцами, совершил героический переход через Швейцарские Альпы. Ценой величайших усилий преодолел он вершины Сен-Готарда, ущелье Чортова моста и Росштокский перевал и неожиданно для противников вывел свою армию в долину Верхнего Рейна.

Этот «швейцарский поход» Суворова стал легендарным. Его противник в Швейцарии — генерал Директории Массена говорил, что никто лучше Суворова не умел воодушевлять войска и что он (Массена) отдал бы все свои победы за один швейцарский поход Суворова.

Суворов, благодаря исключительному таланту полководца, мудрому человеческому отношению к солдатам и готовности делить с ними все трудности похода, стяжал восторженную любовь армии. В своих воспоминаниях о встрече с Суворовым поэт-партизан Отечественной войны 1812 года Денис Давыдов восклицал: «Тип всего военного, русского, родного не был ли тогда Суворов! Не он ли был предметом восхищений и благословений, заочно и лично всех и каждого»¹.

Суриков показал один из моментов героического швейцарского перехода русской армии.

Альпийские высоты. Крутой каменистый обрыв покрыт снегом и

¹ См. А. В. Лебедев. «А. В. Суворов». Изд. ГТГ, 1947, стр. 8.

вечным льдом. Но другого пути нет. Передние солдаты уже начинают жуткий стремительный спуск. С бодрым словом в эту страшную минуту обращается к проходящим мимо него солдатам Александр Васильевич Суворов. Радостной улыбкой отвечают Суворову его «чудо-богатыри», готовые на любой подвиг ради своего «отца-командира», ради чести и славы своей Родины.

Долгие месяцы труда отделяют картину от первого схематического наброска композиции, сделанного карандашом на куске картона.

В этой картине перед Суриковым впервые встала задача, которую ему не приходилось до этого решать, — он должен быть изобразить событие, происходившее среди незнакомой ему природы. Художник-реалист, Суриков едет в 1897 году в Швейцарию. Он стремится увидеть и запечатлеть своеобразие ее природы, ощутить лютую стужу альпийских высот, запомнить и передать очертания горных хребтов, холодные тона ледяных уступов.

Суриков с увлечением «выискивал», по его словам, гамму движения. Он наблюдал катавшихся с гор людей: «Верхние тихо едут, средние поскорей, — рассказывал он, — а нижние совсем летят вниз»¹. Но этого ему было мало: «Около Интерлакена сам по снегу скатывался с гор, проверял. Сперва тихо едешь, под ногами снег кучами сгребается. Потом — прямо летишь, дух перехватывает», — весело сообщал художник². Так же упорно Суриков, начиная с 1896 года, «выискивал» и проверял на натуре каждого участника изображенной сцены. Каждая фигура, каждое лицо, каждая поза имеют «оправдательный документ» в виде этюда.

Естественно, что особенно большое внимание было уделено единственному конкретному историческому лицу в картине — Суворову.

«Суворов у меня с одного казачьего офицера написан, он и теперь жив еще: ему под девяносто лет», — рассказывал Суриков³.

Но это было уже в конце работы (в Красноярске в 1898 году), это была «проверка» на натуре уже сложившегося образа. Этюду предшествовало изучение исторических материалов, в частности, описаний наружности и характера Суворова.

Вероятно, что создавая Суворова, Суриков исходил из наиболее известного и обстоятельного описания.

«Князь Александр Васильевич Италийский, граф Суворов Рымникский, среднего роста, взлизистый [лысеющий с висков. — С. Д.], сухощавый, имел лицо покрытое морщинами, большой рот, взгляд быстрый и часто грозный, волосы седые как лунь, был жесток и сострадателен, горд и доступен, снисходителен и склонен к насмешкам; скор

¹ В. Никольский. «В. И. Суриков». М., 1918, стр. 112.

² Там же, стр. 112—113.

³ Волошин, стр. 61.

во всех своих действиях: никогда не ходил, а бегал, не ездил верхом — скакал...

Воспитанный среди битв, получив все высшие чины и знаки отличия на бранном поле, он жил в армии как простой солдат, употребляя суровую пищу, хлебная солдатские щи и кашу, спал на соломе; часто являлся в лагере в одной рубашке или солдатской куртке, иногда в изодранном «родительском» плаще, с опущенными чулками и в старых сапогах; был доволен, когда его не узнавали, ездил на неоседланной казацкой лошади и поутру, до зари, пел три раза петухом, пробуждая таким образом войско...»¹.

Суриков, несомненно, изучал и иконографию Суворова — сохранившиеся изображения полководца. Плодом этого изучения явился этюд-портрет, погрудное изображение генералиссимуса Суворова в мундире с орденами и георгиевской лентой. Суворов написан здесь примолочно, так как он мыслится вначале Сурикову, судя по первоначальным эскизам композиции. Этот «сочиненный» портрет, очевидно, не удовлетворил художника. В нем нет «зерна» Суворова — его характера; нет и того, о чем мечтал Суриков, — народного героя.

Нужные черты Суриков нашел позже в лице казака-красноярца (упомянутый масляный этюд 1898 года), а нужное выражение — в карандашных рисунках, сделанных на основе этого этюда.

Итак, созданию картины, как всегда, предшествовало тщательное изучение природы и исторических источников. И снова в самой картине Суриков позволяет себе «ошибки», отступление от «буквы закона». Против них горячо возражал Лев Николаевич Толстой. В дневнике композитора С. И. Танеева 5 марта 1899 года было записано: «Пошел к Толстым... Лев Николаевич возмущен картиной Сурикова, на которой он изобразил Суворова, делающим переход через Альпы. Лошадь над обрывом горячится, тогда как этого не бывает: лошадь в таких случаях идет очень осторожно. Около Суворова поставлено несколько солдат в красных мундирах. Л. Н. говорил Сурикову, что этого быть не может: солдаты на войне идут, как волны, каждый в своей отдельной группе. На это Суриков ответил, что «так красивее». «У меня в романе была сцена, где уголовная преступница встречается в тюрьме с политическими. Их разговор имел важные последствия для романа. От знающего человека я узнал, что такой встречи в московской тюрьме произойти не могло. Я переделал все эти главы, потому что не могу писать, не имея под собой почвы...»².

Да, Суриков «перемешал» казаков и гвардейцев, чтобы избежать единообразия форменных одежд, — «так красивее».

¹ Д. Н. Бантыш-Каменский. «Биографии российских генералиссимусов и генерал-фельдмаршалов». Часть II, СПб, 1840, стр. 188.

² См. И. Евдокимов. «Суриков». Изд. «Искусство», 1940, стр. 160.

Но не «красота» была главным в картине, не ради «красоты» писал Суриков «Переход Суворова через Альпы». Суриков взял темой это историческое событие потому, что в нем ярко раскрылись героические черты русского народа — отвага и доблесть русского человека, его способность преодолевать величайшие трудности.

«...Главное в картине — движение. Храбрость беззаветная, — покорные слову полководца идут», — говорил сам художник своему биографу¹.

Не «документальный отчет» о событии писал Суриков. Он воскрешал в живописи легендарную быль о беззаветной храбрости русских людей, одетых в солдатские мундиры, о беззаветной храбрости их полководца.

Суриков, сам «плоть от плоти» русского народа, его глазами смотрел и на Суворова. Суриков воспринимал Суворова таким, каким он остался в народной памяти, в песнях и преданиях, — народным героем, «своим», неразрывно связанным с народом, великим духом и делами своими, и, вместе с тем, «чужаковатым» и даже озорным, но поэтому особенно родным, близким и любимым².

Между прочим, Сурикова упрекали в том, что он, изображая такую страшную по драматизму минуту, показал Суворова с задорной улыбкой, а проходящих мимо Суворова солдат заставил ответить ему бодрым смехом.

Возражая на этот упрек, можно сослаться на исторический случай во время Рымникского боя, свидетелем которого был один офицер: наступающие русские гренадеры неожиданно перед самыми батареями противника попали в глубокий овраг и, карабкаясь из него, под жестоким обстрелом, внезапно «разразились громовым хохотом», вызванным какой-то шуткой «вездесущего» Суворова³.

Знал или не знал Суриков этот рассказ — неизвестно. Да он и не нужен был художнику.

Суриков *знал русский народ*, его характер, его душу.

Этот народ, почти через полтора столетия после смерти Суворова, в эпоху Великой Отечественной войны создал в своей литературе прстой и трогательный образ солдата-шутника⁴, который в грозные и трудные дни помогал советским воинам яростно биться и побеждать.

¹ Волошин, стр. 61.

² Народность Сурикова становится особенно ясной, если сопоставить его «Переход Суворова через Альпы» с картинами, написанными на близкие темы официальными баталистами второй половины XIX века, например, Коцебу. Это сопоставление наглядно подтверждает наличие «двух потоков» и в русской батальной живописи.

³ См. А. В. Лебедев. «А. В. Суворов». Изд. ГТГ, 1947, стр. 68.

⁴ «Василий Теркин» А. Твардовского.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

В первое десятилетие XX века мысль Сурикова — художника народных движений прошлого — особенно настойчиво обращалась к темам борьбы русского народа за свое освобождение.

В те годы он делал эскизы неосуществленной картины «Красноярский бунт в 1695 году».

Два сохранившихся наброска этой композиции, очевидно, были сделаны в самом начале века, судя по письму к Сурикову художественного критика В. В. Стасова.

16 декабря 1902 года В. В. Стасов писал художнику: «Ваши предки Илья и Петр сильно заинтересовали — видно, славные и лихие люди были тогда. Начали они в лагере, а продолжали потом в чуждом! История их не забудет. Вы же, конечно, можете гордиться такими великолепными предками. Само собой разумеется, у меня сильно в первые же минуты разыгрался аппетит, и я, читая журнал¹, не переставал думать: «Ах, если бы Суриков вздумал сделать картину из одного которого-то момента этих сибирских событий, да еще со своими Ильей и Петром!» Да, думать-то я думал, но в конце концов все-таки приходил к заключению, что это чисто невозможно по нынешним временам. Разве только когда-нибудь в будущем, а когда и — сообразить мудрено. А жаль! Как еще жаль!»².

1911-м годом помечен карандашный набросок «Пугачев». Вождь крестьянского восстания XVIII века изображен в последние дни перед казнью — за толстыми прутьями железной клетки³.

Наконец, все первое десятилетие XX века Суриков упорно и страстно работал над своей последней замечательной исторической картиной «Степан Разин».

Образ атамана Степана Разина долгие годы волновал воображение Сурикова.

¹ О Красноярском бунте.

² См. В. И. Суриков. «Письма». Изд. «Искусство», 1948, стр. 159.

³ В Калининском Художественном музее имеется выполненный масляными красками портретный этюд казачьего есаула, который там предположительно считали подготовительной работой к образу Пугачева. Этюд подписан Суриковым 1909 годом.

В год окончания «Боярыни Морозовой», 28 октября 1887 года Суриков писал брату: «...В Нижнем [Нижний-Новгород, ныне город Горький. — С. Д.] останавливался на сутки, кое-что зарисовал... Я теперь начинаю писать эскиз для моей новой картины и собираю материалы для нее»¹. Речь, несомненно, идет о «Степане Разине», ибо именно этим годом датирован художником первый акварельный эскиз картины.

Маленький по размерам эскиз значителен по содержанию и замечателен своей художественной выразительностью.

...Серая свинцовая туча нависла над рекой; лишь там, где небо сходится с водою, — светлая полоса.

Строем движутся темные струги; краснеют на них кафтаны гребцов. Ветер треплет серые, мутно-красные и землисто-желтые паруса.

На носу передней ладьи — медная пушка, как бы грозящая невидимому врагу; возле нее казак — он смотрит вперед, в светлеющую даль.

Посредине ладьи, под парусом, на возвышении, покрытом пестрым ковром, развалился и подбоченившись, подперев кулаком свою буйную голову, сумрачный, сидит атаман Степан Разин. Слева от него — девушка в белом покрывале с грустным лицом. Пристально смотрит на атамана с кормы рулевой.

В этом наброске Разин показан в дни своего, как известно, сравнительно недолгого успеха, своего победного движения по Волге. Его струги грозят врагу. И вместе с тем здесь, и в нависшей туче, и в печальном лице девушки, и в тяжелой думе Разина, и в напряженной тревоге его сотоварищей, дано мрачное предчувствие трагического конца.

Набросок Сурикова как бы воспроизводит в образах живописи то, что мы находим в русских народных песнях о Разине. Стоит привести из них несколько отрывков, чтобы это стало очевидным. Так в одной из песен², записанной в селе Ундары, Симбирского уезда, которая начинается словами

«Ты возмой, возмой, туча грозная,
Ты пролей, пролей част крупен дождик...»,

Мы читаем:

«Как повыше было села Войского,
Протекала тут речка быстрая,
По прозванью речка Керженка.

¹ В. И. Суриков. «Письма». Изд. «Искусство», 1948, стр. 80.

² «Песни, собранные П. В. Киреевским». Выпуск II, часть 2. М., 1929, песни №№ 2403, 2480, 2521(2) и другие.

Как по этой по Керженке
Проплывали два суденышка, третья лодочка,
И та лодка изукрашена,
Добрыми молодцами изусажена.
На корме сидит атаман с веслом;
На носу сидит есаул с ружьем...».

И далее, продолжая эту песню по тексту другой записи:

«Посередь лодки стоит дерево,
На деревце бел тонкой парус,
Под парусом бел тонкой шатер,
Под шатром лежит дорогая кошма,
Под кошмой лежит золота казна.
На казне лежит платье цветное,
На платье сидит девица;
Сидит девица — призадумалась,
Призадумавши, пригорюнивши, —
Не хорош-то ей сон привиделся:
Атаманушки быть зарезану,
Эсаулишки быть повешану,
Молодцам гребцам во тюрьме сидеть,
А мне девушки быть на волюшки,
На родимой на своей сторонушки,
У своего батюшки и у матушки».

И, наконец, приведем еще один отрывок, говорящий о самом Разине:

«...Со старшинами он думушку не думает,
К казакам он, Степан Разин, в круг не хаживает, —
Он думает крепку думушку со своей буйной головушкой».

Нам представляется, что Суриков в работе над своей картиной восходил из этих или подобных песен о Разине. В песнях дается не только красочное описание атаманской ладьи; в них речь идет по существу о судьбе разинского движения, в них слышится тревожное предчувствие поражения.

Следует указать, что ни в одной из них нет ни слова о персидской княжне. Более того, эпизод с княжной вообще мало характерен для собственно народных песен о Разине.

Тема Разина и персидской княжны стала популярной в народе, главным образом, благодаря известной песне «Из-за острова...», сочиненной Д. И. Садовниковым (1847—1888) и получившей широкое распространение.

Кажется сомнительным и существующее обычное истолкование женской фигуры в эскизе Сурикова именно как персидской княжны. Дело в том, что мы нигде, ни в высказываниях Сурикова, ни в его письмах, не находим подобного указания. Более того, мы узнаем, на основании записи М. Волошина, что Суриков издевался над теми, кто был недоволен, не находя в картине персидской княжны: «... Когда у меня «Стенька» был выставлен, — рассказывал Суриков, — публика справлялась: «Где ж княжна?» А я говорю: «Вон круги-то по воде — только что бросил». А круги-то от весел. Ведь публика так смотрит: ...раз Стенька Разин, то с княжной персидской»¹. Думается, и в первом эскизе речь идет не об эпизоде с персидской княжной. Его содержание иное; оно близко тому, которое мы находим в приведенных песнях, где говорится о девушке, поведавшей атаману свой вещей сон.

Глубина Сурикова как исторического живописца сказалась и в первоначальном эскизе и в окончательном варианте картины «Степан Разин».

Суриков и в эскизе и в картине думал вместе со своим героем думу о судьбе стихийных крестьянских революционных движений прошлого.

Осознание и раскрытие трагедии разинского движения, как одного из таких движений, — вот что являлось задачей Сурикова. Мы остановимся еще на этом вопросе после анализа картины, а сейчас вернемся к истории ее создания.

Как уже было сказано, в начале 1888 года тяжелые события личной жизни Сурикова (болезнь и смерть жены) на время прервали его творческий путь. Последовал отъезд в Сибирь. Там возникли иные художественные замыслы. Новые творческие работы на время отодвинули «Разина», но не заставили его забыть. Дума о Разине продолжала жить в душе Сурикова.

В 1901 году Суриков приступил к воплощению заветной своей мечты.

Этим годом датирован эскизный по характеру почти квадратный холст, написанный масляными красками.

Показана лишь средняя часть ладьи. В центре — сумрачный, гневный Разин (он изображен здесь бородатым в отличие от картины и других эскизов). К нему подвинулись с кормы взволнованные, злые его сотоварищи. За ним — напряженно налегающие на весла гребцы.

Все в этом эскизе, решенном в гамме темных холодных тонов тревожно, бурно, мрачно.

¹ Волошин, стр. 63.

Здесь нет ни умиротворяющих волжских далей, ни гармонии светлых, голубых и желто-розовых тонов, как в последующих эскизах и в самой картине.

Возможно, что Суриков показал в своей картине Степана Разина уже после его поражения, когда он спасается от преследования царских воевод.

Летом 1901 года Суриков работал на Волге: «Наконец достиг Астрахани, — писал художник родным. — Шесть дней езды. Это какая-то Венеция или Неаполь. Шумная жизнь на пристанях. Сегодня нарисовал лодку и наметил на другом рисунке гребцов, шесть весел. Думаю завтра или послезавтра кончить этюды красками (не отделывая, эскизно). Кое-какие наброски, небо с водою, на ходу сделал... Надеюсь привезти для начала работы кое-какие материалы... Из окна у меня — пристань, с пароходами, лодками и барками...

...Я ужасно рад, что поехал вниз по Волге — настоящую тут увидел ширь»¹.

Много раз изменял Суриков композицию картины и в целом, и в частностях.

Через несколько лет «Степан Разин» появился на XXXV выставке передвижников (конец 1906 — начало 1907 года). Но картина не была понята критикой. «Картина находится во владении ее автора Василия Ивановича и должно быть перейдет в собственность его дальнейшего потомства, — писал Суриков брату 4 апреля 1907 года. — Ну, да я не горюю. Этого нужно было ожидать, а важно то, что и Степана написал! Это все...»².

После выставки Суриков вновь взял картину в мастерскую и вновь в течение нескольких лет работал над ней. Мы находим подтверждение этому в письмах Сурикова. 28 декабря 1909 года он сообщил В. А. Никольскому: «Относительно «Разина», скажу, что я над той-же картиной работаю, усиливаю тип Разина. Я ездил в Сибирь, на родину и там нашел осуществление мечты о нем»³.

Работа над «осуществлением мечты» продолжалась и в 1910 году — этим годом подписал сам художник выполненный тушью быстрой, энергичный, экспрессивный набросок головы Разина, — голова грозной, мрачной, полной тяжелых дум.

В 1911 году «Степан Разин» был показан на Международной выставке в Риме.

Обращение Сурикова к Разину было не только закономерным, но и неизбежным. Донской казак Степан Тимофеевич Разин — «самое

¹ В. И. Суриков. «Письма», изд. «Искусство», 1948, стр. 124—125.

² Там же, стр. 134.

³ Там же, стр. 139.

поэтическое лицо русской истории», по выражению Пушкина, — подлинно народный герой. Он был вождем могучего народного восстания, крестьянской войны против крепостнического гнета. самого широкого размаха восстание Разина достигло в 1670 году, когда Разин захватил Царицын, Черный Яр и Астрахань, и когда движение охватило все Поволжье и многие другие районы русского государства. С Разиным шли широкие массы крестьянства, бедное казачество, низы посадского населения, угнетенные народы Поволжья. Царское правительство двинуло на Разина большие военные силы. 1 октября 1670 года Разин потерпел поражение под Симбирском и вынужден был уйти вниз по Волге на Дон. Но казачья зажиточная верхушка предательски захватила Разина и выдала его царским войскам. Степан Разин был привезен в Москву, подвергнут жесточайшим пыткам и 6 июня 1671 года казнен страшной казнью — четвертованием.

В «Беседе с немецким писателем Эмилем Людвигом» И. В. Сталин дал следующую характеристику крестьянских восстаний и в частности восстания Степана Разина:

«Мы, большевики, всегда интересовались такими историческими личностями, как Болотников, Разин, Пугачев и др. Мы видели в выступлении этих людей отражение стихийного возмущения угнетенных классов, стихийного восстания крестьянства против феодального гнета. Для нас всегда представляло интерес изучение истории первых попыток подобных восстаний крестьянства. Но, конечно, какую-нибудь аналогию с большевиками тут нельзя проводить. Отдельные крестьянские восстания даже в том случае, если они не являются такими разбойными и неорганизованными, как у Стеньки Разина, ни к чему серьезному не могут привести. Крестьянские восстания могут приводить к успеху только в том случае, если они сочетаются с рабочими восстаниями, и если рабочие руководят крестьянскими восстаниями. Только комбинированное восстание во главе с рабочим классом может привести к цели.

Кроме того, говоря о Разине и Пугачеве, никогда не надо забывать, что они были царистами: они выступали против помещиков, но за «хорошего царя». Ведь таков был лозунг.

Как видите аналогия с большевиками никак не подходит»¹.

Что же показал Суриков в своем «Степане Разине»?

...Величавая ширь Волги. Медленно движется ладья. Замерли на взмахе весла, как крылья у птицы. Грудью выгнулся парус... В глу-

¹ Цитируем по книге И. Сталина «Статьи и речи от XVI до XVII съезда ВКП(б)». М., 1934, стр. 158—159.

большую думу погружен грозный атаман Степан Тимофеевич... Призвучивая и его сотоварищи...

Суриков создал поэтический образ Разина, близкий образу Разины в русских народных песнях.

Суриков изобразил Разина человеком, таящим в груди великий гнев, страдающим народным страданием, думающим крепкую думу о народной судьбе. Суриков показал Разина как «муку мирскую», как возмущали Разина в народе.

Но Суриков нисколько не идеализировал ни Разина, ни его сподвижников. Не случайно на переднем плане, справа, Суриков написал охмелевшего щербатого казака, который поднял чарку, усмехается и сам бы предлагает залить думу вином. Другой казак положил свою отяжелевшую голову на могучие руки и спит на борту ладьи. Но чувствуется в нем неизбежная дремлющая сила, которая, когда пробудится, будет страшной и сможет сокрушить все.

Величие Сурикова, как исторического живописца, в полной мере проявилось и в этом произведении. Языком искусства, в художественных образах, поведал он о трагедии стихийных народных движений прошлого, которые, неся великий гнев и ненависть, обладая могучими силами, были обречены на поражение, ибо те, кто возглавляли их, не знали подлинных путей, чтобы свергнуть угнетателей и избавиться от гнета.

Певец народных сил, народного гнева и скорби, патриот и демократ, — Василий Иванович Суриков не дождал до разрешения этой многоговековой народной трагедии; ее разрешила лишь Великая Октябрьская Социалистическая Революция, когда русский рабочий класс, возглавляемый партией большевиков, привел народные массы к победе.

Суриков умер в Москве 19(6) марта 1916 года.

В последние годы жизни Суриков делал наброски новых исторических картин, но не осуществлял их (кроме одной, — «Посещение царской женского монастыря» (1912)¹). Он много путешествовал: ездил на родину, жил в Крыму, совершал поездки за границу, возвращаясь с рядом этюдов; создал несколько живописных набросков уголков Москвы.

¹ Местонахождение этой картины неизвестно. Сохранился лишь ряд этюдов к ней. В ГТГ имеется небольшой эскиз композиции.

В 1914-м и 1915-м годами датированы наброски неосуществленной картины «Княгиня Ольга встречает тело Игоря» (ГРМ и др. собрания).

Он написал несколько портретов.

Среди них особенный интерес и ценность представляют собой автопортреты художника¹. Его облик так же значителен, так же демократичен и национален, как и его живопись.

¹ Например, автопортрет 1913 года (ГТГ), автопортрет 1915 года (собрание семьи художника) и другие.

«Великий человек всегда национален, как его народ, ибо он потому и велик, что представляет собой свой народ...»

В. Г. Белинский

(«Русская литература», 1846)⁴

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Начиная очерк, мы назвали Сурикова создателем в живописи народной реалистической трагедии.

Сейчас, после знакомства с его крупнейшими полотнами, подводя краткие итоги, остановимся на этом определении. В нем содержатся три основные, неразрывно связанные между собой черты, характеризующие произведения Сурикова, — народность, реализм и трагедийность.

Народность Сурикова порой усматривали, главным образом, в том, что он обращался к мотивам народного творчества, народного искусства, в том, что он любовно воспроизводил узорочье одежд, русские дровни, телеги, расписные дуги...

Нет сомнения, что народность Сурикова проявилась в глубоком чувстве национального при изображении своеобразия и красоты русского быта, русского человека, русской природы.

Но народность Сурикова заключается прежде всего в самом содержании его искусства, в обращении к судьбам русского народа, в выборе героев и отношении к ним, в проникновении в психологию народных масс, в создании народных героических образов и характеров.

Народ — вот подлинный герой картин Сурикова. Народные движения, страницы прошлого русского народа, героизм его борьбы, его подвиги, его страдания — вот основная тема суриковских картин.

Мы назвали исторические произведения Сурикова реалистическими трагедиями.

Это определение становится ясным, когда мы рассматриваем картины Сурикова на фоне мировой исторической живописи.

⁴ В. Г. Белинский. Собрание сочинений, т. III, 1948, стр. 664

Изучая мировое изобразительное искусство, произведения исторических живописцев всех стран и народов, мы убеждаемся в том, что до XIX века картины, изображавшие события прошлого, лишь условно могут быть названы историческими. Художников тогда в малой мере привлекало воссоздание на полотне своеобразия людей, жизненного уклада и быта прошлого. Порой они облачали своих героев в античные одежды, порой переносили исторические события в современную им самим обстановку. Живописцы обращались к прошлому не для его познания, а для того, чтобы почерпнуть в нем образцы, обычно достойные подражания, или, реже, — порицания.

В эпоху классицизма трагическая коллизия (обычно — борьба между чувством и долгом, между личным и общественным) и героический пафос были типичны для исторических картин. Но живописцы изображали деяния прославленных людей прошлого в условной, отвлеченной, порой аллегорической форме. В этих картинах не было «живого» конкретного исторического человека; был человек «вообще» — некий носитель человеческих добродетелей или пороков, чувств и страстей. События происходили вне конкретной исторической обстановки. В XIX веке многие художники выступили против отвлеченности и патетики классицизма.

Выдвигая требования реализма, изучая исторические факты, быт и материальную культуру прошлого, опираясь на достижения исторической и археологической науки, они поставили задачей верно воссоздать события прошлого, точно изобразить конкретную историческую обстановку, а исторических лиц показать живыми людьми со всеми их житейскими особенностями. Но историческая живопись той поры, овладевая жизненным правдоподобием и исторической конкретностью, утрачивала трагедийное и героическое начало.

Значение и величие Сурикова заключается в том, что он, продолжая и развивая реалистические традиции русской школы живописи, как бы соединил в своем творчестве трагедийность и героизм с жизненной правдой.

Обладая великим даром раскрытия подлинного содержания и исторического пафоса изображаемых событий, пристально всматриваясь в жизнь, глубоко изучая и прошлое, и настоящее, Суриков создал непревзойденные образцы реалистической исторической живописи.

Образы Сурикова — не условные носители отвлеченных страстей. Они поражают своей жизненностью, конкретностью, полнокровностью. И вместе с тем они приподняты над обыденностью, над случайным до высот типического обобщения, до высот героических образов.

«Воскресить минувший век во всей его истине» — требовал Пушкин от драматического писателя.

Суриков исполнил это требование в своих исторических картинах.

**
*

Эстеты и формалисты, стремясь сделать великого реалиста Сурикова «своим», пытались доказать, что его картины возникали как результат случайных зрительных впечатлений. Они ссылались при этом на записи М. Волошина, который вложил в уста Сурикова следующие слова: «...Раз ворону на снегу увидал. Сидит ворона на снегу и крыло одно отставила, черным пятном на снегу сидит. Так вот этого пятна я много лет забыть не мог. Потом «Боярыню Морозову» написал. Да и «Казнь стрельцов» точно так же пошла: раз свечу зажженную, дном, на белой рубахе увидал, с рефлексами».

Нисколько не отрицая значения этих впечатлений при живописном решении картин, но основываясь на всем том, что мы знаем о Сурикове, мы можем убежденно сказать, что не случайные зрительные впечатления, а стремление раскрыть сущность своего народа и его истории, было причиной возникновения его исторических полотен.

Усиленно подчеркивались также и не раз повторялись слова, — по свидетельству того же Волошина, — как-то сказанные Суриковым: «суть исторической картины — угадывание».

Формалистическая и идеалистическая критика, утверждая право художника на искажение действительности, предлагая достижение действительности «интуитивным» путем, предлагая художнику «поменьше думать», всячески стремилась сделать из Сурикова «тайновидца», «угадывателя», не считающегося с историческими источниками, сознательно делающего ошибки, отрицающего верность деталей и т. д., и т. п.

Знакомясь с биографией Сурикова и с его творчеством, мы могли убедиться в совершенной неосновательности подобных утверждений.

Мы видели, что Суриков внимательно изучал исторические источники: он читал «Дневник» Корба прежде, чем написать «Утро стрелецкой казни», он читал работы Тихонравова и Забелина, когда создавал «Боярыню Морозову», он читал Кунгурскую летопись, работая над картиной «Покорение Сибири».

Нет сомнения, что глубоко справедлив афоризм, который мы находим среди заметок Пушкина: «Ученый без дарования подобен тому бедному мулле, который изрезал и съел Коран, думая исполниться духа магометова».

Действительно, можно выучить наизусть «Дневник» Корба и не написать «Утро стрелецкой казни», «изрезать и съесть» Кунгурскую летопись и не написать «Покорение Сибири». Бесспорно, что художник, лишенный дарования, таланта, творческого воображения, не может создать исторической картины, сколько бы он ни «грыз» источ-

ники. Но так же бесспорно и то, что как бы ни был одарен художник, он не сможет дать исторически правдивой картины, если он будет полагаться лишь на свое творческое воображение.

Мы видели, что Суриков изучал не только книги, он «допрашивал», по его выражению, «памятники», «площади», «стены», — памятники материальной культуры и искусства прошлого. Суриков широко использовал те впечатления, которые дала ему Сибирь, с ее пережитками старины в быте, нравах и обычаях.

Суриков знал то, что он писал. Более того, он как бы считал себя не в праве и не мог писать то, чего он не знал, чего он не мог видеть, изучить.

Вспомним многочисленные поездки Сурикова в Сибирь, поездки на Дон, на Волгу, в Швейцарию.

Мы знаем, что Суриков не пренебрегал и «детальями». Стоит вспомнить, как он бежал за богомолкой, увидев у нее в руках нужный ему посох; или палочку шамана на этюде с него, написанную внизу холста, отдельно, и т. д., и т. п.

Но сила Сурикова заключалась в том, что он никогда не стансился рабом детали, что он всегда подчинял деталь идейному замыслу, частное — общему.

Суриков обладал исключительным даром художественного обобщения. Но Суриков прекрасно понимал, что никакое обобщение невозможно, если художник не знает того, что он пишет, что такое обобщение может породить лишь мертвую схему, искажающую действительность.

Сурикову в высшей степени было свойственно чувство художественной меры. Ему были чужды какие бы то ни было эффекты. Ему в равной степени были чужды и пустая красивость, и внехудожественная натуралистичность. Никакой чрезмерности, нарочитости или изысканности не найдем мы в его полотнах. В этом смысле его реалистические произведения подлинно классичны.

Исторические картины Сурикова поражают простотой и ясностью, образностью и величавостью, возвышенностью и силой своего реалистического художественного языка.

Исторические картины Сурикова поражают подлинной героичностью созданных образов, подлинной трагедийностью изображенных событий.

Мы назвали исторические полотна Сурикова трагедиями. Что такое трагедия?

Трагедия воспроизводит событие, «имеющее величину», по определению Аристотеля.

«Что развивается в трагедии? Какая цель ее?» — спрашивал в одной из своих статей Пушкин. И отвечал: — «Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная».

В трагедии не о малом идет речь, не о житейских невзгодах и огорчениях, борьба идет не против легко устранимых препятствий. Борьба идет за «судьбу человеческую», «судьбу народную»; речь идет о больших событиях, о больших чувствах, больших страстях, о жизни и смерти.

Именно это мы и находим во всех созданиях Сурикова, начиная с его первых исторических произведений и кончая последним большим полотном — картиной «Степан Разин», говорящей о судьбе народных крестьянских движений прошлого.

Найдя подлинную тему для героического и трагедийного, сделав своим героем народ, взяв темой его борьбу, взглянув на его историю его же глазами, Суриков создал подлинно реалистические трагедии, подлинно реалистические героические образы.

И, наконец, последнее. Исторические трагедии Сурикова никогда не пробуждают в зрителе тяжелого, безнадежного, пессимистического чувства.

В трагедиях Сурикова есть то «очищение» страстей и страданий, которое является существенной чертой трагического произведения.

Светлое чувство возникает потому, что трагедии Сурикова утверждают жизнь и ее красоту, что они проникнуты горячей любовью к народу, глубокой верой в его силы.

Образы, созданные Суриковым, говорят, что народ, который был способен на такие большие и глубокие чувства, на великий гнев и протест, который был способен так героически бороться, — должен был победить и получить заслуженное, выстраданное, завоеванное счастье, которое он сумеет защитить от всех, кто попробует его отнять.



Утро стрельцкой казни. 1881.



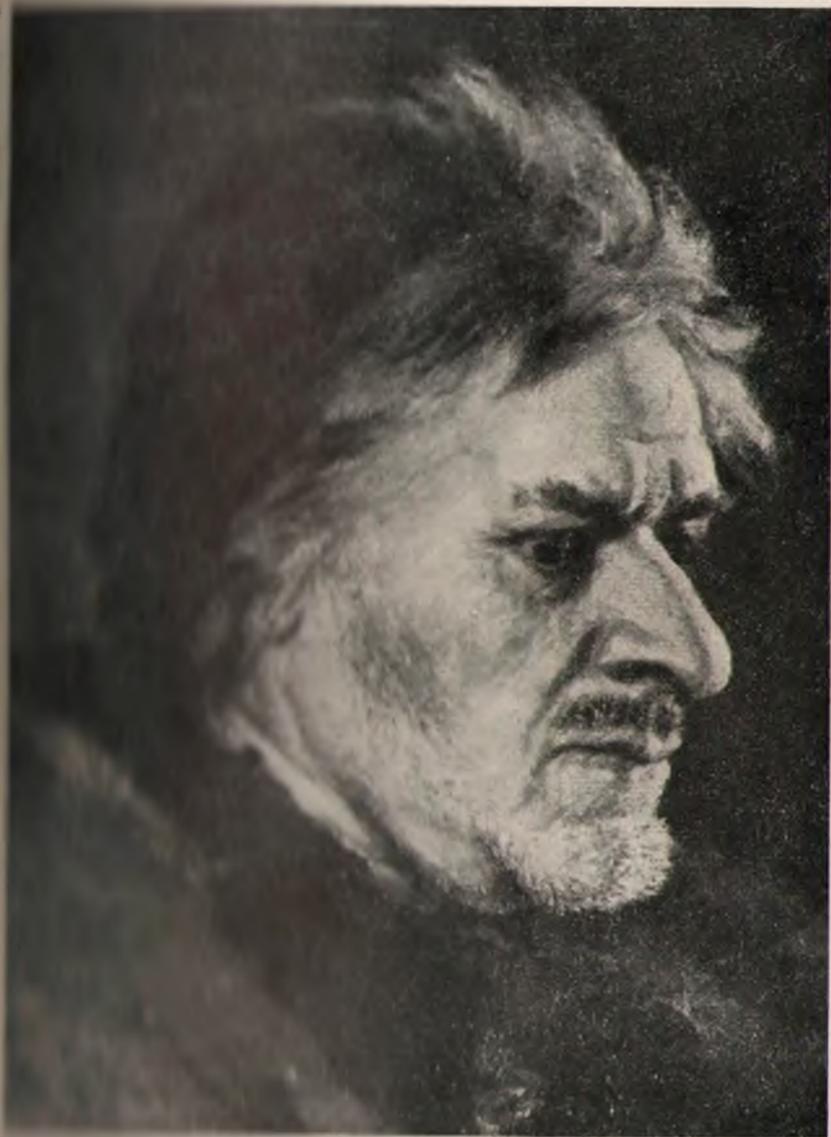
Стрелу в шапке. Рисунок. 1879.



Чертабородый стрелец. 1879.



Меншиков в Березове. 1883.



Мещиков и Беряков (фрагмент картины).



Старшая дочь Меншикова (этюд). Акварель. 1882.

Лик
"столь проглатать кон
пейали"



Мещиков (этуд). 1882.





Боярня Морозова. 1887.



Боярыня Морозова (фрагмент правой части картины).



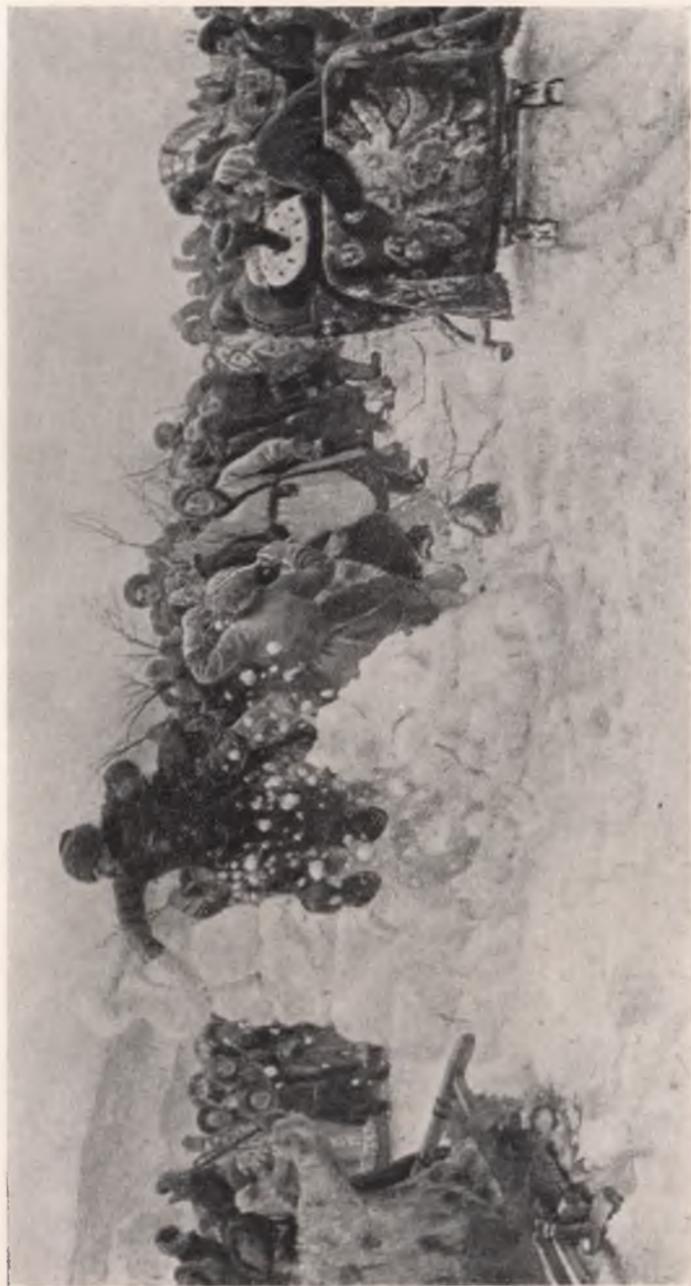
Боярыня Морозова (эскиз), 1881.



Боярыня Морозова (эскиз). Рисунок.



Голова боярыни Морозовой (этюд). 1886.



Взятие снежного городка. 1891.



Голова смеющейся девушки (этюд).



Портрет А. И. Емельяновой (Казачка). 1902.



Покорение Сибири Ермаком. 1895.



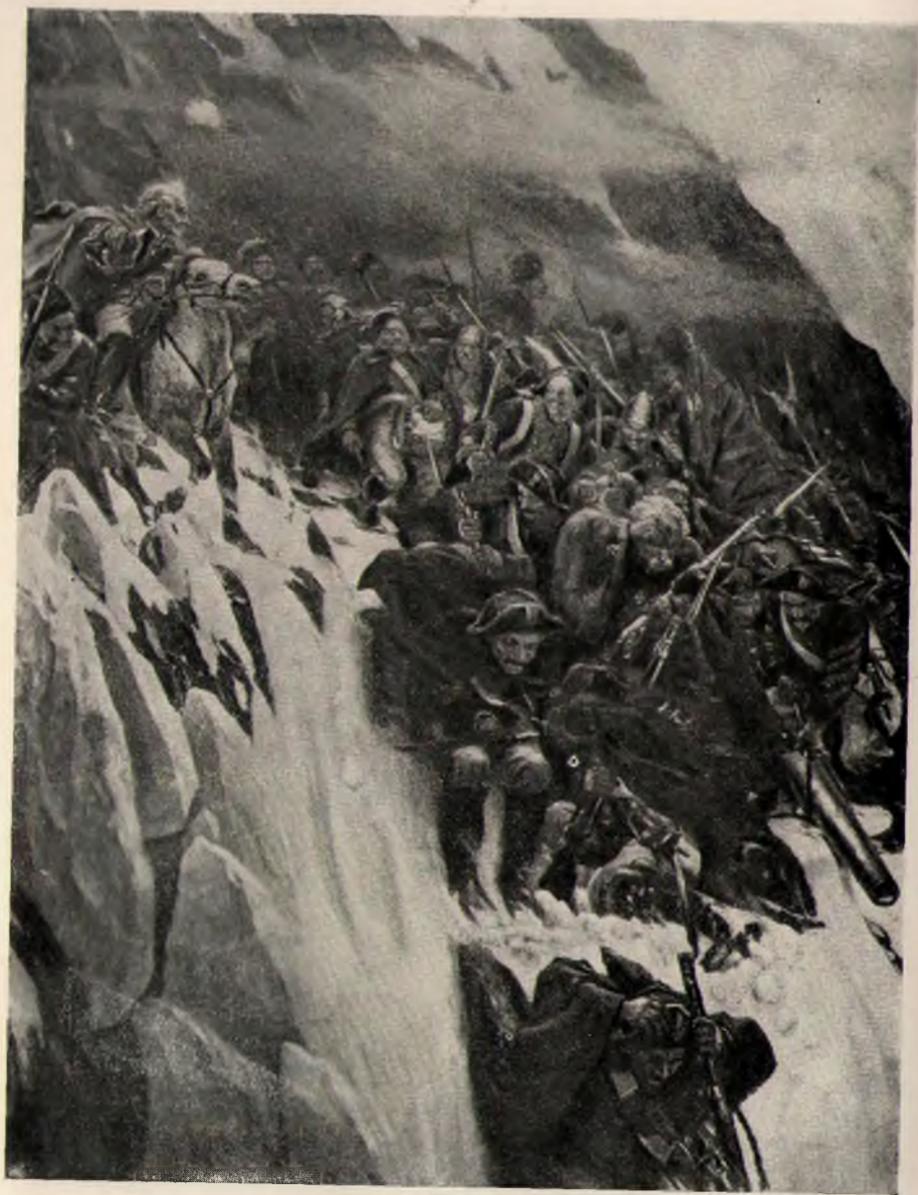
Покорение Сибири Ермаком (левая часть картины).



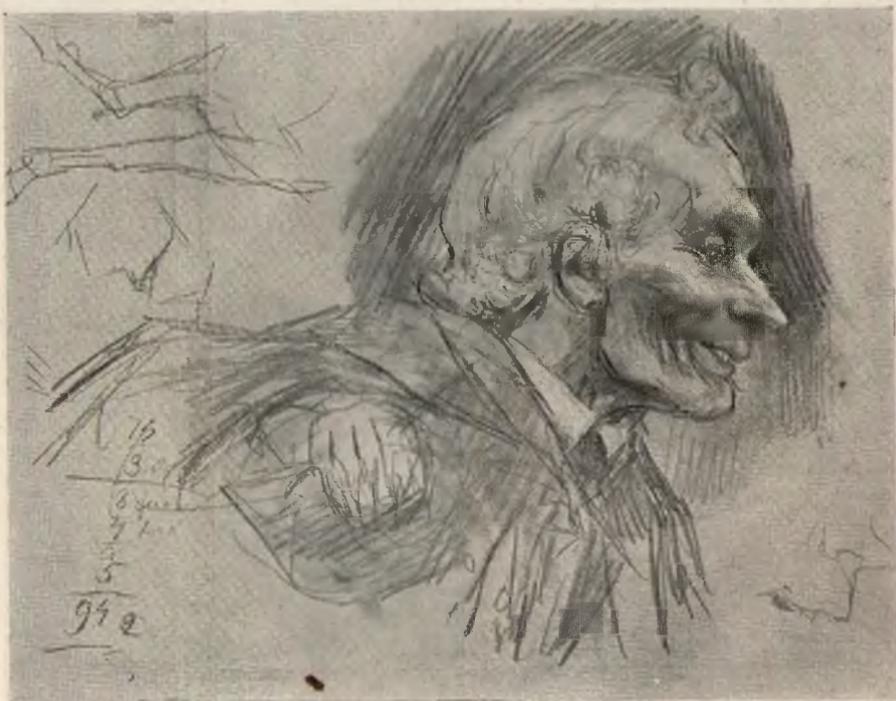
Казак Кузьма Запорожцев (этюд).



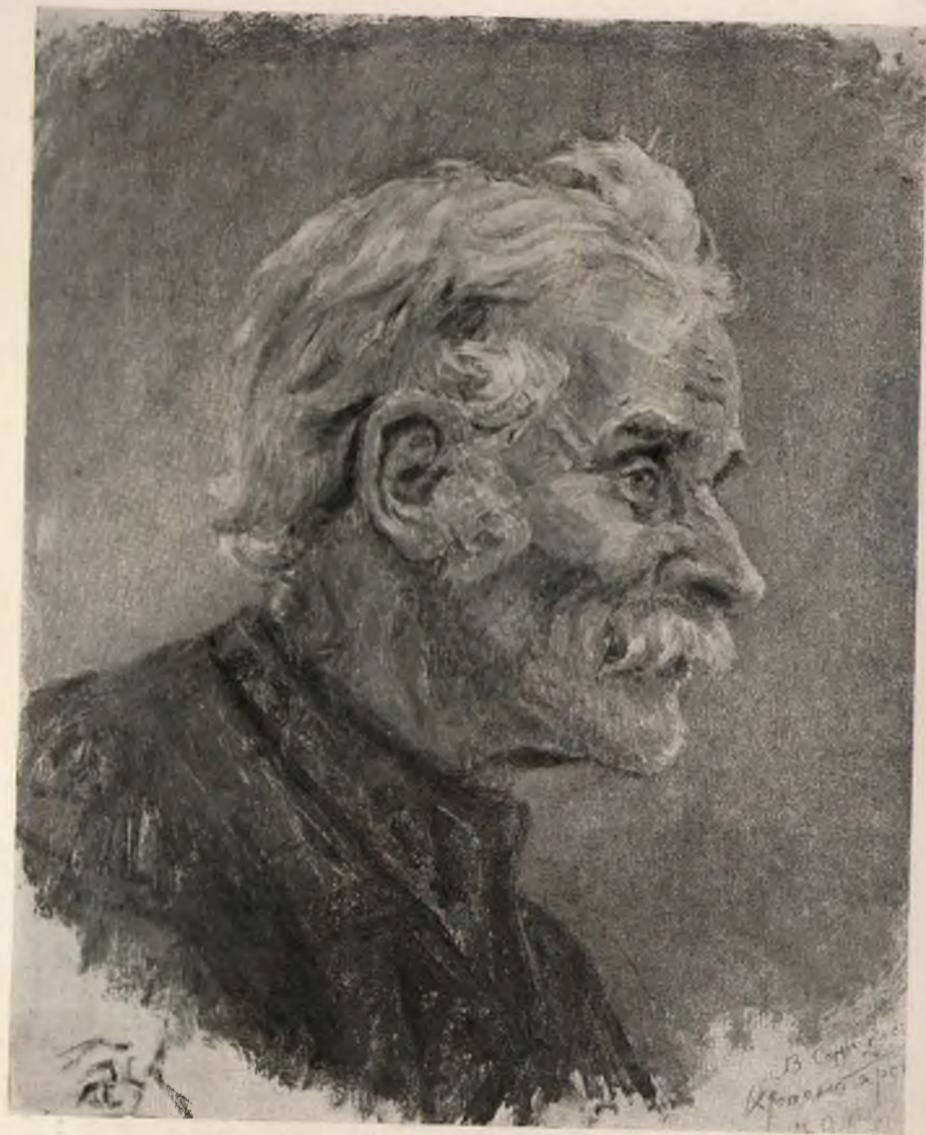
Казак Дмитрий Сокол (этюд). 1893.



Переход Суворова через Альпы. 1899.



Голова Суворова. Рисунок.



Старик (этюд). 1893.



Смеющийся солдат (эюда).



Степан Разин, 1906—1911.



Степан Разин (эскиз), Акварель, 1887.



Степан Разин (эскиз). 1901.



Молодой гребец (этюда). 1905.



Голова Разина. Рисунок, 1910.

25925

Р йонн я б бшска
имени ПЕРЕСОВА

30

ОГЛАВЛЕНИЕ

Вступление	5
Глава первая	7
Глава вторая	11
Глава третья	19
Глава четвертая	23
Глава пятая	27
Глава шестая	37
Глава седьмая	41
Глава восьмая	47
Глава девятая	51
Заключение	59
Иллюстрации	65
Перечень иллюстраций	95



Цена 6 руб.